

**EPISTEMOLOGÍA DE LA ORALIDAD TRADICIONAL
EN LA EDUCACIÓN VENEZOLANA DESDE LA ESTÉTICA
DE LA MÚSICA POPULAR DE LUIS LAGUNA**



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**



**EPISTEMOLOGÍA DE LA ORALIDAD TRADICIONAL
EN LA EDUCACIÓN VENEZOLANA DESDE LA ESTÉTICA
DE LA MÚSICA POPULAR DE LUIS LAGUNA**

Autor:

Msc. Lic. Henry Herrera Infante

Valencia, octubre de 2019



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**



**EPISTEMOLOGÍA DE LA ORALIDAD TRADICIONAL
EN LA EDUCACIÓN VENEZOLANA DESDE LA ESTÉTICA
DE LA MÚSICA POPULAR DE LUIS LAGUNA**

Autor:

Msc. Lic. Henry Herrera Infante

Tutor:

Dra. María A. González

Tesis Doctoral presentada ante la Dirección de Postgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo para optar al Título de: Doctor en Educación

Valencia, octubre de 2019



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN



AVAL DEL TUTOR

En la ciudad de Valencia, a los veintiséis días del mes de junio del año dos mil 2018, dando cumplimiento a lo establecido en el Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo en su artículo 133, quien suscribe Dra. María A. González en mi carácter de Tutor de la Tesis Doctoral titulada: EPISTEMOLOGÍA DE LA ORALIDAD TRADICIONAL EN LA EDUCACIÓN VENEZOLANA DESDE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE LUIS LAGUNA, presentado por el Ciudadano: Henry Herrera Infante titular de la cédula de identidad N° C.I. V-4.285.384, para optar al Título de Doctor en Educación, hago constar que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se le designe.

Dra. María A. González



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN



VEREDICTO

Nosotros, Miembros del Jurado designado para evaluar la Tesis Doctoral titulada: EPISTEMOLOGÍA DE LA ORALIDAD TRADICIONAL EN LA EDUCACIÓN VENEZOLANA DESDE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE LUIS LAGUNA, presentado por el Ciudadano: MSc. Henry Herrera Infante, titular de la cédula de identidad N° C.I. V-4.285.384, para optar al Título de Doctor en Educación, estimamos que el mismo reúne los requisitos y condiciones para ser considerado como

Dra. María Coromoto Pérez

Jurado Interno (Presidente)

Dra. María A. González

Jurado Interno (Tutor)

Dr. Olson Aramburu

Jurador Interno

Dra. Claudia Núñez

Jurado Externo

Dra. Zoraida Linarez

Jurado Externo

DEDICATORIA

*A mis guías en la vida y asistencia espiritual,
mis padres, Carmen Felicia y Juan Eduardo,
y a mi amigo y tutor presente desde las alturas,
Dr. Carlos Zambrano.
Lux Aeterna.*

Henry Herrera Infante

AGRADECIMIENTOS

A Dios por su infinita presencia

*A la Universidad de Carabobo,
Fuente de creación y sabiduría*

*A mi esposa, Dra. María Gabriela Lasaballett,
Leyente crítica y revisora de los textos*

*A mis hijos Juan Sebastián y Valentina,
por su paciencia en los momentos que
dediqué a la realización de esta tesis*

*A los Maestros Felipe Izcaray, William Alvarado y
Hugo Jiménez, por compartir sus narrativas y experiencias
con sabiduría y humildad*

Al Dr. Olson Aramburu, por sus pertinentes recomendaciones

*A mi tutora incidental, Dra. Ma Auxiliadora González y a los jurados,
cuyos aportes incrementaron el valor de la epistemología
de la oralidad tradicional en la educación*

A Miguel Ramírez, amigo y compadre consecuente

¡Mil gracias!

ÍNDICE

	pág.
Resumen	xiii
Abstract.....	xiv
PRELUDIO	1
MOVIMIENTO I. ALLEMANDE	
Contextualización del fenómeno de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular.....	4
Intencionalidad y directrices.....	10
Alegatos justificativos y aportes de la epistemología de la oralidad tradicional.	11
MOVIMIENTO II. COURANTE	
Referentes previos o estado del arte del fenómeno.....	15
Referentes filosóficos.....	20
Referentes teóricos.....	43
Categorías asociadas.....	58
Matriz epistémica de la oralidad tradicional venezolana.....	70
MOVIMIENTO III. ZARABANDA	
Naturaleza investigativa.....	72
Metódica investigativa.....	73
Proceso investigativo.....	74
Unidad de análisis.....	75
Técnicas e instrumentos de recaudación de narrativas... ..	76
Análisis de narrativa.....	78
Veracidad y credibilidad.....	80
MOVIMIENTO IV. GIGA	
La estética de la música como fenómeno promotor de tradiciones en la educación.....	82
Elementos de la música popular tradicional venezolana	86
Aspectos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional	89

Alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular.....	91
MOVIMIENTO V. MINUÉ	
La culturización en la oralidad tradicional.....	100
La realidad de la música popular en la oralidad tradicional.....	102
La artísticidad en oralidad tradicional.....	105
Los valores de la música popular en la oralidad tradicional.....	106
MOVIMIENTO VI. RONDÓ	
Apreciación de la estética de la lírica y estructura de la lírica de Luis Laguna como promotor de las tradiciones en la educación.....	110
El canto coral en la oralidad tradicional desde la mirada estética de la música popular y sus implicaciones como ente promotor en la educación.....	112
Elementos de la música popular tradicional venezolana desde la estética de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana.....	114
Elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano en cuanto a la estética de Luis Laguna.....	117
La tradición oral desde la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana.....	119
CODETTA	122
REFERENCIAS	130
ANEXOS	135

LISTAS DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Análisis hermenéutico de la entrevista.....	79
Gráfico 2. Método de aplicación del Criterio de Dependencia.....	80
Gráfico 3. Representación configuracional de las impresiones relevantes emergentes de la entrevista 1.....	98
Gráfico 4. Representación configuracional de las impresiones relevantes emergentes de la entrevista 2.....	99
Gráfico 5. Representación configuracional de las impresiones relevantes emergentes de la entrevista 3. Actor social: Maestro Willian Alvarado Ramos.....	99

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Matriz epistémica del fenómeno en estudio.....	70
Cuadro 2. Interrelación semántica de las dimensiones emergentes a partir de los hallazgos en la oralidad tradicional.....	100
Cuadro 3. Protocolo de entrevista 1.....	136
Cuadro 4. Procesamiento de la entrevista 1.....	136
Cuadro 5. Protocolo de entrevista 2.....	146
Cuadro 6. Procesamiento de la entrevista 2.....	146
Cuadro 7. Protocolo de entrevista 3.....	150
Cuadro 8. Procesamiento de la entrevista 3.....	150



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN



EPISTEMOLOGÍA DE LA ORALIDAD TRADICIONAL
EN LA EDUCACIÓN VENEZOLANA DESDE LA ESTÉTICA
DE LA MÚSICA POPULAR DE LUIS LAGUNA

Autor: Msc. Henry Herrera Infante

Tutor: Dra. María A. González

Fecha: octubre, 2019

RESUMEN

La recurrencia a la tradición oral como elemento referencial del tiempo pasado es interesante al examinar la realidad en un momento determinado con sus dogmas, formas, modos de pensar y actuar, más aún cuando se le considera como en un elemento forjador de conocimientos, identidad, determinación y costumbres. Con el devenir de los años, la interacción en grupos sociales que comparten determinados rasgos culturales, como creencias, usanzas, ritos, valores, forma de comunicarse e interacción social, se constituyen en costumbres y tradiciones que se transmiten a las nuevas generaciones de manera oral y que delinean la idiosincrasia del venezolano. Tal y como nos legara el maestro Luis Laguna al recoger la usanza de una época, de sus costumbres y la evocación del pasado con la intención de retrotraer vivencias con la intención de influir a las nuevas generaciones con arraigo, identidad y amor a lo propio. De esta circunstancia nace la intencionalidad de construir una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna bajo el amparo del método fenomenológico a partir de las narrativas de tres actores sociales mediante entrevistas en profundidad que permitió lograr las reducciones significantes inherentes usando la triangulación como técnica de análisis. Las reflexiones revelan la trascendencia del constructo música popular tradicional-oralidad en la transmisión de los equivalentes populares como principio y eje de integración del mundo popular tradicional con el sistema educativo venezolano. Es oportuno ahora, a modo de recomendaciones, iniciar la revisión de otros compositores venezolanos que refuerzan la identidad nacional con la música popular tradicional.

Descriptores: Epistemología, oralidad tradicional, música popular

Línea de Investigación: Educación, sociedad y cultura



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN



**EPISTEMOLOGY OF TRADITIONAL ORALITY IN VENEZUELAN
 EDUCATION FROM AESTHETICS LUIS LAGUNA POPULAR MUSIC**

Author: Msc. Henry Herrera Infante

Tutor: Dr. María A. González

Date: octubre, 2019

ABSTRACT

The recurrence to the oral tradition as a referential element of the past tense is interesting when examining reality at a given time with its dogmas, forms, ways of thinking and acting, especially when it is considered as a forging element of knowledge, identity, determining and customs. With the memory of the years, interaction in social groups that relate to cultural characteristics, such as beliefs, uses, rites, values, form of communication and social interaction, are considered in customs and traditions that are transmitted to the new generations of oral way and that delineate the idiosyncrasy of the Venezuelan. As the teacher Luis Laguna bequeathed us by picking up the style of an era, its customs and the evocation of the past with the intention of rolling back experiences with the intention of influencing the new generations with roots, identity and love of self. From this circumstance was born the intention to build an epistemology of traditional orality in Venezuelan education from the aesthetics of the popular music of Luis Laguna under the protection of the phenomenological method from the narratives of three social actors through in-depth interviews that control the inherent significant reductions using triangulation as an analysis technique. The reflections reveal the importance of the traditional folk music-orality construct in the transmission of popular equivalents as the principle and axis of integration of the traditional popular world with the Venezuelan educational system. It is appropriate now, a way of recommendations, to start the review of other Venezuelan composers who reinforce national identity with traditional popular music.

Descriptors: Epistemology, orality, traditional, popular music

Research line: Education, society and culture

PRELUDIO

*Yo te propongo, reflexionemos,
desempolvemos todo lo bello que ayer forjamos
y lo vivamos.
Nuestra realidad-Luis Laguna*

Un prelude es un fragmento musical breve, usualmente sin una forma interna particular, que puede servir como introducción a los siguientes movimientos. En sus inicios, era una pieza instrumental que precedía a una obra más extensa o a un grupo de piezas que originalmente, consistía en la improvisación que hacían los músicos con sus instrumentos para comprobar la afinación, relajar los dedos e introducir la tonalidad al público.

Metafóricamente, puede pensarse que el prelude inicia con la intencionalidad de construir una epistemología de la oralidad tradicional desde la interpretación estética de la música popular venezolana como principio, eje de integración y promotor de tradiciones en la educación bajo diferentes supuestos pero sin pretensiones establecidas por anticipado de la lírica, estructura y elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano desde la perspectiva de la estética del músico venezolano Luis Laguna.

A mi modo de ver, la epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna, se desarrolló en cinco movimientos a modo de una suite. El movimiento I, *allemande* simboliza una popular danza alemana barroca (siglo XVIII) que reviste, en este caso particular, rasgos no convencionales desde la óptica de la estética de la música debido a la fusión de dos danzas de característica disimiles, presenta la contextualización del fenómeno de la oralidad tradicional en la educación venezolana, la intencionalidad y las directrices del estudio y los alegatos justificativos de una epistemología de la tradición oral en la educación venezolana.

El movimiento II, *courante*, esta danza de compás ternario con figuraciones triádicas o de escalas en corcheas o semicorcheas regulares, de textura homofónica y frecuentes comienzos imitativos, es de vital importancia para esta obra, puesto que los discursos explicaciones e ilustraciones, toman la mano de aquellos grandes maestros que han dejado como legado sus ideas, para dirigir este concierto, que en este caso, entretejen cada uno de los hilos que sustentan la investigación hasta formar una pieza homogénea, los cuales más adelante nos guiaron a la epistemología de la tradición oral en la educación venezolana. Este extracto contiene los referentes previos o estado del arte, los referentes filosóficos, los referentes teóricos, las categorías asociadas a la epistemología de la oralidad y matriz epistémica de la tradición oral en la educación venezolana.

El movimiento III, *Zarabanda* es una danza lenta de origen español, cuyo compás ternario acentúa característicamente su segundo pulso, en este movimiento se entretejen una nota tras otra, agrupando compases y silencios, formando juntos una gran melodía. Así se van enlazando los ordenamientos que guían el estudio hacia una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna vigente de acuerdo con la línea de investigación educación, sociedad y cultura, en la temática: aspectos socio-políticos de la educación y se enmarca en la sub-temática: cultura y deporte. En este caso, presenta la naturaleza de la Investigación, la metódica, el diseño de la investigación, la unidad de análisis, las técnicas e instrumentos de recolección y análisis de información, el proceso de análisis de la información y finalmente, la veracidad y credibilidad.

El movimiento IV, *giga* es generalmente un poco más rápido y alegre que contiene las discusiones acerca de la estética de la música como fenómeno promotor de tradiciones en la educación, los elementos de la música popular tradicional venezolana, los aspectos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional y los alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular.

El movimiento V, *rondó* representa una pequeña pieza basada en la repetición de un tema con intrusiones tantas veces como la obra lo sugiera hacia las aproximaciones a la epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana discuriendo las discusiones acerca de la apreciación de la estética de la lírica y estructura de la música de Luis Laguna como promotor de tradiciones en la educación, el canto coral en la oralidad tradicional y sus implicaciones como ente promotor de tradiciones en la educación, los elementos de la música popular tradicional venezolana como principio y eje de integración en la educación venezolana, los aspectos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional y la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana.

El movimiento VI, minué de compás ternario nos ofrece un vals que muestra el abordaje de la construcción de una epistemología de la oralidad tradicional a través de las temáticas emergentes culturización en la oralidad tradicional, la realidad de la música popular en la oralidad tradicional, la artísticidad en la oralidad tradicional y los valores de la música popular en la oralidad tradicional.

Finalmente, la *codetta* es un breve pasaje que conecta las secciones de exposición o recapitulación de las temáticas abordadas en la epistemología de la oralidad tradicional, nos expone las conclusiones y las pertinentes recomendaciones pensando en la universidad venezolana.

MOVIMIENTO I

ALLEMANDE

....con una serenata y al compás de este valse hagas tu aparición.
Serenata-Luis Laguna

Un *lucero solitario* que en la noche cual brillante corretea en el inmenso infinito es la tesis epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna transitando por el sendero del *allemande* de una *suite* precedida por un carácter de improvisación esencialmente formada por dos piezas, *allegro* y *moderato*. El *allegro*, nos atrae a descubrir o disfrutar del concierto en la contextualización del fenómeno mientras que el *moderato*, libera la intencionalidad de construir una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana, así como los alegatos justificativos y aportes en la preservación del conjunto de elementos identitarios e integradores necesarios para la transformación del sistema educativo venezolano.

Contextualización del fenómeno de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular

La expresión oral es la fuente de comunicación de mayor esencia, alcance y trascendencia por *llegar y besar el santo* más allá de la palabra, al ser fortalecida por las representaciones que proporciona el hablante mediante los gestos, los sonidos, las emociones, el contexto, el momento, así como la interacción entre los interlocutores, lo cual no es posible apreciar en la representación escrita, así como las individualidades de los dialectos y las particularidades de quienes hablan o escuchan. Es por ello que la transmisión de información y comunicación de un grupo social a través del tiempo está determinada por la oralidad. Mediante esta práctica se

transfieren conocimientos, recuerdos, vivencias, costumbres y creencias que construyen el modo de vida de los grupos humanos y los individuos que le conforman, por lo cual se infiere que la oralidad como tal, sólo existe en un momento y espacio determinado. De allí que el lenguaje y la cultura se adquieren de la misma manera y al mismo tiempo debido a que éstos se estructuran a través del diálogo, construyéndose de manera recíproca.

No es fortuito que Civello (2007) aluda a la oralidad como la forma fundamental de la comunicación del hombre a través de la palabra hablada. A diferencia de la escritura, la expresión oral no necesita de otros elementos para existir, es autónoma y sin ella no es posible la existencia de manifestación verbal alguna. Como elemento fundamental para transmitir e intercambiar información, a la oralidad se le considera como una forma de actuar social que coadyuva al conocimiento de costumbres, creencias e historias, la interacción con personas y grupos, así como la transmisión de experiencias, saberes y valores, lo cual a su vez permite la conformación de sociedades humanas con identidades y culturas propias, cimentadas en los saberes compartidos, de allí la relevancia de la oralidad para el ser humano por ser el medio como se aprende y se transmite la cultura.

En investigaciones inherentes, Herrera (2014) señaló que la oralidad es de vital importancia para el ser humano porque a través de la palabra hablada se enseña y se transmite la cultura. El ser humano aprende su lenguaje del mismo modo y al mismo tiempo que aprende su cultura y la construcción de ambos elementos en forma de diálogo, uno genera al otro y viceversa. Los rasgos culturales más importantes (idioma esencialmente) conforman la identidad de un individuo y de un pueblo, ese conjunto de características que delinean la personalidad y que hacen de un grupo humano una entidad única y especial.

La riqueza en la expresión oral se evidencia gracias a la presencia de estrategias de carácter suprasegmental, que, más allá de la lengua, enriquecen y complementan lo que el hablante dice: actos, gestos, sonidos, silencios, vacilaciones, entre otras. Existe, además, toda una carga emotiva, ambiental, psicológica, temporal,

íntimamente vinculada al momento de expresión oral y a los que participan en él (contexto situacional de origen), debido a que a través de la oralidad se expresan particularidades dialectales y personales (edad, sexo, ideologías, sentimientos, carácter) del hablante y del oyente.

El poder de la expresión oral de diseñar, difundir y actualizar sistemas conceptuales que norman el funcionamiento estético y cultural de toda sociedad también se hacen presentes en la música como dominio trascendente de la misma. Esto se evidencia al mirar la compleja red de expresiones de la cultura popular, donde se excluye o se soslaya un cúmulo de manifestaciones musicales alternativas ajenas al código dominante. Desde tiempos remotos cuando el hombre comenzó a comunicarse a través del habla, la oralidad se convirtió en la principal fuente de transmisión de conocimientos por ser su más rápido, efectivo y útil medio de comunicación y hasta el único método fiable de conocimiento de la historia y de la vida.

Así se inicia el reconocimiento de la tradición oral como la forma de transmitir desde tiempos anteriores a la escritura, la cultura, la experiencia, las costumbres y las tradiciones de una sociedad a través de relatos, cantos, oraciones, leyendas, fábulas, conjuros, mitos, proverbios, adivinanzas y cuentos que se han transmitido de padres a hijos, de generación a generación, llegando hasta nuestros días, cumpliendo la función primordial de conservar los conocimientos ancestrales a través de los tiempos.

Conviene señalar que la expresión oral es también, metafóricamente hablando, una línea musical. Al respecto, Álvarez Muro (2008) establece que la expresión hablada u oralidad es “una secuencialidad sonora, una línea en el tiempo que se transmite entre hablante y oyente, una línea de sonidos que se desvanecen al desaparecer la emisión”. Según la misma autora, la vida de la oralidad es efímera igual que la música, a menos que se traduzca al medio escrito o se conserve por medio de métodos de grabación. De igual manera, Álvarez (op. cit) alega que el hablante transmite un mensaje que debe modularse con una melodía, estar acompañado de un cierto ritmo y seccionarse con espacios libres, tal como en la música.

En este sentido, al hablar de la tradición oral en la música popular, con la mirada puesta en la educación venezolana actual es necesario hacer un reconocimiento a los compositores que, en la historia reciente de nuestro país, se han inspirado en mostrar a través de sus obras gran parte de la tradición oral venezolana. Uno de estos autores es Luis Laguna, en quien a decir de Martínez (2010) “letra y música nacen juntas, como las hojas y las flores de un tallo vigoroso pero lleno de sensible savia, profundamente enraizado en el corazón mismo de la tierra y la gente de Venezuela”.

En este sentido, la educación como instrumento formal dentro del sistema, puede jugar un rol fundamental, al ser la encargada de difundir, recrear y mantener la transmisión de estos conocimientos que coadyuvan a la consolidación del vínculo hombre-entorno. Para ello es necesario internarse dentro del estudio que permita conocer esos elementos icónicos que describen las acciones cotidianas que han estado presentes durante el devenir histórico del venezolano.

De aquí la importancia que tiene la educación como ente multiplicador y difusor de la cultura popular tradicional como ente generador de conocimiento y guardián de las tradiciones, siendo la tradición oral indispensable para la transmisión de este conocimiento de pasado reciente y a veces ancestral e incluso que aún pervive en sociedades que aún no han sido tocadas por los medios de información. De manera que la oralidad es uno de los medios más apropiado para obtener la información y el conocimiento de los valores tradicionales.

En mi experiencia docente en el área de conocimiento Pedagogía Musical en la mención Educación Musical de la Facultad de Ciencias de la Educación Universidad de Carabobo, especialmente en la Cátedra de Folklore Aplicado a la Enseñanza, he podido vivenciar el desconocimiento marcado que existe en los estudiantes universitarios en lo relacionado con la literatura de tradición oral, costumbres, juegos tradicionales, manifestaciones y música folklórica o cultura popular tradicional, pese a que muchos de ellos provienen de las escuelas, academias y conservatorios de música que manejan una vasta información eurocéntrica de la educación musical, es decir, enfocada en el estudio de la vida y su obra de los “grandes compositores”,

dejando a un lado e incluso desterrando a los compositores populares en muchos casos.

A partir de ahí surgió en mí el interés por escudriñar las manifestaciones de la oralidad tradicional en el cancionero popular venezolano susceptible a estar presente en las aulas del sistema educativo venezolano, de acuerdo a los fines específicos establecidos en el marco legal vigente en la Ley Orgánica de Educación (2009) y en los tratados internacionales suscritos por la nación en materia educativa en lo relativo a la preservación de las costumbres, identidad nacional y tradiciones con el propósito para construir una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna.

Quizás influenciado por el género romántico de Rubén Darío, el máximo representante del modernismo de la lengua española, el músico carabobeño, Luis Laguna refleja en sus obras el estilo de vida de su época, recogiendo todo tipo de motivos que significase parte de nuestra vida cotidiana, de nuestro sentir, de manera que su estilo, aunque también repleto de armonizaciones modernas se impone sin dejar atrás el ritmo y el giro melódico de la música popular venezolana. Su acento se focalizó en las pequeñas cosas de la vida diaria para devolverlas en poesía sencilla llena de verdad humana, criolla. Es una manera de evocar el pasado, la historia común. Por esto y más, este prolífico autor, de quien se asegura fue autodidacta, constituyó su obra en un importante legado de la tradición oral venezolana, lo cual sin lugar a dudas puede conducirnos a través de un conjunto de vivencias, particularidades, interpretaciones y sensaciones hacia una exégesis estética de la música popular para hacer una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana.

Sin dudas la música funge como una fuente inagotable de conocimiento que propicia el desarrollo de distintas culturas, su acción didáctica se inicia en el entorno propio del ser social desde su primera etapa, la comunidad a la cual pertenece, propiciando el conocimiento de culturas propias y ajenas, lo cual incentiva el respeto y valor por estas culturas. El complejo comportamiento que produce la música en las

personas, con relación a sus emociones y su sentido natural, nos permiten inferir que ella no es un hecho aislado sino que se corresponde con las diferentes costumbres que conforman la manera de comprender y expresa los sentimientos. De manera que la expresión artística de la música popular tiene una función cultural y social que se corresponde con cada época y cada propuesta cultural.

De acuerdo con Derrida (1985) podemos pensar que a través de su obra Laguna reafirma la memoria filosófica de la cotidianidad, de la cultura popular venezolana, de su entorno; ya que reactiva la herencia y la mantiene viva; quienes se involucran con su música se inscribe dentro del estilo de sus estructuras armónicas, constituyéndose así una escuela o tendencia muy particular. La herencia de Laguna se erige, entonces, en la reafirmación de lo cotidiano y la exhortación de la identidad local a través de su lírica.

Sin paradojas, puede comprenderse que los futuros docentes serán los encargados de la enseñanza de la música en las escuelas e instituciones educativas, por esta razón es necesario que conozcan la trascendencia que tiene tanto la lírica expresada por los compositores populares, la cual está impregnada de la sabiduría que proporciona el acontecer diario, así como también las propuestas melódicas, rítmicas y armónicas que están allí presentes y que en algunos casos se constituyen en una escuela generadora de estilos propios.

A partir de las consideraciones anteriores, se realizó una investigación bajo la égida de la matriz epistémica fenomenológica con la intencionalidad de construir una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana dando argumentos a los supuestos implícitos tales como cuáles son los elementos de integración a la educación presentes en la música popular tradicional de Luis Laguna, cómo se describe la estética de la música popular como fenómeno promotor de tradiciones en la educación, cuáles son los aspectos asociados al constructo música y oralidad en el contexto del mundo popular tradicional, cuáles son los alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular, de qué manera se interpreta la oralidad tradicional desde la perspectiva estética de la música popular

venezolana y qué aportes estéticos ofrece la obra musical de Luis Laguna a la música popular venezolana.

Intencionalidad y directrices de la investigación

Aunque otros caminos, menos imbricados y próximos pueden llevarme hacia el destino esperado, estimo que el trazado del recorrido fue delicadamente trascendental y que ocurre indeclinable hasta ser una realidad. De manera que se tiene un punto de partida que delineó un itinerario consecuente, consciente y reflexivo.

La intencionalidad de esta investigación fue construir una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación universitaria venezolana, bajo las siguientes directrices.

Primero, develar los elementos de la música popular tradicional venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana. Segundo, revelar la apreciación de los actores sociales con respecto a la estética de la lírica y estructura de la música de Luis Laguna como promotor de tradiciones en la educación. Tercero, interpretar los elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano en cuanto a la estética de Luis Laguna. Cuarto y último, esbozar los alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana.

Alegatos justificativos y aportes de la epistemología de la oralidad tradicional

No en vano me he detenido en construir una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna, tanto en su lírica como en su estructura amónica y melódica para fortalecer la identidad, determinación, valores, tradiciones y las costumbres de los pueblos a partir de la descripción de la importancia que tiene la oralidad tradicional como elemento

forjador del conocimiento en el proceso educativo que permitió hallar nuevos constructos que aportaron nuevos equivalentes de la cultura popular tradicional venezolana.

Hace casi dos décadas en el ámbito educativo venezolano se ha iniciado un proceso de transformación curricular encaminado a cristalizar lo establecido en los distintos tratados internacionales suscritos por la nación en materia educativa en cuanto al fortalecimiento de la identidad nacional. No obstante, en mi experiencia como músico ejecutante, investigador y formador de futuros profesionales en el área de la educación musical, he percibido que estas intenciones y proyectos no han sido suficientes para materializar tales objetivos, porque cuando se instituye una norma sin origen en las necesidades propias, sin herencia inmediata ni trayectoria claramente definida, no puede tampoco haber claridad hacia donde se ha de transitar ni cómo habrá de hacerse.

No se trata de establecer taxativamente hacia donde se quiere llegar en el área educativa, ni de aplicar fórmulas que han dado resultado en otras latitudes, puesto que podrían resultar descontextualizadas, ajenas a la cultura y tradiciones propias de los venezolanos y estar alejadas de la realidad actual que nos envuelve. Tampoco se trata de justificar y argumentar cada decisión con base en las exigencias del mundo actual, sino más bien indagar en las formas más pertinentes y reconocibles por la sociedad para, a partir de allí, ofrecer una vía que permita alcanzar los fines y metas planteadas.

Desde de una perspectiva pedagógica y en el sentido anterior, al plantear una epistemología de la tradición oral en la educación venezolana a partir de la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna enfocada en las tradiciones y costumbres venezolanas, dignas de ser consideradas al diseñar, difundir y actualizar sistemas conceptuales que norman el funcionamiento estético, educativo y cultural de la sociedad venezolana, caracterizada por la sencillez de la sociedad venezolana del siglo XX.

De tal manera que, la auténtica complejidad musical de Laguna que le ha dado fama, reconocimiento y distinción entre los diversos géneros musicales y que según investigadores en el área de la música académica, marca un antes y un después en la música popular venezolana, será un aporte epistemológico a la línea de investigación educación, sociedad y cultura, en la temática: aspectos socio-políticos de la educación y se enmarca en la sub-temática: cultura y deporte del programa Doctorado en Educación de la Universidad de Carabobo, justo y necesario para la transformación del sistema educativo venezolano.

A partir de una perspectiva pragmática, esta investigación revela la apreciación de la lírica y estructura de la música de Luis Laguna y nos conduce hacia una interpretación estética de la música popular en aras de construir una epistemología de la tradición oral en la educación venezolana al percibir el poder de la expresión oral presente en la música como dominio trascendente de la misma que evidencia la compleja red de expresiones de la cultura popular ajenas al código dominante que se manifiestan en cada poesía hecha canción, día a día al experimentar como la cultura, las costumbres y las tradiciones de una sociedad pasada que se hacen presentes y cobran significado en las generaciones actuales cuando se valoran a través de las historias contadas en cada pieza musical cumpliendo la función primordial de conservar los conocimientos ancestrales a través de los tiempos.

En el sentido axiológico, al hablar de la tradición oral en Venezuela con la mirada puesta en la música popular, se logró hacer un reconocimiento bajo los principios bioéticos a los compositores que en la historia reciente de nuestro país se han inspirado en mostrar a través de sus obras gran parte de la tradición oral venezolana, al exponer parte de la obra de Luis Laguna respetando la autoría y sin intervenir sus arreglos. De igual manera, el interés de revelar la apreciación de la estética de la lírica y estructura de la música de Luis Laguna como promotor de tradiciones en la educación, cuyas obras evocan el pasado y reflejan el estilo de vida de otra época, permite recoger todo tipo de motivos significativos en nuestra vida cotidiana, de nuestro sentir convertidas en poesía sencilla llena de verdad humana, criolla e historia

común que fomentan los valores como la humildad, identidad, amor, generosidad y solidaridad.

En cuanto a los aportes metodológicos, se trata de una investigación cualitativa a través de una hermenéutica-interpretativa con la vigilancia de los principios bioéticos y de bioseguridad. Considerando que la fenomenología hermenéutica es un proceso de interpretación, que se deriva del estudio de la experiencia vivida con la intención de comprender lo que ocurre, ella persigue aplicar la filosofía fenomenológica para la interpretación de los fenómenos unidos a un significado oculto (hermenéutica Heideggeriana).

Siendo así, al interpretar los elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano en cuanto a la estética de Luis Laguna se logró la comprensión de las experiencias y vivencias de los actores sociales partiendo desde una intuición reflexiva que permitió clarificar los hallazgos a través de la descripción e interpretación según los aportes de estos para esbozar alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación o elementos de organización e integración de los saberes y orientación de las experiencias de aprendizaje para fomentar valores, actitudes y virtudes en los educandos de todos los niveles del sistema educativo.

En lo social es un exhorto a las nuevas generaciones quienes viven inmersos en la tecnología con acceso a la aldea global por ser más susceptibles a ser influenciados a otras culturas generando cambios en el desarrollo de su personalidad, en su forma de ver el mundo, en su comportamiento dentro de su entorno social, adoptando nuevas conductas diferentes a las acostumbradas dentro de sus ejes de interacción social. No se trata de rechazar lo proveniente de los medios de información, sino canalizar su todo potencial como auxiliares en la formación de los nuevos ciudadanos, difundir el conocimiento de la cultura popular tradicional sin aferrarse a los elementos del pasado ni impedir el desarrollo dialéctico de la sociedad, sino preservar la memoria

histórica de manera que sea posible conservar los vínculos identitarios de los entornos sociales.

De manera que al considerar los aspectos pedagógicos, pragmáticos, metodológicos, axiológicos y sociales descritos anteriormente, se pueden cristalizar variados e importantes aportes a los conocimientos a los que hasta ahora se había renunciado, por ser un tópico poco abordado en el contexto universitario venezolano.

MOVIMIENTO II

COURANTE

*...tienes toda la belleza de un campo florido, de un atardecer.
Criollísima-Luis Laguna*

Como el sol se oculta en el atardecer crepuscular, matiza la entrada de la noche y una luna muy bella comienza a aparecer, así se asoma el movimiento II, courante, una danza de compás ternario con figuraciones triádicas, frecuentes comienzos imitativo y de vital importancia para esta obra que toman la mano de aquellos grandes maestros que han dejado como legado sus ideas para dirigir este concierto. Halos de luz en partículas resplandecen hasta formar una pieza homogénea, los cuales me guiaron hacia la epistemología de la tradición oral en la educación venezolana a partir de los referentes previos, filosóficos, teóricos y las categorías asociadas abrigando mi entusiasmo y admiración hacia la belleza de la música popular de Luis Laguna sin pretensiones de buscar mi verdad, sino la de los otros en una relación intrínseca desde las experiencias de los maestros-músicos y con las visiones escritas de diferentes autores.

Referentes previos o estado del arte del fenómeno

Como si se tratara de una gota de lluvia al caer, capaz de disiparse, mezclarse y expandirse en un todo al tocar fondo más sin perder su esencia, así se representan cada uno de los referentes previos tanto los internos así como los externos colmando un vacío de conocimiento. De acuerdo con Vargas y Calvo (1987, citados por Guevara, 2016), un estado del arte consiste en inventariar y sistematizar la producción en un área del conocimiento, ejercicio que no se puede quedar tan solo en inventarios, matrices o listados; es necesario trascender cada texto, cada idea, cada

palabra, debido a que la razón de ser de este ejercicio investigativo es lograr una reflexión profunda sobre las tendencias y vacíos en un área o tema específicos.

En el ámbito externo, Polo y Pozzo (2011), presentó la investigación cualitativa titulada *Música popular tradicional en el currículo escolar: ¿Un aporte a la formación del “ser nacional” o a la educación para la democracia?* en la Universidad Nacional de Rosario en Argentina con el propósito de describir las expresiones musicales minoritarias y su tratamiento en la articulación al currículo escolar, al discurso social y en las relaciones de poder.

Los autores abordaron dos aspectos fundamentales, primero, al modo de inserción de la música popular tradicional en la institución escolar, en cuanto al tratamiento de las expresiones musicales de grupos minoritarios en las prácticas escolares y al significado que se construye en relación con estas prácticas artísticas presentadas en lo cotidiano como “alteridad”. El segundo, la justificación de la presencia de la música popular tradicional en el currículo desde dos perspectivas disímiles: el discurso ‘nacionalista’ en contraste con el de ‘educación para la democracia’.

De acuerdo con los investigadores señalan que la perspectiva de la pedagogía crítica deja ver el tratamiento positivista de la música folklórica como ‘artefacto’ en las escuelas, de ahí que el análisis de las instituciones y prácticas educativas en el contexto argentino arroja una concepción del arte que intenta construir un ser nacional matizado con rasgos eurocéntricos, cuyo aporte a la educación para la democracia aún debe ser construido. De aquí que las prácticas escolares del sistema educativo (muchas veces en contraposición con su fundamentación teórica) se inclinan a la homogeneización y reproducción del discurso social hegemónico ignorando o devaluando las ‘otras’ expresiones e historias.

Como consideraciones finales proponen la formación docente de un programa de estudios culturales como puntapié para establecer vínculos nuevos entre la escuela y la comunidad en relación con problemas concretos, reflexionar críticamente sobre nuestras propias prácticas, a fin de proyectar la educación como un espacio para el cambio y poner la atención en la formación del profesorado de educación musical,

considerando los criterios e ideas con los que los docentes organizan sus prácticas de enseñanza encontrándose con la compleja articulación entre la teoría y la práctica.

De esta circunstancia nace la relación entre de la tesis epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna con la investigación debido a la analogía tanto del contexto social como al fenómeno de estudio que fomenta la preservación y enraizamiento del conjunto de elementos identitarios fundamentales para la transformación del sistema educativo a fin de valorar y reafirmar la memoria de la cotidianeidad, de la cultura popular, de su entorno y de la herencia.

Más tarde, Rodríguez y Valencia (2012) presentaron la investigación titulada *“Oralidad en la educación superior. Algunos apuntes sobre la relación argumentación oral-cortesía verbal) desde un estudio realizado en la Universidad del Quindío (Colombia)”* con la intencionalidad de esbozar una reflexión teórica sobre la argumentación oral empleada por algunos estudiantes de la Universidad del Quindío con quienes se adelanta un proceso de investigación en didáctica de la lengua materna. Dicho proceso se articula en torno al establecimiento de rasgos prototípicos en el discurso argumentativo oral de los participantes, algunos de los principios de cortesía verbal implicados en las discusiones, y el carácter problemático de la relación entre ambos factores (argumentación oral – cortesía verbal).

El proyecto se desarrolló con seis grupos de 10 a 22 estudiantes cada uno, con edades comprendidas entre los 18 y los 30 años. El corpus de la investigación corresponde a 6 videograbaciones de entre 30 y 40 minutos cada una, destinadas a discutir en torno al tema (la infidelidad entre parejas). Todos los registros se hacen a partir de siete preguntas orientadas a estimular la argumentación de los estudiantes que cursan cuarto semestre de la Licenciatura en Español y Literatura en la Universidad del Quindío (Colombia).

Los investigadores lograron delimitar el ámbito problemático de la investigación, luego de múltiples movimientos tanto teóricos como metodológicos, a partir de dos categorías que atraviesan el corpus de estudio. Los hallazgos mostraron los rasgos

prototípicos en la elaboración de las ideas para intervenir en las discusiones argumentativas, y, en el intercambio de dichas ideas. En sus conclusiones señalan que la segmentación respondió a la necesidad de sectorizar el texto argumentativo oral de manera que se pueda manipular tanto formalmente como en términos de contenido. En efecto, a partir de estas categorías se observó algunas características problemáticas en cada uno.

La presente investigación muestra una relación indirecta con la tesis epistemológica de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna, que se vinculan bajo los referentes oralidad y la educación.

En el ámbito interno, Fuentes (2009) presentó el trabajo de investigación titulado “El joropo venezolano expresión de identidad nacional en la cultura popular” orientada hacia el estudio de los ámbitos de la cultura propia y ajena y sus relaciones autónomas, de apropiación, alienación y supresión y los encuentros, desencuentros y los conflictos multiculturales.

La autora esboza una perspectiva educativa que contemplan las reflexiones del mundo de la tecnología y de la lógica mercantil y sus modelos de identificación hacia el consumo de productos de la industria de la música por medio de códigos, simbologías e ideologías y bienes generados por la globalización, que han acentuado los conflictos multiculturales, y por consiguiente, una notable inclinación de los jóvenes hacia la música extranjera, por falta de conocimiento y valoración de la cultura musical propia, representada en parte, por la comunidad de cultores populares del joropo venezolano integrada por compositores, intérpretes, bailadores, promotores, artesanos, copleros y poetas de las diferentes regiones del país, quienes guiados por un profundo sentimiento o amor por Venezuela y sus tradiciones, han hecho posible su mantenimiento, enriquecimiento y fortalecimiento, sin perder los lazos de continuidad con el pasado, donde se refiere a los relatos de vida de Simón Díaz, padre de la tonada llanera.

El objeto de estudio se fundamentó en la *Teoría del control cultural* de Guillermo Bonfil (1989), mediante la cual se construyó un espacio multicultural, con base en una matriz de relaciones de la cultura etnográfica integrada por elementos y aspectos culturales del joropo venezolano y las tomas de decisiones y acciones individuales e institucionales, de cuyo entrecruzamiento se generó el espacio multicultural, donde se encuentran los ámbitos de la cultura propia y ajena y sus relaciones autónomas, de apropiación, alienación y supresión y los encuentros, desencuentros y los conflictos multiculturales. Esto da un basamento teórico pero no una respuesta a lo que esta investigación pretende por lo que se debe tener cuidados en donde se coloca y con qué fin.

Otro valioso aporte al presente fenómeno de estudio fue la investigación titulada “Consideraciones sobre el joropo central: una contribución de identidad cultural a la educación básica regional” elaborada por Gédler (2005) con el objeto de brindar algunos aportes significativos para el estudio y comprensión de este género folclórico regional, destinado a los docentes y alumnos de educación básica en la zona central del país, para su aplicación en el currículo básico regional, adscrito al eje transversal valores, donde se incluye la dimensión identidad, como parte integrante de la reforma curricular. La investigación se realizó bajo la modalidad de tipo documental descriptiva, en el contexto de la comprensión epistemológica humanista. Para la recolección del material objeto de la investigación se utilizó como método el arqueología de la documentación bibliográfica, hemerográfica, discográfica y otras fuentes como grabaciones sobre el tema en programas radiales y televisivos.

La investigación expuso la necesidad de rescatar y ahondar en la comprensión y difusión del material folclórico referido al joropo central, como expresión cultural genuina, en la zona central del país. Esta investigación establece una relación cercana a esta investigación doctoral ya que enfatiza sobre la necesidad de preservar la cultura popular tradicional, específicamente la música popular como elemento coadyuvante a la permanencia de las expresiones identitarias que deben ser transmitidas a través del proceso educativo.

El autor procedió a la realización de este trabajo, tomando como base la experiencia de sus publicaciones anteriores sobre la materia, (Gédler 1993, 1996) con el que espera contribuir a la comprensión y divulgación de la Cultura Popular de los estados centrales de Venezuela, así como brindar un material informativo de apoyo a los docentes, estudiosos e investigadores de esta manifestación cultural.

Referentes filosóficos

Viendo el atardecer, este apartado despliega las teorías filosóficas que fundamentan a la epistemología de la tradición oral en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna enmarcadas dentro del mundo de vida que compartimos con los universitarios, especialmente, profesores, estudiantes de la mención Educación Musical y miembros de la Coral de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, así como con todos aquellos que están ceñidos al sistema educativo venezolano.

Teorías de interpretación estética

Por definición, la estética es la rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es la esencia y la percepción de la belleza. Se encarga de estudiar las razones y las emociones de las diferentes formas de arte. También abarca el estudio de la teoría del arte, es decir, el estudio de la percepción en general, bien sea de manera sensorial o bien comprendida de manera más amplia.

La concepción de la estética desde la óptica de la filosofía es la encargada de estudiar sus cualidades, es decir la belleza, lo feo, la disonancia y lo notable. De manera que, la estética es la ciencia que se encarga de investigar, estudiar y analizar el arte en su esencia y manifestación, cuya esencia fundamental es la abstracción acerca de lo complejo del arte y del análisis filosófico de los valores de éste.

Algunos teóricos como Foster (1983) al referirse al arte del siglo XX reacciona en contra del concepto tradicional de la belleza y llegan incluso a señalar el arte moderno como una expresión “antiestética”, tal vez esto obedece a la aparición de avances tecnológicos que permiten la reproducción fiel y absoluta de modelos y obras que las inserta dentro de los bienes de consumo, generando así inquietud en lo inherente a la teoría y la práctica de las artes.

Mukarovsky (1975), se refiere a la existencia de estas dos tendencias como estética y extra estética y señala que ningún objeto se corresponde con una u otra tendencia pues cada quien tiene su propia composición como tal. Es, más bien, el entorno en el que se encuentra el objeto, el tiempo y el espacio donde se muestran, lo que permite determinar si son poseedores de la función estética. Esta función es válida para cualquier expresión del arte. Por esta razón señala que:

No hay ningún límite fijo entre la esfera estética y la extra estética, no existen ni objetos ni procesos que, por su esencia y su estructura y sin que se tenga en cuenta el tiempo, el lugar y el criterio con que se les valore, sean portadores de la función estética, ni tampoco otros que tengan que estar, en vista de su estructura real, eliminados de su alcance. (p.150).

Esta afirmación es propicia al referirnos al ámbito artístico donde la función estética es dominante. En el arte la función estética está determinada, según Mukarovsky (1977) por un límite que separa los fenómenos artísticos de los fenómenos estéticos extra artísticos; “en el caso de las obras de arte la estética es lo principal y lo extra-estético funge como secundario. La estética como teoría de la belleza está identificada con el valor estético” (p.220).

El objeto estético adquiere valor cuando es bello, obviamente, esta condición de belleza como valor estético ocurre sólo como una expresión que percibe el sujeto con aptitudes para evaluar y comprender el valor estético contenido en un objeto, por consiguiente, está relacionado con la percepción particular y con el proceso de

evaluación. De acuerdo con la fenomenología de los valores, estos sólo existen para quienes los aprecian y reconocen, de ahí que, es necesario tomar en cuenta tanto el acto de intuición de los valores como también la estructura del objeto en sí mismo, requisito imprescindible para efectuar el acto de evaluación.

Basándose en Sezemanas (1970) en cuanto a la relación entre los valores estéticos y el acto de evaluación destaca que si la belleza como un valor explícito el cual “incluye obras de arte o de la naturaleza y los fenómenos de la vida humana, entonces no depende sólo de la naturaleza del objeto, sino también del sujeto, el cual al ser consciente del objeto, siente y reconoce su belleza” (p. 110).

De acuerdo con estos criterios relacionados con la belleza estética se puede pensar que la belleza es absolutamente subjetiva. Esto implica que la objetividad de la belleza puede ser aceptada si se demuestra a través de métodos experimentales que sean propios a las ciencias naturales y que sean independientes del sujeto, aunque también esta aseveración conlleva a la negación de los valores de los fenómenos. Sezemanas (op cit.), señala al respecto:

Exigir que la ética y la estética sigan los métodos de las ciencias naturales, significa hacer una investigación estética y ética de los fenómenos desde un enfoque que no permite el desarrollo y la captación de los rasgos característicos del fenómeno (p. 125).

Es importante destacar que la estética es relativa, es decir la belleza no solo es subjetiva sino que también es relativa; esta varía de acuerdo a los entornos históricos y culturales, la belleza es un valor que depende del sujeto y las situaciones eventuales en que se encuentre.

Cabe destacar que, la concepción de belleza objetiva existente durante muchos siglos comienza a decaer con el surgimiento de la estética como ciencia o más bien como disciplina específica, es a partir del siglo XVIII, cuando comienza a desarrollarse un conocimiento generado por la sensibilidad del hombre produciéndose así una valoración del gusto particular. Aquella visión del arte

vinculada al pasado donde a pesar que el artista imprimía su sello particular estaba obligado a representar la virtud y la religión, esto no significa que no hubiese algunas obras que manifestaran su autonomía ideológica, sin embargo es en el romanticismo cuando esto se convierte en hecho dominante.

En las discusiones acerca de la estética musical se puede decir que la música es una suma de obras, es además efímera, continúa su paso sin desafiar la observación. A pesar de su carácter transitorio y huidizo está concebida como una obra en sí misma. La noción de la música con mayor proyección durante la época del romanticismo fue la de considerarla como expresión de emociones o como modo predilecto de expresión de sentimientos.

Según Hegel (2007), cuyo sistema es decididamente sistemático y se organiza según un incesante desarrollo de tríadas dialécticas que nos dirige continuamente hacia adelante, en lo que a la música se refiere, esta tiene su lugar en la tríada que conforma el “Sistema de las artes singulares” junto con el arte simbólico (la arquitectura) y el clásico (la escultura). Se trata entonces de la segunda de las tres artes románticas junto con la pintura y la poesía, cuya característica fundamental es la de representar la subjetividad, “el vasto dominio del sentir, del querer y el dejar correr humanos” donde solo existe una diferencia, el material con el cual se expresan. Hegel también define la idea de lo bello artístico llamándolo el “ideal” y el cómo este se desarrolla en las “formas particulares de lo bello artístico”.

En el arte el ideal radica la reciprocidad total entre la representación artística, la forma, el contenido y la idea. No obstante en el arte, no es la “la idea como tal que una lógica metafísica tiene que aprehender como absoluto” esta debe ser concreta y fusionarse con su contexto real, o sea con la obra de arte. Para Hegel el ideal es el transcurrir histórico donde está, y como quiera que esta evoluciona de manera paralela con respecto al espíritu, se corresponde de diversas formas con sus representaciones.

La música se diferencia esencialmente de las demás artes por su contenido. Si bien es cierto que en la actualidad el arte, a pesar de que ya no busca la imitación,

continúa siendo figurativo, la música tiene la desventaja de no representar un contenido concreto. Su contenido adecuado es distinto al de las otras artes, por lo que Hegel (op. cit) le considera “lo interno enteramente carente de objeto, la subjetividad abstracta como tal”. Esta interioridad se concreta en el sentimiento, lo que Fubini (1976) señala como la representación de los sentimientos, siendo esto el reflejo de la interioridad, esto implica para Hegel la esfera de la música.

Hegel establece una diferenciación entre lo que él llama “música acompañante”, la vocal, y “música autónoma”, la instrumental, al parecer considera que la instrumental es superior a la vocal, inferencia que se hace al observar sus afirmaciones sobre la música cuando expresa “si en la música esta subjetividad (que es el contenido) debe hacer valer igualmente todos sus derechos, debe desligarse de un texto dado y extraer puramente de sí misma su contenido, el curso y la clase de expresión, la unidad y el desarrollo de su obra”, es decir, “limitarse a los medios puramente musicales”. Al referirse a la interpretación instrumental establece que

En esta clase de ejecución gozamos de la cumbre suprema de la vitalidad musical, del maravilloso secreto de que un instrumento externo devenga un órgano perfectamente animado, y tenemos al mismo tiempo ante nosotros como en un destello la concepción interior así como la ejecución de la fantasía genial en la más instantánea compenetración y en la más evanescente vida. (P.102)

No obstante, pareciera que sus predilecciones musicales no se corresponden con estas aseveraciones cuando considera que la música autónoma está concebida para el pensamiento más abstracto, lo que hace que sea preferida por el “entendido”. Mientras que para el “diletante”, que desconoce sus leyes y reglas, consideraría dificultoso poder disfrutarla ya que espera “representaciones más determinadas y un contenido más preciso para lo que resuena en el alma”. Es decir quienes carecen del conocimiento riguroso de las estructuras y formas musicales disfrutan con mayor libertad de la expresión de la música.

Como músico ejecutante y docente en el área he tenido la necesidad de indagar, a través del estudio de la historia de la música, la importancia que tiene la música vocal, lo que Hegel llama “música acompañante”, en el devenir histórico de la música se puede decir que desde sus inicios como forma musical da origen al desarrollo de nuevas propuestas que se van a desplegar en el renacimiento. La música vocal comienza a tomar forma en la edad media, no quiere decir que en épocas previas entre la caída del imperio romano de occidente y el siglo XV no existiera, debido a que el canto sacro era tomado como instrumento de fundamentación y educación religiosa asumiendo una función complementaria para la oración.

La música vocal se convierte en un tipo de expresión musical bastante austera entre los primeros cristianos, debido a la prohibición de instrumentos musicales en los oficios religiosos. Por todo esto, el canto vocal proveniente del seno de lo popular y de celebraciones religiosas va a devenir en la creaciones musicales, el motete obra basada en texto religiosos cristianos y el madrigal que agrupa el contenido épico y lírico propio de la época, género que marcan el inicio de la polifonía, cuya estructura musical consiste en la simultaneidad de sonidos que se conforman armónicamente y que viene a ser la expresión musical de mayor importancia y trascendencia en el renacimiento, lo que implica que se considere en los anales de la música al siglo VX como el siglo de oro de la polifonía. Por esta razón, a mi manera de ver, no puede asumirse la música vocal como una expresión secundaria o “música acompañante”.

Hegel (2007) considera que en la unión entre la música y la poesía, la música funciona como un apoyo mínimo al texto poético o si la música es más independiente el texto debe ser más ligero y así evitar que el sonido sin contenido se convierta en la esencia o por el contrario se pretenda poner música a un texto de gran contenido poético, pues estos no fueron “de ningún modo compuestos con este fin” y “se evidencian como muy poco adecuados e inservibles para la composición musical”. Considera que es posible que la música con su desbordante e “irresistible torrente de los sonidos” conlleve a “dulcificar los más violentos destinos trágicos y convertirlos

en goce”, esto denota que la música es un arte por demás atractivo, el sonido atrae de tal manera que cautiva de manera total arrastrándonos consigo.

Lo que Hegel describe como: “el yo es en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto mismo” se traduce en la conexión intro- subjetiva, su tiempo, su contenido y su elemento universal, por lo tanto, la música es el arte donde el sonido permanece solo en el tiempo en que este se produce, donde adquiere validez y donde ese tiempo es el mismo tiempo del sujeto que lo capta y activa al yo a través del movimiento temporal y el ritmo.

De aquí que en la estética de la imitación del siglo VIII, según Batteux (2016), se concebía a la expresión musical de los afectos como una representación, descripción de pasiones, donde el oyente asume una postura de público relajado, la misma que tiene un observador que aprecia la semejanza o no semejanza de una pintura, en este caso el oyente no se encuentra influido por los efectos que están representados por la música ni el compositor muestra su agitado interior en una expresión sonora de la que espera la aceptación y admiración del público.

Sin embargo, Boulez (1990), reporta que “el mundo musical vive desde 1920 con una obsesión de clasicismo”. Donde “estilo” y “Objetividad” son calificativos relevantes, que puede decir entonces que existen dos tendencias en este “clasicismo”: una tendencia que se propone reencontrar la objetividad absoluta en la “música pura” y otra que se basa en la dialéctica histórica que conlleva a caracterizar una nueva “universalidad” en lo referido al estilo, es decir que toda acción musical se rige bajo el signo de la absoluta seguridad.

Mientras que la tendencia neoclásica cuestiona la experiencia dodecafónica considerándola como una tentativa ultra individualista, de la parte dodecafónica, basándose en la evolución histórica, se califica al neoclasicismo como nostalgia del pasado que pretende retornar a la “música pura” como una quimera notoriamente subjetiva. Al respecto Stravinsky (1962), decía. “Yo considero la música, por su esencia, imponente para *expresar* lo que sea: un sentimiento, la actitud, un estado

psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. *La expresión* nunca ha sido la propiedad inmanente de la música” (p.164).

Además, si el “el fenómeno de la música no es otorgado con el único fin de instituir un orden en las cosas. Para ser realizado exige, necesaria y únicamente, una construcción cumplida la construcción, alcanzado el orden, está dicho todo. Será vano buscar o esperar allí otra cosa” (p.172).

Indudablemente estas apreciaciones se corresponden con la música académica, mientras que la música popular tendrá una interpretación estética que se fundamente, claro está en las estructuras armónicas y melódicas, pero inclinándose grandemente hacia la belleza y aceptación tanto de las grandes masas como también en el reconocimiento y aceptación de los espectadores circunscritos al ámbito académico.

Teoría sobre música y músicos de Hegel

Según Pulla (2014) durante el Romanticismo, la concepción más difundida de la música como expresión de sentimientos o como forma privilegiada de expresión de estos [...] halla en Hegel su consagración filosófica oficial; la sistematización conceptual más acabada, la música encuentra su lugar dentro de la tríada que forma el “Sistema de las artes singulares” en tercer lugar, tras el arte simbólico (la arquitectura) y el clásico (la escultura). Se trata de la segunda de las tres artes románticas –siendo las otras dos, respectivamente, la pintura y la poesía– las cuales se caracterizan por representar la subjetividad, “el vasto dominio del sentir, del querer y el dejar correr humanos” variando para ello tan solo el material del que se valen.

Precediendo a estas tríadas, Hegel define también la idea de lo bello artístico –lo que él llama el “ideal”– y el cómo este se desarrolla en las “formas particulares de lo bello artístico”. El ideal en arte, consiste en la correspondencia absoluta entre la forma, la representación artística, el contenido y la idea, pero en el arte, esta no es “la

idea como tal que una lógica metafísica tiene que aprehender como absoluto” sino que debe ser concreta y fundirse con su realidad efectiva, es decir, con la obra de arte.

Hegel concibe el ideal como un recorrido histórico en el que dicha idea, y debido a que esta va evolucionando de forma paralela a como lo hace el espíritu, se relaciona de formas diversas con sus representaciones, dando como resultado la forma artística simbólica.

La diferencia fundamental de la música con respecto a las demás artes es, su contenido, en un mundo en el que el arte, aunque ya no busque exactamente imitar, sigue siendo figurativo, la música tiene el handicap de no poder representar un contenido concreto, sin embargo su contenido apropiado es diferente al de las demás artes y es, para Hegel, “lo interno enteramente carente de objeto, la subjetividad abstracta como tal”, pero esta interioridad se particulariza en el sentimiento, que vendría a ser lo que constituye la esfera de la música para Hegel.

Hegel en su distinción entre “música acompañante”, la vocal, y “música autónoma”, la instrumental, parece que reconoce la superioridad de la segunda, y así se deduce de las afirmaciones hechas sobre la música cuando dice que “si en la música esta subjetividad, que es el contenido, debe hacer valer igualmente todos sus derechos, debe desligarse de un texto dado y extraer puramente de sí misma su contenido, el curso y la clase de expresión, la unidad y el desarrollo de su obra” es decir, “limitarse a los medios puramente musicales”.

Igualmente, cuando se refiere a la interpretación instrumental apunta que: En esta clase de ejecución gozamos de la cumbre suprema de la vitalidad musical, del maravilloso secreto de que un instrumento externo devenga un órgano perfectamente animado, y tenemos al mismo tiempo ante nosotros como en un destello la concepción interior así como la ejecución de la fantasía genial en la más instantánea compenetración y en la más evanescente vida.

Sin embargo, sus preferencias musicales no parecen acompañar tales afirmaciones ya que considera que dicha música autónoma (instrumental), dirigida al sentimiento más abstracto en general, es preferida por el “entendido”, mientras el “diletante”, sin

embargo, desconocedor de sus reglas y leyes, encontraría difícil el disfrutarla puesto que busca, en general, “representaciones más determinadas y un contenido más preciso para lo que le resuena en el alma”.

Hegel (2007) parece identificarse más con este segundo tipo y, posiblemente por ello, dedica bastante más espacio al tema de la música acompañante que al de la autónoma. Respecto a ella, su visión también es original, puesto que considera, al contrario que la mayoría de las opiniones en torno a ese tema, que, en la unión entre música y poesía, o bien debe ser la música un apoyo mínimo a un texto de valor poético, o bien, si la música es más independiente, el texto debe ser superficial.

Hegel insiste en señalar que, tan perjudicial es que solo lo musical, el puro juego de sonidos sin contenido, se convierta en la esencia, como que pretenda ponerse música a un texto de gran valor poético como pueden ser, por ejemplo los poemas de Schiller, ya que estos no han sido “de ningún modo compuestos con tal fin” y “se evidencian como muy poco adecuados e inservibles para la composición musical” ya que “allí donde la música llega a un desarrollo más conforme al arte, poco o nada se entiende del texto, particularmente en nuestra lengua y pronunciación alemanas” .

Sin embargo, con respecto a esta línea de argumentación de Hegel considero, a mi juicio que hay textos que aunque no fueron concebidos con el propósito de formar parte de una obra musical permiten una perfecta correspondencia entre música y poesía, tal es el caso, por ejemplo, de la *Cantata Criolla* de Antonio Estévez basada en la poesía de Alberto Arvelo Torrealba *Florentino y el diablo*, donde la propuesta musical describe perfectamente el escenario donde se desarrolla el reto entre el bien y el mal.

Si la música, no tanto por responder a la idea de arte verdadero sino por su capacidad de transmitir un contenido espiritual, se muestra para Hegel (2007) como merecedora de la más alta estima (solo por debajo de la poesía), no parece que los músicos provoquen en él tan alta valoración y así lo demuestran parte de los comentarios que hace al respecto como cuando afirma que, al contrario que en la poesía, en la música “no es rara la combinación de un grandísimo virtuosismo en la

composición y en la ejecución musicales como una significativa pobreza de espíritu y de carácter” o cuando dice que “con frecuencia compositores de talento resultan también a lo largo de toda su vida los hombres más inconscientes, más desustanciados”.

Tampoco parece valorar en mucho la dificultad que una buena formación musical entraña ya que mantiene que “el talento musical se anuncia en la más temprana juventud cuando la cabeza todavía está vacía y el ánimo poco agitado, y en breve tiempo, antes de que espíritu y vida hayan adquirido experiencia, puede alcanzarse una altura muy significativa”. Añade que “raramente se oye de los entendidos propiamente dichos y de los músicos profesionales –de estos últimos, que a menudo son los espiritualmente peor dotados menos que nadie– algo determinado y exhaustivo al respecto”, lo cual le sirve para justificar, al menos en parte, su desconocimiento de los aspectos técnicos de la música.

Se perpetúa así, en la figura de Hegel (2007), la tradicional percepción del músico servil, que no necesita grandes conocimientos para ejercer su arte y que es una persona poco inteligente y cultivada. Una imagen que los músicos del siglo XIX, con Beethoven a la cabeza, comenzarán a cambiar. Este apartado expone las teorías o teoréticas que cimentan la epistemología de la tradición oral en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna.

La música popular y sus implicaciones

Al hablar de música popular nos referimos al cúmulo de géneros musicales que tienen alta aceptación para gran parte del público y que a su vez llegan a las grandes audiencias mediante las estrategias de distribución de la industria de la música, esta forma de difusión establece una diferencia con la música llamada música culta con la música tradicional, estas por lo general son difundidas a audiencias menos cuantiosas por medio de la academia o por medio de la transmisión oral respectivamente.

A diferencia de la música tradicional o folklórica, la música popular no establece vínculos de identidad con naciones o grupos étnicos específicos por el contrario posee carácter internacional, existe un grupo de géneros que suelen ser lo más simbólicos en estos tiempo dentro de los cuales se pueden señalar el rock el pop, el hip hop, el rap y la música electrónica, por mencionar algunos.

Dentro de las denominaciones que suele recibir la música popular se encuentran la de la de música ligera o música pop, aun cuando su significado suele ser más restrictivos. El término música popular ha sido empleado en muchas ocasiones a lo que hoy por hoy conocemos como música folklórica o música tradicional, uso que pervive en algunos contextos. Con el fin de evitar este tipo de confusión en ocasiones se usa la expresión música popular moderna, o sencillamente música moderna.

Al respecto el musicólogo Philip Tagg (1982) considerando los aspectos socioculturales y económicos, la define de la siguiente manera:

La música popular, a diferencia de la música culta, es concebida para ser distribuida de forma masiva y frecuentemente a grupos grandes y socioculturalmente heterogéneos. Es distribuida y almacenada de forma no escrita. Sólo es posible en una economía monetaria industrial donde se convierte en una mercancía y, en sociedades capitalistas, sujetas a las leyes del libre mercado, según la cual idealmente debe vender lo más posible, de lo menos posible, al mayor precio posible. (1982)

Se sabe que la música popular coexiste en una serie de relaciones entre la industria y la audiencia como producto de consumo. Sin embargo, la música popular posee una serie de significados y procesos sociales como la cultura, la geografía, la historia, la política, entre otros, que interceden entre la producción y el consumo. Para Middleton (2002), la forma más usual con la cual se puede definir la música popular es vincular su popularidad con la cantidad de actividad lucrativa que esta genere, como por ejemplo la venta de partituras o grabaciones que esta genere.

Entre los siglos XVIII y XIX, cuando en Europa se desarrollaba la Revolución Industrial, se inicia un proceso de mercadeo de la música como producto. Los luthiers

(fabricantes de instrumentos musicales) con el propósito de comercializar incluían un libro de canciones que denominaban *Popular Song*. Este libro tenía como propósito difundir música que mediante su reiterada difusión fuera aceptada por la burguesía. Posteriormente en el Siglo XIX se emplea la misma estrategia para promocionar las canciones nacionales o tradicionales, las cuales son denominadas *Folk Songs*, utilizando las mismas estrategias de aprobación y mercado.

Middleton (op. cit), define la música popular como: “música de tipo inferior a la música docta, que toma diferentes componentes de la música folklórica y o de arte y está asociada con la producción por o para un grupo social en particular. La música popular es la música diseminada por los medios masivos y o por el mercado de masa”. Obviamente, estas definiciones niegan la posibilidad de que se pueda concebir la música popular con cualidades similares a la llamada música docta, a su vez que define a la música popular como simple, considerando la práctica musical con un contenido particular circunscrito a un solo contexto social, algo ajeno a la actualidad, en la que existe una constante movilidad humana, con una gran proyección y difusión del mercado cultural.

A todo esto podemos decir que la música y las estructuras sociales están en una constante conexión a través de la historia, compartiendo espacios en las estructuras sociales y culturales. Ahora bien, el termino música popular como referíamos en párrafos anteriores, cuando es tomado literalmente de la traducción anglosajona *popular music* se refiere a lo que éstos conceptúan como músicas ligeras o comerciales, es decir pop, rock, jazz en todas sus variantes y otros géneros actuales.

Sin embargo en España al referirse a la música popular se están refiriendo con frecuencia a la música folklórica y a la música de tradición oral, no así para Latinoamérica que a pesar de tener el mismo idioma, nuestra concepción latina, donde existe una larga tradición de estudio en etnomusicología, en muchos casos se asume la concepción sajona lo que conlleva a un dilema conceptual al referirnos a la música popular, pues habría que aclarar la connotación que le daremos a ésta

dependiendo si nos referimos a la *popular music* o a la música folklórica o de tradición oral.

En un intento por buscar una definición adecuada para describir la música popular nos conseguiremos con afirmaciones que poseen un carácter reduccionista, tal es el caso de Baker (1933), quien define la música popular como aquella que “es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida” e incluía en su definición a las melodías clásicas presentes en la memoria tanto individual como colectiva, considera también que “la música es popular porque es fácil de escuchar”. Consideraba que esta música “no siempre Tenía calidad, y que frecuentemente el oyente de música popular carecía de preparación musical técnica que le permitiera poder acercarse a otros repertorios” (p.252).

Es necesario buscar un equilibrio conceptual en lo que a la música se refiere, la concepción euro centrista que define la música académica como la única meritoria y digna de considerar desde la concepción estética europea y que desdeña de la música de producción popular o no académica no discrimina entre la música de producción comercial y la música que emerge como propuesta de la creación de los cultores populares que producen música relacionada con su modo de vida, con su entorno y con sus costumbres tradicionales; siendo además creadores o promotores de formas y géneros musicales que enaltecen el gentilicio de una región o de un país fomentando su sentido idiosincrático e identitario.

Un ejemplo de la concepción eurocéntrica es la expresada por Frith (2001:413) al decir que: “En la base de cualquier distinción entre la música “seria” y la “popular” subyace una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (...) Las teorías estéticas de la música clásica siguen manteniendo un cariz decididamente a-sociológico, la música popular, por el contrario, se considera buena sólo para hacer teoría sociológica con ella”. Si observamos con cuidado vemos que esta afirmación se propone derrumbar la barrera existente entre la música popular y la académica que se producen por las

diferencias ideológicas, para que haya paridad desde el punto de vista sociológico, técnico y artístico que Béla Bartók (1979) al referirse a la música popular señala:

En general, se cree que la música popular de un país constituye un todo homogéneo y uniforme, pero en la realidad las cosas nunca se dan con tales caracteres. En los hechos, la MP está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popularesca (en otros términos, la MP ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina). Podemos llamar MP ciudadana a aquellas melodías compuestas por autores *diletantes* pertenecientes a la clase burguesa y, por ello, difundidas sobre todo en la clase burguesa. Todos conocen una buena cantidad de estas canciones, pero sin haberlas escrito o impreso jamás. Además, a nadie le preocupa recordar el nombre del autor. La música campesina en sentido estricto no es, en el fondo otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística, porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical con la mayor perfección, en la forma más sintética y por los medios más modernos. (p.182)

En este sentido, no expresa ningún juicio de valor desde el punto de vista estético y la vincula de acuerdo a su contexto y su relación con su modo de vida, no obstante es necesario considerar la música popular como aquellas expresiones que aunque a veces pocas conocidas convierten elementos sencillos, provenientes de la cultura del pueblo, en expresiones musicales depuradas pero que conservan su esencia originaria.

Hacia el análisis teórico fundamental y empírico de la comunicación

La investigación sociológica de Luckman (1975) tiene como base fundamental el estudio de la comunicación. Además de su interés en sus principios antropológicos y epistemológicos, se interesa también en la precisión teórica de la naturaleza de los géneros de la comunicación y en el análisis de la comunicación lingüística. La comunicación se distingue por ser un elemento de la interacción social en la que

existen signos de distintas formas y se define por la correlación. Las prácticas y procedimientos característicos se relacionan continuamente entre sí, por lo que demandan ser reconstruidos con respecto a esta relación.

De acuerdo a esto la comunicación se constituye en un proceso de elaboración y mediación de conocimiento donde es decisivo la creación y reproducción de las estructuras sociales. Luckmann (op.cit.) se ocupa de “los procesos de interacción comunicativos, particularmente relevantes para la organización de la vida humana colectiva, ya que son los responsables de la difusión de las tradiciones de una sociedad, especialmente de su orden moral”.

Para él tiene gran significación en el contexto comunicativo las sociedades modernas de características múltiples, puesto que ellas carecen de homogeneidad moral; en estas sociedades la idealización de la correspondencia de los sistemas de significatividades basada en la reciprocidad de perspectivas entre las personas es inversa. Si bien es cierto que en el fondo existe una moralización directa, en ellos toma importancia una forma de moralización indirecta, donde es notorio el hecho de que mucha de estas nuevas entidades moral-ideológicas utilizan fachadas científicas, médicas o terapéuticas para ocultar la estrategia indirecta.

Considerando las formas fundamentales de la mediación social del conocimiento, “en los géneros de la comunicación, se determinan las funciones básicas de los géneros morales, que consisten en la “solución” de problemas específicos de comunicación en el contexto general de acción social” Luckmann, (op. cit). Como componentes principales se usan los distintos sistemas de signos disponibles en el patrimonio social del conocimiento (códigos de la comunicación), así como también expresiones no simbólicas, por lo que los géneros de comunicación como refranes, chiste, proverbios, entre otros, pasan a ser un medio útil para ordenar acciones, son patrones de los procesos comunicativos que se fijan en el conjunto de conocimientos y solventan el problema de la transmisión de conocimientos.

De acuerdo a esto, se puede señalar que la visión socio-teórico de Thomas Luckman se ubica en la analogía entre el mundo de la vida propio intrínsecamente

fijado y la realidad social objetiva. Es así que quienes se relacionan y se comunican en la vida cotidiana, conforman su identidad personal, similarmente conectada a la tesis epistemológica de la oralidad tradicional en la educación venezolana al interpretar los elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano en cuanto a la estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana.

Discusiones sobre tiempo e identidad en el mundo de la vida y la sociedad

Los planteamientos teóricos de Luckmann (1983) con relación al tiempo y la identidad están cuantiosamente conexos, tanto que puede ser un eje esencial de tensión entre el mundo de la vida y la sociedad. El mundo de la vida de la experiencia del sujeto, el cual se encuentra temporalmente estructurado en diferentes niveles, se “caracteriza por” o se “forma a partir de” nociones o categorías de tiempo socialmente establecidas.

Asimismo, resulta fundamental que el desarrollo de la identidad personal, el cual también puede ser descrito mediante conceptos como "sí-mismo" y "yo", se lleva a cabo en correspondencia a las exigencias de la temporalidad socialmente establecida. De ahí se supone que el sí-mismo se constituye en el mundo, así como se constituye el mundo humano (Luckmann, op. cit).

Luckmann (op. cit), supone que "el sí-mismo humano se forma a partir del tiempo material". Al referirse al tiempo, no sólo considera al "tiempo interior", se refiere también al modo de interacción social donde se forman las identidades particulares y las dimensiones donde emergen las formas de organización social que se traducen en formaciones sociales históricas. Para definir la identidad como lo entiende Luckmann “identidad personal” es necesario tomar en cuenta las apreciaciones sociológicas referidas a la relación “dialéctica” entre individuo y sociedad, mediante la cual se determina que el sujeto construye su “realidad”, esto si se toma en cuenta el

conocimiento socialmente válido que constituye el mundo de vida del individuo, claro está considerando las circunstancias concretas de sus aspectos socio-históricos.

Para Berger y Luckmann (op. cit), “los mundos subjetivos de sentido de los individuos se basan principalmente en su conocimiento cotidiano, donde ese "conocimiento" forma las estructuras de significado y de sentido, en virtud de la cual, los individuos perciben lo "real". Lo que implica que nuestras experiencias subjetivas que adquirimos bien sea de primer contacto o mediante una forma indirecta perfilamos diversas caracterizaciones con respecto al acervo de conocimientos cotidianos que se constituyen de manera válida desde el punto de vista social y que intervienen como elementos sistémicos en nuestro contexto de vida socio-cultural.

Según Mead, (1999) lo cotidiano crea la formación de una identidad la cual está en permanente evolución. En las interacciones entre personas de diferentes culturas, las tipificaciones y significados contruidos externamente reaccionan en el sí-mismo propio de cada uno de los que interactúa. Berger y Luckmann (op. cit) afirman que el sí-mismo es, por lo tanto, "una estructura espejada-reflejante, pues refleja las actitudes que los Otros le han asignado".

Esencialmente para estas consideraciones, la identidad estará pensada de manera *relacional* y no de forma *sustancial*, o sea, formada siempre en el encuentro – real o imaginario – con el otro. De tal manera que el curso de la vida cotidiana se debe concebir como socializado e interpersonal; la construcción de la interacción social se construye mediante categorías de carácter abstracto con relación al tiempo y está pre establecida mediante la configuración del individuo, que nace y se socializa en una sociedad y en un tiempo determinado.

En relación con la constitución temporal de la identidad personal Luckmann (op. cit), se plantea la cuestión de la "¿Historicidad del mundo?" la cual está profundamente arraigada como un momento básico de la experiencia en las capas elementales de la temporalidad de la experiencia del mundo de la vida. Esta cuestión puede ser formulada de manera diferente: "¿Cuánto hay de universalmente humano en la temporalidad de la experiencia y de la acción?, ¿cuánto hay de socio-

históricamente construido?". Como conclusión se deduce que, la localización de los individuos en el mundo de la vida es "histórica", ya que es determinada por un *a priori* socio-histórico y que el hombre es consciente de ello de un modo natural y pre-teórico.

Ahora bien, el proceso de transición entre una sociedad tradicional y una sociedad moderna influido y estimulado por la presencia de la globalización confluye en un acelerado proceso de individualización que incide en el debilitamiento de la solidaridad social. Al respecto Bajoit (2009) expresa que:

lo que caracteriza a esta fase de la modernidad (llámese modernidad tardía, modernidad reflexiva o “modernidad líquida”) sería el advenimiento del individuo (actor, sujeto) como principio central y último de sentido, sobre el cual se fundan los valores, las normas y los intereses que orientan las conductas en todos los ámbitos de las relaciones sociales, el derecho deber de autorrealización personal, de elegir libremente (ser sujeto de la propia existencia), el derecho al placer (nuestra época proscrib el sufrimiento), el derecho a la propia seguridad. (p.15)

Lo que explica el alto interés actual con respecto a lo personal, lo íntimo y lo subjetivo, así como también por lo multicultural, lo diferente y obviamente por la identidad personal. Al referirnos entonces a la identidad, entenderemos que esta tiene que ver con la concepción que tenemos de quiénes somos y quiénes son los otros, que nos es propio y que nos es ajeno. Esto por supuesto, nos induce a establecer comparaciones con nuestros congéneres para determinar las semejanzas y diferencias entre los mismos, de manera que al conseguir semejanzas entre las personas, deducimos que comparten una misma identidad que las diferencian de otras personas que no nos son afines.

Estas diferencias sólo pueden ser producto de la cultura, que es la que establece los rasgos culturales singulares que nos delimita como individuos impares e irrepetibles, la identidad es entonces, un proceso intrínseco donde cada sujeto delimita sus diferencias con respecto a otros sujetos a través de la apropiación de una

serie de caracteres culturales que son frecuentemente valorizados y que permanecen en el tiempo. Es por esta razón que Frosch (1999) dice que: “Para desarrollar sus identidades la gente echa mano de recursos culturales disponibles en sus redes sociales inmediatas y en la sociedad como un todo” (p.84).

De aquí que, inequívocamente la cultura es la fuente de la identidad que es sentida y reconocida por los actores sociales que interactúan entre sí en los diferentes espacios. Al referirnos a esa *identidad de espejo* de la que nos habla Luckman (op.cit) observamos que se refiere a la forma de cómo nos vemos nosotros mismos y cómo nos ven los demás, es decir la auto identificación del sujeto y su necesidad de ser reconocida por los sujetos con quienes interactúa para que pueda existir de manera social y públicamente.

Sin embargo Pizzorno (2002), dice que: nuestra identidad es definida por otros, en particular por aquellos que se arrogan el poder de otorgar reconocimientos “legítimos” desde una posición dominante. “En los años treinta lo importante era cómo las instituciones alemanas definían a los judíos, y no cómo éstos se definían a sí mismos” (p.120).

De manera que si aceptamos que la identidad de un sujeto está determinada por el carácter de distinción, la demarcación y autonomía con relación a otros sujetos donde se debe tomar en consideración las particularidades que distinguen la inscripción del individuo en un entorno social que lo relaciona con diferentes grupos, así como también los elementos específicos que determinan la idiosincrasia de ese individuo. Es decir, la identidad posee elementos que son socialmente compartidos que hacen relevantes las semejanzas, producto de la pertenencia a grupos y elementos que son individualmente genuinos que resaltan la diferencia.

Dentro del contexto de la epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna se consideran las ideas de Luckman acerca de la identidad cultural, esto es, el sentido de pertenencia a un grupo social con determinados rasgos culturales como creencias, costumbres, ritos, valores, forma de comunicarse entre los miembros de una comunidad, interacción

social o comportamiento colectivo, que se sustentan de manera continua de la influencia exterior, mediante el proceso de reafirmación y diferenciación y que está relacionado con un entorno particular, de allí la importancia de considerar estos postulados ya que tienen una relación intrínseca con la búsqueda de los objetivos que se propone esta investigación.

La educación como proceso de desarrollo de socialización

De acuerdo con Estévez (1995), la aceleración del cambio social en el momento actual exige sucesivos esfuerzos de cambio en el trabajo cotidiano de nuestros profesores. No se trata solo de aceptar el cambio de una determinada reforma educativa, sino de aceptar que el cambio social nos obligara a modificar el trabajo profesional varias veces a lo largo del desempeño profesional; o, con más precisión, que los profesores necesitamos aceptar el cambio social como un elemento básico para obtener éxito en nuestro trabajo.

El análisis del cambio social y de sus repercusiones educativas aparece, por tanto, como un elemento central para orientar el trabajo de nuestros profesores, pues, a partir de las nuevas dificultades que estos han de enfrentar, podemos diseñar coherentemente el tipo de formación que deben recibir. Según la tesis central de Ranjard (1984, citado por Estévez, 1995) “nuestros profesores están perseguidos; pero no por algo personal, sino por la secuencia social generada por la aceleración del cambio en nuestra sociedad contemporánea”.

En efecto, la sociedad critica a nuestros sistemas educativos con el argumento de que la formación que imparten no responde a las cambiantes demandas sociales y económicas; pero, como la velocidad de cambio de los sistemas educativos es menor que la de la sociedad actual, en cuanto nuestros sistemas educativos intentan adaptarse a las nuevas demandas sociales, estas han vuelto a cambiar y de nuevo la sociedad critica a los sistemas educativos con el argumento de que no responden a las demandas actuales de la sociedad y de la economía.

Por tanto, formar a nuestros profesores en la capacidad de analizar el cambio social, en la habilidad para volver a orientar estrategias y metodologías de enseñanza y, sobre todo, en la capacidad de adaptación a un entorno cambiante resultan hoy elementos esenciales para orientar la formación docente. De allí que se infiere que es necesario adaptarse a los cambios paulatinamente pero construir y defender los cimientos fuertes para mantener y preservar la identidad, la historia colectiva y sobretodo la cultura, que valore el proceso de educación en que las creencias, hábitos, costumbres, valores y conocimientos, son transmitidos de una generación a otra. Este proceso de aprendizaje se desarrolla a través de experiencias con efectos formativos, bien sea en contextos formales o informales, de manera dirigida o autodidacta, de tal forma que, la educación puede definirse como el proceso de socialización de las personas. Al educarse, un individuo asimila y obtiene conocimientos. La educación además envuelve una concienciación cultural y conductual, donde las nuevas generaciones obtienen los modos de ser de generaciones anteriores.

Si a través del proceso educativo se desarrolla una serie de destrezas y valores, que originan cambios intelectuales, emocionales y sociales en el individuo que dependiendo del grado de concienciación aprehendido, los valores pueden mantenerse durante toda la vida o sólo por un cierto periodo de tiempo. De allí la importancia de la educación como factor para fomentar y preservar el proceso de estructuración del pensamiento y de las formas de expresión que a su vez coadyuva al proceso de consolidación sensorio-motor y estimula la integración grupal y la convivencia.

La educación formal o escolar consiste en la presentación sistemática de ideas, hechos y técnicas a los educandos. Una persona ejerce una influencia ordenada y voluntaria sobre otra, con la intención de formarle. De manera que, el sistema escolar es el modo en que una sociedad transmite y conserva su existencia colectiva entre las nuevas generaciones, la sociedad moderna confiere una importancia singular a la noción de educación permanente o continua, la cual determina que el proceso

educativo no se restringe a la niñez y juventud, sino que el ser humano está en capacidad de adquirir conocimientos durante de toda su vida.

Para Morín (2002) “La educación debe favorecer la aptitud natural del pensamiento para plantear y resolver los problemas y, correlativamente estimular el pleno empleo de la inteligencia en general” (p.60). Parte de la premisa de considerar la primera etapa de la educación como elemento vital para incentivar la curiosidad, la cual está frecuentemente afectada por la instrucción, esto se trata de estimular la duda y dirigirla hacia las dificultades esenciales del ser y del tiempo, donde el rol del educador es fundamental ya que estos aspectos no han de ser incluidos en un programa educativo. Al respecto, plantea Morín (op. cit), “el desarrollo de la aptitud para contextualizar y totalizar los saberes se convierte en un imperativo de la educación” (p.65). Es decir, la capacidad para contextualizar debe propiciar un pensamiento que establezca una relación inexorable entre la cultura, la sociedad y el medio.

En este sentido, el Sistema Educativo Venezolano, de acuerdo con la Constitución Nacional y en la Ley Orgánica de Educación en su Artículo 16 declara principios fundamentales tales como el pleno desarrollo de la personalidad, la formación de ciudadanos aptos para la vida, el ejercicio de la democracia, el fomento de la cultura y el espíritu de solidaridad humana, como “un conjunto orgánico, integrador de políticas y servicios que garanticen la unidad del proceso educativo, tanto escolar como extra-escolar y su continuidad a lo largo de la vida de la persona mediante un proceso de educación permanente que debería contribuir a preservar y fomentar a las diferentes manifestaciones culturales como factor esencial del venezolano.

Referentes teóricos

A primera vista, este apartado expone las teorías o teoréticas que cimentan la epistemología de la tradición oral en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna.

Hacia el análisis teórico fundamental y empírico de la comunicación

La investigación sociológica de Luckman (1975) tiene como base fundamental el estudio de la comunicación. Además de su interés en sus principios antropológicos y epistemológicos, se interesa también en la precisión teórica de la naturaleza de los géneros de la comunicación y en el análisis de la comunicación lingüística. La comunicación se distingue por ser un elemento de la interacción social en la que existen signos de distintas formas y se define por la correlación. Las prácticas y procedimientos característicos se relacionan continuamente entre sí, por lo que demandan ser reconstruidos con respecto a esta relación.

De acuerdo a esto la comunicación se constituye en un proceso de elaboración y mediación de conocimiento donde es decisivo la creación y reproducción de las estructuras sociales. Luckmann (op.cit.) se ocupa de “los procesos de interacción comunicativos, particularmente relevantes para la organización de la vida humana colectiva, ya que son los responsables de la difusión de las tradiciones de una sociedad, especialmente de su orden moral”.

Para él tiene gran significación en el contexto comunicativo las sociedades modernas de características múltiples, puesto que ellas carecen de homogeneidad moral; en estas sociedades la idealización de la correspondencia de los sistemas de significatividades basada en la reciprocidad de perspectivas entre las personas es inversa. Si bien es cierto que en el fondo existe una moralización directa, en ellos toma importancia una forma de moralización indirecta, donde es notorio el hecho de que mucha de estas nuevas entidades moral-ideológicas utilizan fachadas científicas, médicas o terapéuticas para ocultar la estrategia indirecta.

Considerando las formas fundamentales de la mediación social del conocimiento, “en los géneros de la comunicación, se determinan las funciones básicas de los géneros morales, que consisten en la “solución” de problemas específicos de comunicación en el contexto general de acción social” Luckmann, (op. cit). Como componentes principales se usan los distintos sistemas de signos disponibles en el

patrimonio social del conocimiento (códigos de la comunicación), así como también expresiones no simbólicas, por lo que los géneros de comunicación como refranes, chiste, proverbios, entre otros, pasan a ser un medio útil para ordenar acciones, son patrones de los procesos comunicativos que se fijan en el conjunto de conocimientos y solventan el problema de la transmisión de conocimientos.

De acuerdo a esto, se puede señalar que la visión socio-teórico de Thomas Luckman se ubica en la analogía entre el mundo de la vida propio intrínsecamente fijado y la realidad social objetiva. Es así que quienes relacionan y se comunican en la vida cotidiana, conforman su identidad personal, similarmente conectada a la tesis epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana al interpretar los elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano en cuanto a la estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana.

Discusiones sobre tiempo e identidad en el mundo de la vida y la sociedad

Los planteamientos teóricos de Luckmann (1983) con relación al tiempo y la identidad están cuantiosamente conexos, tanto que puede ser un eje esencial de tensión entre el mundo de la vida y la sociedad. El mundo de la vida de la experiencia del sujeto, el cual se encuentra temporalmente estructurado en diferentes niveles, se “caracteriza por” o se “forma a partir de” nociones o categorías de tiempo socialmente establecidas.

Asimismo, resulta fundamental que el desarrollo de la identidad personal, el cual también puede ser descrito mediante conceptos como "sí-mismo" y "yo", se lleva a cabo en correspondencia a las exigencias de la temporalidad socialmente establecida. De ahí se supone que el sí-mismo se constituye en el mundo, así como se constituye el mundo humano (Luckmann, op. cit).

Luckmann (op. cit), supone que "el sí-mismo humano se forma a partir del tiempo material". Al referirse al tiempo, no sólo considera al "tiempo interior", se refiere

también al modo de interacción social donde se forman las identidades particulares y las dimensiones donde emergen las formas de organización social que se traducen en formaciones sociales históricas. Para definir la identidad como lo entiende Luckmann “identidad personal” es necesario tomar en cuenta las apreciaciones sociológicas referidas a la relación “dialéctica” entre individuo y sociedad, mediante la cual se determina que el sujeto construye su “realidad”, esto si se toma en cuenta el conocimiento socialmente valido que constituye el mundo de vida del individuo, claro está considerando las circunstancias concretas de sus aspectos socio-históricos.

Para Berger y Luckmann (op. cit), “los mundos subjetivos de sentido de los individuos se basan principalmente en su conocimiento cotidiano, donde ese "conocimiento" forma las estructuras de significado y de sentido, en virtud de la cual, los individuos perciben lo "real". Lo que implica que nuestras experiencias subjetivas que adquirimos bien sea de primer contacto o mediante una forma indirecta perfilamos diversas caracterizaciones con respecto al acervo de conocimientos cotidianos que se constituyen de manera válida desde el punto de vista social y que intervienen como elementos sistémicos en nuestro contexto de vida socio-cultural.

Según Mead, (1999) lo cotidiano crea la formación de una identidad la cual está en permanente evolución. En las interacciones entre personas de diferentes culturas, las tipificaciones y significados contruidos externamente reaccionan en el sí-mismo propio de cada uno de los que interactúa. Berger y Luckmann (op. cit) afirman que el sí-mismo es, por lo tanto, "una estructura espejada-reflejante, pues refleja las actitudes que los Otros le han asignado".

Esencialmente para estas consideraciones, la identidad estará pensada de manera *relacional* y no de forma *sustancial*, o sea, formada siempre en el encuentro – real o imaginario – con el otro. De tal manera que el curso de la vida cotidiana se debe concebir como socializado e interpersonal; la construcción de la interacción social se construye mediante categorías de carácter abstracto con relación al tiempo y está pre establecida mediante la configuración del individuo, que nace y se socializa en una sociedad y en un tiempo determinado.

En relación con la constitución temporal de la identidad personal Luckmann (op. cit), se plantea la cuestión de la "¿Historicidad del mundo?" la cual está profundamente arraigada como un momento básico de la experiencia en las capas elementales de la temporalidad de la experiencia del mundo de la vida. Esta cuestión puede ser formulada de manera diferente: "¿Cuánto hay de universalmente humano en la temporalidad de la experiencia y de la acción?, ¿cuánto hay de socio-históricamente construido?". Como conclusión se deduce que, la localización de los individuos en el mundo de la vida es "histórica", ya que es determinada por un *a priori* socio-histórico y que el hombre es consciente de ello de un modo natural y pre-teórico.

Ahora bien, el proceso de transición entre una sociedad tradicional y una sociedad moderna influido y estimulado por la presencia de la globalización confluye en un acelerado proceso de individualización que incide en el debilitamiento de la solidaridad social. Al respecto Bajoit (2009) expresa que:

lo que caracteriza a esta fase de la modernidad (llámese modernidad tardía, modernidad reflexiva o “modernidad líquida”) sería el advenimiento del individuo (actor, sujeto) como principio central y último de sentido, sobre el cual se fundan los valores, las normas y los intereses que orientan las conductas en todos los ámbitos de las relaciones sociales, el derecho deber de autorrealización personal, de elegir libremente (ser sujeto de la propia existencia), el derecho al placer (nuestra época proscribía el sufrimiento), el derecho a la propia seguridad. (p.15).

Lo que explica el alto interés actual con respecto a lo personal, lo íntimo y lo subjetivo, así como también por lo multicultural, lo diferente y obviamente por la identidad personal. Al referirnos entonces a la identidad, entenderemos que esta tiene que ver con la concepción que tenemos de quiénes somos y quiénes son los otros, que nos es propio y que nos es ajeno. Esto por supuesto, nos induce a establecer comparaciones con nuestros congéneres para determinar las semejanzas y diferencias entre los mismos, de manera que al conseguir semejanzas entre las personas,

deducimos que comparten una misma identidad que las diferencian de otras personas que no nos son afines.

Estas diferencias sólo pueden ser producto de la cultura, que es la que establece los rasgos culturales singulares que nos delimita como individuos impares e irrepetibles, la identidad es entonces, un proceso intrínseco donde cada sujeto delimita sus diferencias con respecto a otros sujetos a través de la apropiación de una serie de caracteres culturales que son frecuentemente valorizados y que permanecen en el tiempo. Es por esta razón que Frosch (1999) dice que: “Para desarrollar sus identidades la gente echa mano de recursos culturales disponibles en sus redes sociales inmediatas y en la sociedad como un todo” (p.84).

De aquí que, inequívocamente la cultura es la fuente de la identidad que es sentida y reconocida por los actores sociales que interactúan entre sí en los diferentes espacios. Al referirnos a esa *identidad de espejo* de la que nos habla Luckman (op.cit) observamos que se refiere a la forma de cómo nos vemos nosotros mismos y cómo nos ven los demás, es decir la auto identificación del sujeto y su necesidad de ser reconocida por los sujetos con quienes interactúa para que pueda existir de manera social y públicamente.

Sin embargo Pizzorno (2002), dice que: nuestra identidad es definida por otros, en particular por aquellos que se arrogan el poder de otorgar reconocimientos “legítimos” desde una posición dominante. “En los años treinta lo importante era cómo las instituciones alemanas definían a los judíos, y no cómo éstos se definían a sí mismos” (p.120).

De manera que si aceptamos que la identidad de un sujeto está determinada por el carácter de distinción, la demarcación y autonomía con relación a otros sujetos donde se debe tomar en consideración las particularidades que distinguen la inscripción del individuo en un entorno social que lo relaciona con diferentes grupos, así como también los elementos específicos que determinan la idiosincrasia de ese individuo. Es decir, la identidad posee elementos que son socialmente compartidos que hacen

relevantes las semejanzas, producto de la pertenencia a grupos y elementos que son individualmente genuinos que resaltan la diferencia.

Dentro del contexto de la epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna, como principio de integración en la educación universitaria venezolana, las discusiones a la identidad cultural de Luckman (op. cit.) es oportuno considerar el sentido de pertenencia a un grupo social en el que se comparten determinados rasgos culturales, como creencias, costumbres, ritos propios, valores, la forma de comunicarse entre los miembros de una comunidad, su interacción social, o bien su forma de comportarse de manera colectiva, que se sustentan de manera continua de la influencia exterior, mediante el proceso de reafirmación y diferenciación y que está relacionado con un entorno particular.

La música popular y sus implicaciones

Al hablar de música popular nos referimos al cúmulo de géneros musicales que tienen alta aceptación para gran parte del público y que a su vez llegan a las grandes audiencias mediante las estrategias de distribución de la industria de la música, esta forma de difusión establece una diferencia con la música llamada música culta con la música tradicional, estas por lo general son difundidas a audiencias menos cuantiosas por medio de la academia o por medio de la transmisión oral respectivamente.

A diferencia de la música tradicional o folklórica, la música popular no establece vínculos de identidad con naciones o grupos étnicos específicos por el contrario posee carácter internacional, existe un grupo de géneros que suelen ser los más simbólicos en estos tiempos dentro de los cuales se pueden señalar el rock, el pop, el hip hop, el rap y la música electrónica, por mencionar algunos.

Dentro de las denominaciones que suele recibir la música popular se encuentran la de música ligera o música pop, aun cuando su significado suele ser más restrictivo. El término música popular ha sido empleado en muchas ocasiones a lo

que hoy por hoy conocemos como música folklórica o música tradicional, uso que pervive en algunos contextos. Con el fin de evitar este tipo de confusión en ocasiones se usa la expresión música popular moderna, o sencillamente música moderna.

Al respecto el musicólogo Philip T. (1982) considerando los aspectos socioculturales y económicos, la define de la siguiente manera:

La música popular, a diferencia de la música culta, es concebida para ser distribuida de forma masiva y frecuentemente a grupos grandes y socio culturalmente heterogéneos. Es distribuida y almacenada de forma no escrita. Sólo es posible en una economía monetaria industrial donde se convierte en una mercancía y, en sociedades capitalistas, sujetas a las leyes del libre mercado, según la cual idealmente debe vender lo más posible, de lo menos posible, al mayor precio posible.

Se sabe que la música popular coexiste en una serie de relaciones entre la industria y la audiencia como producto de consumo. Sin embargo, la música popular posee una serie de significados y procesos sociales como la cultura, la geografía, la historia, la política, entre otros, que interceden entre la producción y el consumo. Para Middleton (2002), la forma más usual con la cual se puede definir la música popular es vincular su popularidad con la cantidad de actividad lucrativa que esta genere, como por ejemplo la venta de partituras o grabaciones que esta genere.

Entre los siglos XVIII y XIX, cuando en Europa se desarrollaba la Revolución Industrial, se inicia un proceso de mercadeo de la música como producto. Los lutiers (fabricantes de instrumentos musicales) con el propósito de comercializar incluían un libro de canciones que denominaban *Popular Song*. Este libro tenía como propósito difundir música que mediante su reiterada difusión fuera aceptada por la burguesía. Posteriormente en el Siglo XIX se emplea la misma estrategia para promocionar las canciones nacionales o tradicionales, las cuales son denominadas *Folk Songs*, utilizando las mismas estrategias de aprobación y mercado.

Middleton (op. cit), define la música popular como: “música de tipo inferior a la música docta, que toma diferentes componentes de la música folklórica y o de arte y

está asociada con la producción por o para un grupo social en particular. La música popular es la música diseminada por los medios masivos y o por el mercado de masa”. Obviamente, estas definiciones niegan la posibilidad de que se pueda concebir la música popular con cualidades similares a la llamada música docta, a su vez que define a la música popular como simple, considerando la práctica musical con un contenido particular circunscrito a un solo contexto social, algo ajeno a la actualidad, en la que existe una constante movilidad humana, con una gran proyección y difusión del mercado cultural.

A todo esto podemos decir que la música y las estructuras sociales están en una constante conexión a través de la historia, compartiendo espacios en las estructuras sociales y culturales. Ahora bien, el termino música popular como referíamos en párrafos anteriores, cuando es tomado literalmente de la traducción anglosajona *popular music* se refiere a lo que éstos conceptúan como músicas ligeras o comerciales, es decir pop, rock, jazz en todas sus variantes y otros géneros actuales.

Sin embargo en España al referirse a la música popular se están refiriendo con frecuencia a la música folklórica y a la música de tradición oral, no así para Latinoamérica que a pesar de tener el mismo idioma, nuestra concepción latina, donde existe una larga tradición de estudio en etnomusicología, en muchos casos se asume la concepción sajona lo que conlleva a un dilema conceptual al referirnos a la música popular, pues habría que aclarar la connotación que le daremos a ésta dependiendo si nos referimos a la *popular music* o a la música folklórica o de tradición oral.

En un intento por buscar una definición adecuada para describir la música popular nos conseguiremos con afirmaciones que poseen un carácter reduccionista, tal es el caso de Baker (1933), quien define la música popular como aquella que “es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida” e incluía en su definición a las melodías clásicas presentes en la memoria tanto individual como colectiva, considera también que “la música es popular porque es fácil de escuchar”. Consideraba que esta música “no siempre Tenía calidad, y que frecuentemente el

oyente de música popular carecía de preparación musical técnica que le permitiera poder acercarse a otros repertorios” (p.252).

Es necesario buscar un equilibrio conceptual en lo que a la música se refiere, la concepción euro centrista que define la música académica como la única meritoria y digna de considerar desde la concepción estética europea y que desdeña de la música de producción popular o no académica no discrimina entre la música de producción comercial y la música que emerge como propuesta de la creación de los cultores populares que producen música relacionada con su modo de vida, con su entorno y con sus costumbres tradicionales; siendo además creadores o promotores de formas y géneros musicales que enaltecen el gentilicio de una región o de un país fomentando su sentido idiosincrático e identitario.

Un ejemplo de esta concepción eurocéntrica es la expresada por Frith (2001:413) al decir que: “En la base de cualquier distinción entre la música “seria” y la “popular” subyace una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (...) Las teorías estéticas de la música clásica siguen manteniendo un cariz decididamente a-sociológico, la música popular, por el contrario, se considera buena sólo para hacer teoría sociológica con ella”.

Si observamos con cuidado vemos que esta afirmación se propone derrumbar la barrera existente entre la música popular y la académica que se producen por las diferencias ideológicas, para que haya paridad desde el punto de vista sociológico, técnico y artístico que Béla Bartók (1979) al referirse a la música popular señala:

En general, se cree que la música popular de un país constituye un todo homogéneo y uniforme, pero en la realidad las cosas nunca se dan con tales caracteres. En los hechos, la MP está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popularisca (en otros términos, la MP ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina). Podemos llamar MP ciudadana a aquellas melodías compuestas por autores *diletantes* pertenecientes a la clase

burguesa y, por ello, difundidas sobre todo en la clase burguesa. Todos conocen una buena cantidad de estas canciones, pero sin haberlas escrito o impreso jamás. Además, a nadie le preocupa recordar el nombre del autor. La música campesina en sentido estricto no es, en el fondo otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística, porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical con la mayor perfección, en la forma más sintética y por los medios más modernos. (p.182)

En este sentido, no expresa ningún juicio de valor desde el punto de vista estético y la vincula de acuerdo a su contexto y su relación con su modo de vida, no obstante es necesario considerar la música popular como aquellas expresiones que aunque a veces pocas conocidas convierten elementos sencillos, provenientes de la cultura del pueblo, en expresiones musicales depuradas pero que conservan su esencia originaria.

La educación como proceso de desarrollo de socialización

De acuerdo con Estévez (1995), la aceleración del cambio social en el momento actual exige sucesivos esfuerzos de cambio en el trabajo cotidiano de nuestros profesores. No se trata solo de aceptar el cambio de una determinada reforma educativa, sino de aceptar que el cambio social nos obligara a modificar nuestro trabajo profesional varias veces a lo largo de nuestra vida profesional; o, con más precisión, que los profesores necesitamos aceptar el cambio social como un elemento básico para obtener éxito en nuestro trabajo.

El análisis del cambio social y de sus repercusiones educativas aparece, por tanto, como un elemento central para orientar el trabajo de nuestros profesores, pues, a partir de las nuevas dificultades que estos han de enfrentar, podemos diseñar coherentemente el tipo de formación que deben recibir. Según la tesis central de Ranjard (1984, citado por Estévez, 1995) “nuestros profesores están perseguidos;

pero no por algo personal, sino por la secuencia social generada por la aceleración del cambio en nuestra sociedad contemporánea”.

En efecto, la sociedad critica a nuestros sistemas educativos con el argumento de que la formación que imparten no responde a las cambiantes demandas sociales y económicas; pero, como la velocidad de cambio de los sistemas educativos es menor que la de la sociedad actual, en cuanto nuestros sistemas educativos intentan adaptarse a las nuevas demandas sociales, estas han vuelto a cambiar y de nuevo la sociedad critica a los sistemas educativos con el argumento de que no responden a las demandas actuales de la sociedad y de la economía.

Por tanto, formar a nuestros profesores en la capacidad de analizar el cambio social, en la habilidad para volver a orientar estrategias y metodologías de enseñanza y, sobre todo, en la capacidad de adaptación a un entorno cambiante resultan hoy elementos esenciales para orientar la formación docente. De allí que se infiere que es necesario adaptarse a los cambios paulatinamente pero construir y defender los cimientos fuertes para mantener y preservar la identidad, la historia colectiva y sobretodo la cultura, que valore el proceso de educación en que las creencias, hábitos, costumbres, valores y conocimientos, son transmitidos de una generación a otra.

Este proceso de aprendizaje se desarrolla a través de experiencias con efectos formativos, bien sea en contextos formales o informales, de manera dirigida o autodidacta, de tal forma que, la educación puede definirse como el proceso de socialización de las personas. Al educarse, un individuo asimila y obtiene conocimientos. La educación además envuelve una concienciación cultural y conductual, donde las nuevas generaciones obtienen los modos de ser de generaciones anteriores.

Si a través del proceso educativo se desarrolla una serie de destrezas y valores, que originan cambios intelectuales, emocionales y sociales en el individuo que dependiendo del grado de concienciación aprehendido, los valores pueden mantenerse durante toda la vida o sólo por un cierto periodo de tiempo. De allí a la

importancia de la educación como factor para fomentar y preservar el proceso de estructuración del pensamiento y de las formas de expresión que a su vez coadyuva al proceso de consolidación sensorio-motor y estimula la integración grupal y la convivencia.

La educación formal o escolar consiste en la presentación sistemática de ideas, hechos y técnicas a los educandos. Una persona ejerce una influencia ordenada y voluntaria sobre otra, con la intención de formarle. De manera que, el sistema escolar es el modo en que una sociedad transmite y conserva su existencia colectiva entre las nuevas generaciones, la sociedad moderna confiere una importancia singular a la noción de educación permanente o continua, la cual determina que el proceso educativo no se restringe a la niñez y juventud, sino que el ser humano está en capacidad de adquirir conocimientos durante de toda su vida.

Para Morín (2002) “La educación debe favorecer la aptitud natural del pensamiento para plantear y resolver los problemas y, correlativamente estimular el pleno empleo de la inteligencia en general” (p.60). Parte de la premisa de considerar la primera etapa de la educación como elemento vital para incentivar la curiosidad, la cual está frecuentemente afectada por la instrucción, esto se trata de estimular la duda y dirigirla hacia las dificultades esenciales del ser y del tiempo, donde el rol del educador es fundamental ya que estos aspectos no han de ser incluidos en un programa educativo.

Al respecto, plantea Morín (op. cit), “el desarrollo de la aptitud para contextualizar y totalizar los saberes se convierte en un imperativo de la educación” (p.65). Es decir, la capacidad para contextualizar debe propiciar un pensamiento que establezca una relación inexorable entre la cultura, la sociedad y el medio.

En este sentido, el Sistema Educativo Venezolano, de acuerdo con la Constitución Nacional y en la Ley Orgánica de Educación en su Artículo 16 declara principios fundamentales tales como el pleno desarrollo de la personalidad, la formación de ciudadanos aptos para la vida, el ejercicio de la democracia, el fomento de la cultura y el espíritu de solidaridad humana, como “un conjunto orgánico,

integrador de políticas y servicios que garanticen la unidad del proceso educativo, tanto escolar como extra-escolar y su continuidad a lo largo de la vida de la persona mediante un proceso de educación permanente que debería contribuir a preservar y fomentar a las diferentes manifestaciones culturales como factor esencial del venezolano.

La didáctica en la educación musical como eje y principio integrador

De acuerdo con Pascual (2006), los beneficios de la práctica de la música confirmados por diversos investigadores, “ayuda al perfeccionamiento auditivo, mejora el desarrollo de la memoria, favorece la capacidad de expresión, contribuye al desarrollo psicomotriz, fomenta el desarrollo del análisis del juicio crítico e integra el saber cultural y el gusto estético” (p. 5). Se cree que la música es un complejo de combinación de ritmos, signos, notas, que sugieren un sentimiento.

Pascual (op. cit), afirma que “hay argumentos que demuestran que a comienzos del siglo XXI la educación musical es un derecho del ser humano y su enseñanza no debe ser reservada a una minoría privilegiada en función de sus recursos o talentos excepcionales” (p.64). Desde mi opinión la “Educación Musical” es una necesidad dada la importancia del “fenómeno sonoro actual”, “la influencia de la música de los medios de comunicación” que conllevan hacia la transculturización e invisibilización de las raíces y tradiciones, preferencia por lo otro, poca valoración por lo nuestro y por ende la pérdida de identidad y el orgullo de ser venezolano.

No obstante, la enseñanza de música en los últimos años ha sido objeto de gran demanda social, el número de niños y adultos que tiene interés por aprender a tocar un instrumento cada día va in crescendo por lo que se incrementa la creación de centros públicos y privados donde se imparte enseñanzas musicales algo que debería ser tomado en cuenta por los planificadores de las políticas educativas para establecer la inclusión del estudio de la música como general y obligatorio, debido a los

alcances antes expresados, sin pasar por alto que la formación musical específica con un propósito profesional está destinada a los conservatorios y universidades.

Es necesario recalcar la importancia de tener en consideración aspectos fundamentales para la enseñanza de la música, esta debe estar en manos de docentes con los conocimientos musicales necesario aunado a la preparación didáctica en el área. Al respecto señala Gastón (1968, Citado por Pascual, Op.cit.pág.70) “la educación musical en Primaria tiene como objetivo final la formación integral de la persona en todos los aspectos de su personalidad a través de la Música”

Conviene distinguir el valioso aporte que tiene la praxis de la música en las otras asignaturas que conforman el pensum educativo, aunque sus objetivos específicos sean diferentes, la expresión musical y la percepción musical conllevan al desarrollo de los aspectos psicomotrices, cognoscentes y emotivos. Desde el punto de vista de la psicomotricidad, tomemos por ejemplo, la aplicación de sistemas de enseñanza como el Orff, el cual está basado en el movimiento, contribuye al desarrollo de la lateralidad en diferentes planos, así como también contribuye a la disociación de las extremidades superiores e inferiores.

En lo cognitivo a través de la percepción auditiva (ritmo, melodía, tempo) funciona como vehículo auxiliar al desarrollo de la inteligencia y a otros aprendizajes relacionados con las ideas gráficas y visuales como la lectura y la escritura, por último, el alcance de estos aspectos servirán para la configuración de una imagen positiva y precisa de sí mismo proporcionándole cierto nivel de independencia personal.

Pedagogía Crítica de Paulo Freire

Basándose en Freire, la educación sugiere ser una necesidad ontológica de humanización, es también una actividad esencial y radicalmente política, ideológica y axiológica. Concierta las antropologías existencialistas y fenomenológicas (enfaticando sobre la libertad y la subjetividad) con las ideas marxistas (que acentúan

la problemática de la ideología, el poder y la dominación). Esta mezcla de perspectivas conforma un humanismo socialista de orientación crítica. El modelo antropológico de Freire envuelve un conocimiento crítico del hombre en tanto ser que existe en el mundo y con el mundo. La conciencia es una propiedad exclusiva de los sujetos humanos.

Por tanto, la conciencia y la acción humanas poseen las notas distintivas de pluralidad, crítica, intencionalidad, temporalidad y trascendencia. Las relaciones de los hombres con el mundo son históricas, por ende la actividad humana se produce a partir de la interacción creativa con el entorno, lo cual supone destacar la importancia del trabajo y de la cultura (Freire, 1990: 85 y ss.). El hombre es un animal simbólico, un ser caracterizado por la comunicación y por el lenguaje, de aquí se proviene la importancia del diálogo y el propio carácter dialógico de los hombres.

La crítica a las posiciones políticas, sociales y pedagógicas pretendidamente neutrales es uno de los argumentos más repetidos en la obra escrita de Freire como pensador decididamente dialéctico. Para él, los pares conciencia y mundo, teoría y praxis, individuo y sociedad, crítica y posibilidad, educador y educando, etc., son binomios conforman una relación problemática pero necesaria. Esto le permite superar las concepciones reduccionistas del idealismo y el solipsismo, por un lado, y del mecanicismo y el objetivismo, por el otro. De acuerdo con Freire, en Freire y Macedo (1987):

Lo social y lo individual no pueden contemplarse como conceptos excluyentes, sino todo lo contrario: "Al formular una teoría de la educación sería conveniente evitar tanto una negación de lo social, lo objetivo, lo concreto y material, como una excesiva insistencia en el desarrollo de la conciencia individual. En la comprensión del rol de la objetividad es necesario también estimular el desarrollo de la dimensión social" (p.65).

Es por ello que en la construcción de la epistemología de la oralidad tradicional para ser aplicada en el hecho educativo debe tomarse en consideración la participación del individuo con relación al entorno social en el cual interactúa.

Categorías asociadas a la epistemología de la oralidad tradicional

A lo largo de la historia contemporánea universal, se han realizado esfuerzos sostenidos para mantener y preservar la memoria colectiva de las naciones a través de la protección de las tradiciones y costumbres esenciales que caracterizan a cada pueblo. Con la finalidad de sustentar esta investigación, se toma en consideración las categorías asociadas que emergen del proceso de construcción de la misma tales como epistemología, oralidad, tradición, oralidad tradicional, educación vocal y el canto, entre otras las cuales se describen a continuación.

La epistemología

El vocablo *epistemología* proviene del griego que etimológicamente significa, *episteme*, *conocimiento* y *logo teoría*. Esta disciplina se encarga del estudio de los métodos utilizados para obtener el conocimiento científico, así como también las formas que permiten valorar este conocimiento. La epistemología es una ciencia que se encarga de estudiar la forma de hacer ciencia por lo que debe considerarse como *metaciencia*.

Esta es considerada, en algunos casos, como Filosofía de la Ciencia, sin embargo, esta es una rama de la Filosofía de la Ciencia por lo que algunos supuestos discutidos dentro de esta corriente filosófica no son rebatidos por la epistemología por no influir en el objeto de su estudio. De esta manera, un tema que puede ser de sumo interés para la filosofía de la ciencia, carece de valor para el estudio de los métodos de obtención del conocimiento. Si bien la gnoseología se encarga del estudio del conocimiento general, la epistemología está dirigida específicamente a lo inherente al conocimiento científico.

Según Chalmers (1988), se debe diferenciar a la Epistemología de una disciplina, más restringida, la Metodología de la Investigación Científica. El metodólogo no pone en tela de juicio el conocimiento ya aceptado como válido por la comunidad

científica, sino que se concentra en la búsqueda de estrategias para ampliar el conocimiento. Así, para el metodólogo, la importancia de la Estadística para el mejoramiento de la Ciencia está fuera de discusión, ya que constituye una herramienta idónea para construir nuevas hipótesis a partir de datos y muestras. En cambio, el epistemólogo podría cuestionar el valor de esos datos y muestras así como a la misma Estadística.

Cabe señalar que, es bien sabida la importancia que se le confiere a la ciencia en la sociedad actual, bien sea por sus implicaciones en el ámbito tecnológico así como por el cambio conceptual que interviene en la comprensión de la naturaleza del hombre, el entorno social y el universo. Debido a esto y considerando que la epistemología es la ciencia que se encarga de los diferentes métodos de hacer ciencia y validar el conocimiento científico es necesario revisar cual es el verdadero significado y uso de lo que conocemos como ciencia.

Podemos decir que, la ciencia es básicamente un cúmulo de conocimientos que se usan para comprender y transformar el mundo. No obstante, no todo conocimiento es científico. Por tanto se debe considerar la diferencia entre el conocimiento de carácter general y el conocimiento específico. Algunos epistemólogos consideran que el conocimiento científico es aquel que se obtiene a través del método científico ya que este consiste en un procedimiento que permite obtenerlo y justificarlo.

Para Chalmers, (op. cit), toda ciencia se ocupa de estudiar un determinado campo de la realidad aunque, en la práctica, dichos campos suelen tener límites bastante difusos. Esto hace que, a menudo, los objetos de conocimiento de distintas ciencias se superpongan. Además, los objetos de estudio de una disciplina cambian a medida que lo hacen las teorías científicas; ciertos puntos de vista son abandonados o bien, en otro momento de la historia de la ciencia, pueden ser readmitidos, por lo que se infiere que en las diferentes áreas de conocimientos no hay fronteras claras sin poder abarcarlas con propiedad.

Cada ciencia posee un método de investigación que incluye sus respectivas técnicas, por lo que el método empleado en las ciencias fácticas (Química, Física)

es totalmente diferente al utilizado en la sociología. Por esta razón, el uso del lenguaje utilizado en una ciencia determinada puede contener términos cuyos significados pueden ser diferentes al ser expresados en el entorno correspondiente a otra ciencia. Sin embargo, el proceso cognoscitivo es propiedad del científico, por lo que su expresión oral o escrita es lo que aprehende e interpreta el mundo científico o en todo caso la sociedad en general.

En nuestro caso es importante tomar en consideración la epistemología antropológica, al respecto, Foucault (1987) nos dice que: “cualquier ciencia, cuando es interrogada arqueológicamente y cuando se busca exponer el sustrato de su empiricidad, revela siempre su configuración epistemológica que la ha hecho posible”. Para este autor la complejidad de la antropología solo es posible en el momento que se aparta la creencia de la creación metafísica del hombre y surge el análisis del hombre como ser que posee vida, trabajo y lenguaje.

Este concepto del hombre está fundamentado en las prácticas complejas que surgen de la biología que apoyan la psicología que conciernen a las funciones y normas de las personas; las prácticas complejas que se relacionan con la economía y conforman la socialidad de las personas y se encargan de los conflictos y reglas sociales y las derivadas de la lingüística y estudios de lenguaje que trata los significados y sistemas lingüísticos de las personas. A decir de Foucault, al cubrir el dominio entero del hombre, estas dimensiones representan el plexo en el que despliega el fenómeno humano, inteligible por las prácticas discursivas de la Modernidad.

Es mediante la práctica discursiva que las personas obtienen y conceptualizan la mayoría de las experiencias de la vida cotidiana a través del lenguaje ordinario. Estas experiencias, en muchas ocasiones, son reinterpretadas por científicos que las vinculan a ideas del área teórica con el fin de justificar las creencias que estas generan. Este conjunto de experiencias tomadas de la vida cotidiana que son estudiadas por los científicos forman la llamada “base empírica epistemológica” Foucault (op. Cit.).

Cabe destacar que, tal aseveración se circunscribe al campo de las ciencias exactas, sin embargo es válida también en el campo de las ciencias sociales puesto que muchas de las teorías que se corresponden con esta área del conocimiento se obtiene a través de la interacción y la práctica discursiva entre los seres humanos. En el caso de las ciencias exactas la base empírica metodológica está determinada por entidades que a través de la práctica cotidiana llegan directamente hasta nuestro conocimiento, lo que es lo mismo, mediante objetos físicos o datos perceptibles.

Análogamente en las ciencias sociales y en particular al área que nos corresponde analizar, la tradición oral, los conocimientos se adquieren mediante el sentido común que no es más que una construcción social y por ende es variable. Habitualmente los métodos y definiciones que se consideran científicos han provenido de las ciencias naturales y biológicas.

Las ciencias sociales por mucho tiempo, en virtud de considerarse como un área diferente, cuyo objeto de estudio posee rasgos particulares, intentaron ceñirse a los preceptos de las ciencias naturales. La adhesión a estos métodos y técnicas fracasaron al tratar ser aplicados de manera idéntica a objetos de naturaleza diferentes, lo que indujo a las ciencias sociales a repensarse desde la teoría, fundamentos metodológicos, encontrar su propio lugar e incluso repensar su propia epistemología.

Para poder deslastrarse de los parámetros que caracterizan las cualidades científicas que establecen las ciencias exactas, fue necesario entender que el objeto de estudio de las ciencias sociales se corresponde a otra naturaleza. De Luque (1997) indica que el objeto de estudio de las ciencias sociales causaba numerosos inconvenientes en términos metodológicos. La cuestión no debe pensarse como meramente instrumental ya que adoptar un método implica una toma de posición epistemológica.

Entendamos entonces que las ciencias sociales recurren a otras formas de producción de conocimiento coherente y adecuado con respecto al objeto de estudio. Estas apelan a la memoria, a la subjetividad y al sentido común de los interactuantes

que dan sentido a los fenómenos que se han de analizar, de manera que el conocimiento no está determinado por el entorno de la razón ni de la cuantificación observable, lo que les diferencia del método científico convirtiéndose así en una alternativa metodológica y epistemológica.

La oralidad

Para determinar qué es una cultura oral primaria y cuál es la índole de problema con referencia a tal cultura, sería conveniente reflexionar primero sobre la naturaleza del sonido mismo. Toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero el sonido guarda una relación especial con el tiempo, distinta de la de los demás campos que se registran en la percepción humana. De acuerdo con Ong (1967), “las palabras son acontecimientos, hechos” (p.111), el sonido sólo existe cuando abandona la existencia.

Por consiguiente, el sonido no es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. De acuerdo con Ong (1967), “Cuando pronuncio la palabra *permanencia*, para cuando llego a *-nencia*, *perma-* ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido” (p.130). En consecuencia, la tradición oral es una fuente inagotable de conocimientos, saberes, historias provenientes de la sabiduría popular.

Según Echeverría (2009) “lenguaje es, por sobre todo, lo que hace de los seres humanos el tipo particular de seres que son. Los seres humanos, son seres lingüísticos, seres que viven en el lenguaje. El lenguaje, es la clave para comprender los fenómenos humanos” (p.21). De aquí la trascendencia que tiene la oralidad en la transmisión de la tradición, la función semántica del lenguaje en la relación lingüística de los compositores populares venezolanos (caso Luis Laguna) al describir la poesía como parte de la lengua normal. Álvarez-Muro (op. cit) señala que “la poesía es la lengua materna del género humano y que el lenguaje poético no es un uso

más, sino que es la lengua misma, la realización del lenguaje en todas sus posibilidades” (p.27).

La descripción de la usanza de una época, de sus costumbres, la evocación del pasado con la intención de retrotraer esas vivencias con el propósito de lograr su trascendencia, de influir en las nuevas generaciones para que de esta manera se conozcan y mantengan con el propósito de fortalecer la identidad nacional, amén de la exaltación de la belleza en su poesía es lo que incita al estudio de este compositor y su incidencia en la educación a través de la música y en especial de la música coral.

La oralidad tiene un alcance inmensurable no solo en los contextos culturales donde subsiste el analfabetismo, pues a pesar de la diferencia entre la oralidad y la escritura existe un escenario de bilingüismo, o diglosia, entre grupos donde están presentes los dos códigos, el institucional (educación, religión) y el otro que corresponde al hogar, la familia y la sociedad. Obviamente esto no suele ocurrir en las sociedades orales, por lo que esta correlación sólo se da cuando en la misma sociedad coexisten ambos códigos.

De aquí el gran significado social y prestigio que ostentan los copleros en los llanos venezolanos, el hablar poéticamente al igual que saber cantar es en nuestros llanos venezolanos un símbolo de poder, este denota la capacidad de abstracción por demás plástica y artística propia del hablante que pervive y tiene buen manejo de la oralidad.

Según Robert y Street (1998), “la estigmatización de la literalidad es parte de un discurso ideológico más amplio que devalúa las literalidades vernáculas y las variedades no estándares como prácticas orales” (p.130), es decir la existencia de normas impide la posibilidad de variaciones lingüísticas que regulan y controlan las reglas de juegos. El paralelismo, estructura propia de la oralidad, es frecuentemente rechazado por el consorcio de la escritura, tal vez de manera inconsciente, otorgándole influjo solamente a las formas de hablar que se equiparan más a la escritura.

Sin duda, sabemos la importancia que tiene la escritura a través del discurso literario en la transmisión de la tradición, al respecto Chumaceiro (2001), señala que “es preciso que se materialice en la escritura, que esté respaldado por la tradición estética de una época y un grupo social”. Sin embargo, la transmisión de la esencia cultural se obtiene en gran parte de manera oral, a través de sentimientos, de movimientos, así como de manera gestual. El hombre moderno, inconscientemente, lleva con él todas las transformaciones que se han experimentado progresivamente del desarrollo histórico por la sociedad y la cultura. De manera que, los registros que se obtiene a través de la escritura no son más que el resultado de las reflexiones que se generan por medio de gestos y palabras.

Resulta difícil para el individuo letrado pensar en la existencia de culturas y sociedades parcial o totalmente ajenas a la escritura, a pesar de tener suficientes evidencias de su existencia pasada y aún más de su actual existencia, que han sido capaces de crear obras sofisticadas tanto en la práctica como en lo conceptual, en lo estético y en lo moral, así como también en lo religioso y lo social.

Para el etnocentrismo occidental existe una marcada tendencia a referirse a estas sociedades y culturas con términos peyorativos como *ágrafos* o *iletrados*, no obstante al haber desarrollado de manera tan eficiente las capacidades de la oralidad, no merecen ser catalogadas como desprovistas de escritura, sino como no dependientes de ella, bien porque existen previamente a la invención y propagación del alfabeto o por que han tenido poco con ella. Muchas de las culturas orales lograron desarrollar, muchos siglos antes de toparse con la cultura europea, sistemas de escrituras no fonética como lo es el caso de los petroglifos, los geoglifos o como el código de cuerdas y nudos de los kipus andinos, de aquí que Brotherston (1959), manifiesta que “las expresiones visuales, frecuentemente están vinculadas al medio de lo sagrado, por lo que está reservado a un grupo singular de iniciados, esto establece una diferencia con respecto a la escritura alfabética, la cual posee una precisión semántica” (p. 28).

Es indudable que la oralidad es una de las principales fuentes de construcción de conocimiento. Las experiencias y el conocimiento significativo determinan la comprensión y la interpretación, lo que le otorga a la subjetividad un lugar privilegiado. La oralidad, además, no solo es la forma más antigua de comunicación de los humanos sino que su práctica comunicativa implica una metodología de abordaje lo cual permite un recorrido por el pasado, ubicarse en el presente y vislumbrar el futuro. Esta forma de obtención de conocimiento que se obtiene a través de la oralidad es producto del uso de metodologías adecuadas al objeto, que mediante su sistematización originan este conocimiento sin necesidad de ser cuantificable ni objetivo.

Es necesario considerar la importancia que tiene el proceso hermenéutico o de interpretación, en la búsqueda de conocimientos que provienen de la oralidad, esta mediante relatos y tramas que se mantienen en la memoria individual o colectiva nos permite acceder a espacios de hábitos y costumbres que son imposibles de alcanzar por otros medios, que permiten la comprensión e interpretación de determinados hechos sociales. Cuando se reconstruye una historia a partir de la oralidad lo hacen usando, de manera pertinente e indispensable, con el apoyo de la memoria.

La tradición

La palabra tradición proviene del vocablo latín *traditio*, que a su vez proviene del verbo *tradere*, cuyo significado es entregar o transmitir. De acuerdo con la RAE, la tradición se define como la transmisión de costumbres, comportamientos, recuerdos, rumores, creencias, leyendas, serie de elementos que son compartidos por las personas que interactúan en una comunidad y que se transmiten de generación en generación se transforman en parte de la cultura, esta con el devenir del tiempo crea hábitos que a su vez se transforma en tradición.

Este conjunto de costumbres que alberga celebraciones y fiestas (seculares o religiosas), folklore, costumbres y creencias, prácticas, leyes y doctrinas y que son

transmitidas de generación en generación, que propician su permanencia como hecho identitario de un sistema social, se constituyen en *cultura popular tradicional*.

La tradición se puede entender como cada uno de los rasgos socioculturales o pautas que intervienen en la interacción de un grupo social como parte integral de su cotidianidad, es decir, que pertenece a sus usos y costumbres. Estas pautas consideradas esencialmente valiosas, se extienden a todos y se transmiten a las siguientes generaciones conservándose, consolidándose y adecuándose a las nuevas circunstancias y pasa a conformar parte de su idiosincrasia.

Cabe destacar que, para los fines de esta investigación a partir de la definición dada por la Real Academia Española, la tradición se concibe como el conjunto de rasgos propios de unos géneros o unas formas literarias o artísticas que han perdurado a lo largo de los años. En este sentido, la tradición oral que se transmite mediante la música popular describe las costumbres, valores y creencias como forma de expresión artística que caracteriza una comunidad. En la poesía se percibe la presencia de vocablos en desuso (arcaísmos) que evocan el pasado incentivando el saber popular y el conocimiento popular.

La oralidad tradicional

La recurrencia a la tradición oral tiene gran importancia por ser un factor esencial y referencial a su vez, el regreso a los ancestros, los cambios que se suscitan los orígenes y lo nuevo son determinantes en la manera de ver la realidad en un momento determinado, se adecuan a las formas, dogmas y modos de pensar de cada época por lo que se constituye, de alguna manera, en cronistas que nos hacen posible conocer y entender de qué manera han ocurrido los hechos en tiempos pasados.

Existe una permanente reflexión en el ámbito social entre el cambio que se requiere para la supervivencia y la preservación de las tradiciones como base de referencia. De allí la importancia que tiene la tradición oral para la configuración de la cultura y la transmisión de modelos de conducta que hace imprescindible su

inclusión en el hecho educativo a manera de conservar el patrimonio cultural. Siendo así que mediante la tradición oral se preservan las raíces milenarias basándose en las narraciones de personajes anónimos que aún carentes del conocimiento de la lectura y escritura han sido capaces de transmitir la cultura. De aquí, que García Canclini (2004), se refiere al término cultura:

“todo lo producido por todos los hombres, lo que la naturaleza no ha dado, sin importar el grado de complejidad y desarrollo alcanzado en relación con nuestras sociedades. Son parte de la cultura aún aquellas prácticas o creencias que suelen juzgarse manifestaciones de ignorancia (...) la cultura no es básicamente expresión, creación o representación, sino un proceso social de producción”.

Como es sabido, la cultura es la base fundamental de la identidad, pues si se es capaz de auto reconocerse y reconocer al otro en el contexto socio-histórico-cultural en el que interactúan, es evidente que los fundamentos de esa cultura poseen códigos propios de su memoria histórica. Este principio se basa en que la identidad cultural está referida a hechos culturales y de conciencia que están determinados por expresiones de la vida cotidiana de los pueblos, así como también por expresiones más concretas como el lenguaje, su cultura popular, la literatura, el arte y las manifestaciones y expresiones que trascienden en el tiempo y que son transmitidas de generación en generación, aun cuando cambien debido al momento histórico, las interpretaciones existentes en el marco de las relaciones intergeneracionales.

En este proceso, la tradición oral juega un papel protagónico de vital importancia como vehículo de información de los hechos que se desarrollan en un contexto donde los individuos que lo constituyen adquieren costumbres particulares, construyen una forma de lenguaje, ritos, cantos, cuentos, prácticas religiosas, costumbres gastronómicas y prácticas de medicina popular, entre otros, que definen su patrón de identidad.

La identidad cultural constituye la tradición histórica de los pueblos que delinea los valores morales presentes en su cultura y en su comportamiento cotidiano. Estos comportamientos y valores son transferidos desde el pasado a las nuevas

generaciones mediante un cúmulo de conocimientos transmitidos de manera oral, haciendo posible que ese pasado se mantenga en el presente y trascienda hacia el futuro, logrando así su permanencia.

Como se ve, estos conocimientos transmitidos de boca en boca y de generación en generación es lo que podemos definir como tradición oral, en ella la expresión verbal e incluso gestual, es el único medio utilizado para transferir las vivencias del pasado que solo puede considerarse tradicional cuando ha superado la permanencia en el tiempo y se ha convertido en parte de la identidad del entorno al cual pertenece, aun cuando haya sufrido modificaciones en el tiempo por causa de testimonios de actores que no participaron directamente en el proceso de creación, sino que han obtenido información por transmisión generacional.

En este sentido la tradición oral es el vínculo que nos mantiene unidos a las vivencias que durante generaciones han estado presentes en nuestro entorno social, de aquí que, algunos investigadores opinan que el tiempo juega un papel determinante en la tradición, aquí se establece la diferencia entre lo popular y lo tradicional. Se puede decir que lo tradicional son aquellas expresiones tangibles e intangibles que no solamente son recibidos sino que son también adoptadas de manera colectiva por un gran número de personas de un entorno de manera continua y prolongada, esta información generalmente es transmitida de manera oral.

Se diría, pues, que en la música lo popular son aquellas composiciones de data reciente que son difundidas, también, a un gran número de personas y se mantiene estable durante un periodo más o menos corto, tal es el caso de composiciones de data reciente. Sin embargo cuando hablamos de tradición no nos estamos refiriendo a conocimientos dinámicos y esenciales con remembranzas y cualidades conformes a la actualidad. No es casualidad que Luis Laguna nos regala para el deleite un extenso repertorio que alude a las costumbres tradicionales:

*se come barato en la posada
de “comae Joaquina”,
se respira en criollo*

*y es agradable su acontecer
te cortan un traje compae en un santiamén
muchacha gente llega dispuesta a comer
ese suero bueno y queso muy fresco pa' saborear
y después de eso otra guarapita pa' bien sentar
La comae Joaquina; Luis Laguna*

Mediante la tradición se puede recuperar vivencias que forman parte de la identidad del grupo, determinar cuáles son los términos culturales que permiten su inserción al entorno social. De allí que, la tradición no es lo que ha quedado atado al pasado sino el enlace que permite la vigencia de lo cultural. Así, la cultura tradicional es dinámica; siempre está emergiendo, modificándose, regenerándose, de no ser así, no podría expresar la variedad de la experiencia humana. Este carácter de fenómeno vivo y con capacidad de renovarse es aún más patente a la luz de la dinámica de la *transmisión de la cultura*.

La educación vocal y el canto

Dentro de los aspectos fundamentales contemplados en esta investigación, el canto como instrumento de transmisión oral tiene vital importancia, de aquí que su estudio es un aspecto relevante para la educación musical. El canto es la continuación del hablar, es un instrumento de comunicación en el cual existe una gran conexión entre la canción y la expresión del estado anímico, tiene además alcances lúdicos, grupales y afectivos. El canto es un acto comunicativo y su relación con el texto se aprecia notoriamente en las canciones tradicionales, folclóricas y colectivas, en las que está implícita la cotidianidad de los pueblos.

En el canto uno de los objetivos fundamentales, además de la formación vocal, es el contacto positivo con la música, de aquí que la mejor forma para lograrlo es el canto coral como práctica habitual de canto colectivo, sirviendo este no solo como

factor de satisfacción personal sino también como esencia de socialización e ¡integración grupal. Este además contribuye con el desarrollo del gusto artístico y la sensibilidad estética por lo que beneficia el desarrollo del lenguaje en su aspecto comprensivo y expresivo.

Matriz epistémica del fenómeno en estudio

Llegado a este punto se presenta un esfuerzo por proyectar diagramáticamente la intencionalidad de la investigación en relación a los postulados en el pliegue gnoseológico responde cómo se relacionan los conocimientos, el pliegue ontológico que manifiesta lo que puede ser conocido, el pliegue epistemológico que establece la relación del sujeto cognoscente con el objeto a ser conocido en la investigación científica y el despliegue resolutivo teleológico correspondiente a cuáles son las causas finales. De la misma manera, se muestran las preguntas científicas correspondientes a cada pliegue con su despliegue respectivo, las tareas científicas propuestas, la construcción de la metodología, las fuentes a consultar, el proceso de recolección de información y las técnicas de análisis que guiaron mi proceder fenomenológico como investigador a distintos enfoques de posibilidades de interpretar desde lo funcional, el fenómeno de estudio con la intencionalidad de construir una epistemológica según la matriz epistémica del fenómeno en estudio a continuación (Cuadro 1).

Cuadro 1. Matriz epistémica del fenómeno en estudio							
Título: EPISTEMOLOGÍA DE LA ORALIDAD TRADICIONAL EN LA EDUCACIÓN VENEZOLANA DESDE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE LUIS LAGUNA							
INTENCIONALIDAD	POSTULADOS	PREGUNTAS CIENTÍFICAS	TAREAS CIENTÍFICAS	METÓDICA	FUENTES	PROCESO DE RECOLECCIÓN	TÉCNICAS DE ANÁLISIS
Construir una epistemología de la oralidad tradicional desde la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna	Pliegue gnoseológico: <i>Relación entre los conocimientos</i>	¿Cómo puede describirse estéticamente la obra de Luis Laguna?	Revelar la apreciación de la estética de la lírica y estructura de la música de Luis Laguna como promotor de tradiciones en la educación	Descriptiva Fenomenología - hermenéutica	Actores sociales	Entrevista Fenomenológica Corpus (obra musical de Luis Laguna)	Giro hermenéutico Análisis del discurso Análisis de contenido
	Pliegue ontológico: <i>Lo que puede ser conocido</i>	¿Cuáles son los elementos de integración a la educación presentes en la música popular tradicional de Luis Laguna?	Develar los elementos de la música popular tradicional venezolana desde la estética de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana				
	Pliegue epistemológico: <i>La relación del sujeto cognoscente con el objeto a ser conocido en la investigación científica</i>	¿De qué manera se interpreta la oralidad tradicional desde la perspectiva estética de la música popular venezolana?	Interpretar los aspectos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano en cuanto a la estética de Luis Laguna				
	Despliegue resolutivo teleológico <i>Las causas finales</i>	¿Qué aportes estéticos ofrece la obra musical de Luis Laguna a la música popular venezolana?	Esbozar los alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana.				

Fuente: Elaboración propia

MOVIMIENTO III

ZARABANDA

*Vivo despacio los momentos en los que yo siento ganas
de volver obligo a andar el tiempo.
Vivir, ahora y siempre- Luis laguna*

Como esta danza lenta de origen español, cuyo compás ternario acentúa característicamente su segundo pulso, en este movimiento se entretejen una nota tras otra, agrupando compases y silencios, formando juntos una gran melodía. Así se van enlazando los ordenamientos que guían el estudio hacia una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna. Aquí, la armonía se desglosa, los acordes, el modo, el grado y hasta el tempo recobran importancia en la composición de la obra encauzada hacia la interpretación estética de la música popular cónsona con un hecho social susceptible de ser observada e interpretada con una unidad de análisis conveniente, técnicas e instrumentos de recaudación a su medida, análisis de interpretación de narrativas con veracidad y credibilidad como *arroyo de agüita clara muy fresquita cristalina*.

Naturaleza investigativa

Con la mirada *del firmamento de un amanecer*, me sosegué en la intencionalidad de construir una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna a fin de fortalecer la identidad, determinación, tradiciones y costumbres como elemento forjador del conocimiento en el proceso educativo según los principios de la hermenéutica de Gadamer (1999). A modo de relato, en su comentario a *Cristal de aliento* de Paúl Celán, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Gadamer afirma que no existe un método hermenéutico, aunque

reconoce que todos los métodos descubiertos por la ciencia pueden dar frutos hermenéuticos, si se aplican correctamente y si no se olvida que un poema no es una muestra que pueda explicarse como caso representativo de algo más general.

La hermenéutica no significa tanto un procedimiento sino la actitud del ser humano que quiere entender a otro o que como oyente o lector quiere entender una manifestación verbal. Siempre es pues, entender a un ser humano, entender este texto concreto. En este caso, a través de la hermenéutica se trató de comprender la esencia de la poesía presente en la música de Luis Laguna, con la mirada puesta en la tradición oral, que aparentemente, siempre está acentuada en su obra, por lo cual eminentemente posee un corte cualitativo, porque, desde mi rivera, se trata *de las cosas del alma, todo lo bello que ayer forjamos y lo vivamos*.

Parafraseando las ideas de Van Maanen (1983), nos deja este hilo de investigar de forma cualitativa para manejar símbolos lingüísticos y así intentar disminuir la distancia entre indicado e indicador, entre teoría y datos, entre contexto y acción. De manera que los insumos ordinarios del estudio cualitativo se generan en vivo y próximos al punto de origen. El uso de este método no impide el recurso de la lógica del empirismo, sin embargo, es más verosímil la preferencia por la lógica del análisis fenomenológico dado que los investigadores cualitativos tienden a considerar los fenómenos sociales como particulares, ambiguos y únicos tal y como se emprendió esta investigación cualitativa escudriñar un fenómeno eminentemente social.

Metódica investigativa

Al tratarse de una investigación de un hecho social que requiera de la observación e interpretación de la realidad se desaconseja usar un método determinado dado por la naturaleza cualitativa del objeto de estudio. Esta peculiaridad se habla entonces de metódica. Morín (1999) menciona que el “método no puede formarse más que durante la búsqueda; no puede despejarse y formularse más que después, en el momento en que el término vuelve a ser un nuevo punto de partida, esta vez dotado

de método” (p. 36). Como se ve, el método fenomenológico describe el significado de las experiencias vividas por una persona o un grupo de personas acerca de un fenómeno en particular. De esta circunstancia nace el hecho de que “abarca la conducta humana y su interpretación de sentido común en la realidad social, lo cual requiere el análisis de todo el sistema de proyectos y motivo, de significatividades y construcciones (Ruíz e Ispizua, 1989, p.49).

De manera que esta tesis se enmarca dentro el paradigma cualitativo suscrito a la fenomenología y hermenéutica para acercarnos a la intención fundamental de construir una epistemología de la oralidad tradicional desde la interpretación estética de la música popular venezolana como principio de integración en la educación universitaria venezolana hacia las derivaciones de la importancia de la oralidad tradicional desde la perspectiva de la música popular y su aporte a la educación.

A fin de realizar una aplicación desde la óptica fenomenológica se trató de ser solo observador sin dejarme influir por los conocimientos y apreciaciones propias, pero reconociendo los aportes provenientes de las entrevistas, lo cual permitió la construcción del discurso reflejado en la tesis epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación universitaria venezolana. Cabe señalar que la interpretación de la información que revela la trascendencia de los equivalentes culturales reflejados mediante la interpretación estética de la música popular venezolana expresada por los actores sociales al referirse a la obra musical de Luis Laguna, se recurrió a los principios hermenéuticos de Gadamer (1993).

Proceso Investigativo

El diseño se enmarca dentro del enfoque conceptual la investigación cualitativa que emerge de su propia naturaleza, según Martínez (1998), “Cuando una realidad no es una yuxtaposición de elementos sino que sus “partes constituyentes” forman una

totalidad organizada con fuerte interacción entre sí, constituye un sistema. Su estudio y comprensión requiere la captación de esa estructura dinámica interna” (pág. 30). Por lo tanto se trata de crear un sistema relacionado de ideas, en lugar de establecer el maridaje de elementos.

Dada la naturaleza de esta investigación, se recurre al nivel interpretativo. En este sentido, Gadamer (1993) en sus postulados en *Verdad y Método*, nos lega que no puede darse por convencido cuando se le objeta que la reproducción de una obra de arte musical y su interpretación pueda darse en un sentido distinto del de la realización de la comprensión, por ejemplo, en la lectura de un poema o en la contemplación de un cuadro. Pues toda reproducción es en principio interpretación, y como tal quiere ser discurrida, de igual manera es también comprensión, reflexión e interpretación en la música de Luis Laguna.

Unidad de análisis

Al emprender una investigación se debe tomar en cuenta la importancia que tiene la selección de las fuentes generadoras de información que se ha de utilizar. Cuando se trata de una investigación cualitativa fenomenológica, esta selección recobra más importancia. Con relación a esto, refiere Martínez (1998): “De su correcta interpretación depende el significado de toda la investigación. La elección de la muestra dependerá de lo que queramos hacer con ella y de lo que creemos que se puede hacer con ella” (p. 52). La unidad de análisis en esta investigación fue la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo y la Orquesta Sinfónica Pedro León Torres.

Los actores sociales del estudio son un trío de músicos académicos ejecutantes docentes e investigadores con experiencia como coralistas e instrumentistas quienes como cantantes e intérpretes han conocido la obra de Luis Laguna a través de distintos arreglos instrumentales y polifónicos. De sus coincidencias y diferencias

expresan su opinión acerca de la importancia que tiene la música popular tradicional desde la estética de la obra del maestro Luis Laguna.

Conviene señalar que *actores sociales* concedieron la autorización por escrito para ser entrevistados, grabados y usar su nombre real para los fines de este estudio. El primer informante es el Profesor Hugo Jiménez como Licenciado en Educación mención Educación Musical egresado de la Universidad de Carabobo FACE con maestría en Investigación Educativa quien se desempeña actualmente como profesor universitario, director de coros y guitarrista clásico. El segundo informante es William Alvarado, licenciado en Educación Musical, mención Voz egresado de *Wisconsin University* con maestría en Pedagogía de la Voz quien se desempeña como profesor universitario, cantante de ópera y maestro de canto. El tercer y último informante es Felipe Izcaray, licenciado en Educación Musical, mención Voz egresado de *Wisconsin University* con Maestría en Dirección Coral y Doctorado en Artes Musicales quien ha sido profesor durante largo tiempo de la Escuela de Artes en la Universidad Central de Venezuela y actual Director de la Orquesta Sinfónica “Pedro León Torres” del Estado Lara.

Técnicas e instrumentos de recaudación de narrativas

En lo concerniente a las técnicas e instrumentos se optó por la entrevista en profundidad como técnica de recaudación de narrativas y las guías abiertas de tópicos de entrevista y un corpus de la obra musical del compositor Luis Laguna como instrumentos, mientras que se recurrió la triangulación como técnica de análisis. En este orden de ideas de Ruíz e Ispizua (1989) señalan que

la entrevista concibe al hombre –al actor social- como una persona que construye sentidos y significados de la realidad ambiental. Con ellos, entiende, interpreta y maneja la realidad a través de un marco de creencias y valores, desarrollado por él, para categorizar, explicar y predecir los sucesos del mundo. (p. 128).

Parece perfectamente claro que los reiterados encuentros cara a cara entre los actores sociales y el entrevistador permite lograr la comprensión de los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal y como las expresan con sus propias palabras, sentidos y significados de la realidad ambiental a partir del sistema de creencias y valores, desplegado por él, para categorizar, explicar y predecir los eventos en su contexto.

Queda por aclarar que la entrevista reveló rasgos de una historia de vida o autobiografía, debido a la experiencia de los informantes de primera mano, quienes tuvieron la oportunidad de ser alumnos y amigos del maestro Luis Laguna, lo cual me permitió establecer el *rapport* o proximidad de intimidad, sintonía o comprensión con ellos, de ahí que fueron seleccionados previa solicitud de aceptación para ser informantes (consentimiento informado). Precisa advertir que se elaboró un conjunto de preguntas a realizar a modo de guión temático que me ayudó a dirigir la entrevista a buen fin. Quisiera añadir que en el proceso del desarrollo de la tesis, uno de los informantes me solicitó tener las preguntas por escrito para ampliar sus narrativas. Una vez que las tuvo en sus manos, el mismo las hizo llegar las respuestas a través del correo electrónico, lo cual me permitió conjugar las narrativas orales transcritas por mí con las del interesado.

Las narrativas de los actores sociales aportaron su experiencia y trayecto como coralistas, músicos ejecutantes en diferentes disciplinas musicales y docentes de la enseñanza musical para exponer sus consideraciones y enunciando la importancia que tiene la música popular en la epistemología de la oralidad tradicional, los aspectos esenciales como principio y eje de integración, los elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional y los alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana.

Debo agregar que se aplicó la triangulación como técnica de confiabilidad para analizar mediante narrativas como “una interpretación para tratar de rescatar lo dicho en el flujo discurso social de sus ocasiones percederas y fijarlo en términos

susceptibles de consulta” aplicable a “una variedad de fuentes de datos, de investigadores, de perspectivas (teorías) y de métodos, contrastando unos con otros para confirmar datos e interpretaciones.” (Ruíz e Ispizua, 1989, p. 69-70).

Análisis de las narrativas

Con respecto al análisis de la información obtenida mediante la narrativa se efectuó en varias etapas, según las propuestas de Ruíz e Ispizua (1989). En la primera, la fase del descubrimiento, se reconocieron las pautas con que emergieron de los datos, examinándolos de todos los modos posibles; para ello fue necesario leer reiteradamente los datos, luego se extrajo íntegramente el significado, la visión del mundo que, a través del constructo, elaboró el propio entrevistado, y finalmente, se intentó transmitir ambos (constructo y significado).

La preparación del análisis comienza con la lectura de la transcripción literal de las entrevistas realizadas, esta lectura se realizó varias veces para captar en todos sus detalles la riqueza del contenido almacenado, la lectura repetida fue tomada como complemento, sin pasar por alto las pequeñas claves no verbales que tal vez no quedaron registrados.

Se inició la reconstrucción personal plasmando la contextualización de los datos recogidos en la entrevista. Se enumeró las condiciones en las que estas se llevó a cabo, es decir tiempo, espacio, proceso, observaciones sobre el entrevistado y su comportamiento.

Luego de una segunda revisión se inició la búsqueda y sistematización de las categorías utilizadas por los entrevistados mediante la codificación de toda la conversación se establecieron las relaciones entre las diferentes categorías y se señalaron los conceptos sensibilizadores, que destacaron por la importancia atribuida por los entrevistados. Esto implica que se ha llegado a la esencia, al significado del fenómeno estudiado

Seguidamente se inició el proceso de diseño del constructo, este último paso examinó los aspectos más significativos que se obtuvieron a lo largo de todo el proceso de análisis fenomenológico. Contiene testimonios personales, palabras literales, estado de ánimo, aspectos no verbales, mención de las diferentes categorías de conjunción de las unidades de significado relevante, así como comentarios que puedan servir para la mejor comprensión de la relación de ayuda realizada o para actuaciones futuras.

Finalmente se inició el proceso de interpretación hermenéutica que permitió, a través del análisis de la narrativa de los actores sociales, la construcción de una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna. El análisis hermenéutico de la entrevista se representa en el gráfico 1.



Gráfico 1. Análisis hermenéutico de la entrevista.

Fuente: Elaboración Propia.

La gráfico 1 presenta de manera sistemática, el procedimiento que me condujo hacia el análisis hermenéutico de la entrevista. En el mismo se evidencia que una vez recolectada las narrativas, se procedió a su transcripción y refinación. Hecho esto, se procedió a la elaboración de unidades de significado general, a la elaboración de unidades de significado relevante para el tema de estudio y a la verificación de las unidades de significado relevante. Para finalizar, se emprendió una interpretación

hermenéutica profunda, tomando en cuenta los postulados, principios y fundamentos teóricos que enmarcan el objeto de estudio.

Veracidad y Credibilidad

De acuerdo con Brinberg y McGrath (1980), “deben tenerse al menos tres momentos tres momentos del proceso investigativo (los preliminares, los concomitantes y los consiguientes) y que las actividades cuya validez quiere contrastarse deben ser examinadas en consideración al conjunto conceptual y metodológico”. Por ello, en la tesis epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de Luis Laguna se utiliza el criterio de dependencia, otorgada por los mismos actores sociales, quienes tuvieron a su disposición información recolectada de las narrativas, que luego se transcribieron en su forma más pura, certificando a través de una hoja de acreditación, que lo que se ha transcrito y posteriormente interpretado es lo que realmente fue dicho por ellos, según un proceso sinuoso representado con semicírculos a modo de curvas en el gráfico 2 que se muestra a continuación.



Gráfico 2. Método de aplicación del Criterio de Dependencia

Fuente: Elaboración Propia

Esto me permitió como investigador respetar la particularidad del cada uno de los actores sociales, en su perseverancia, permanencia y constancia con el propósito de evitar interferir en el curso de su investigación, desviarse o caer en especulaciones inconscientes, abogar por opiniones o conceptos prejuizados ni caer en conceptos taxonómicos o teorías excluyentes.

MOVIMIENTO IV

GIGA

*...reflexionemos, reflexionemos, reflexionemos
y que al final prive lo justo y no el orgullo.
Nuestra realidad-Luis Laguna*

Este movimiento llamada giga es una danza barroca alegre, en la que uno o dos solistas realizan pasos rápidos, saltados y muy complejos con una música en diferentes compases que aparece como último movimiento de la suite madura. Se refiere también a cualquier tonada de contradanza que en este caso nos invita a disfrutar la discusión acerca de la estética de la música como fenómeno promotor de tradiciones en la educación, los elementos de la música popular tradicional venezolana, los aspectos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional y los alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular.

La estética de la música popular como fenómeno promotor de tradiciones en la educación

Bellísimo contraste de colores reciben la bondad de las discusiones en torno a la estética de la música de Luis Laguna referida a la hermosura expresada a través de la lírica, armonía y melódica de las composiciones populares, exhiben una encantadora narrativa designada por las categorías. En ella se muestran versos llenos de recurrencia a metáforas frecuentes en la búsqueda de expresiones sublimes que cautivan al oyente. Según la apreciación del músico Felipe Izcaray al mostrarnos una manera diferente de crear la música popular, según estas palabras: “Tuve el privilegio de conocer personalmente a este gran maestro, ejemplo de cómo un talento y una

sensibilidad especial desarrollan un instinto para el tratado de la armonía. Al referirse al compositor expresa que la primera canción de Laguna que escuchó fue “Creo que te quiero”, y luego “Natalia” que le sorprendió el dominio de la textura armónica, y la inventiva melódica, “Más aún me sorprendió escuchar de boca del propio compositor que no manejaba la notación musical, es decir, todo lo que componía y tocaba en la guitarra lo hacía de puro oído”.

Luis Laguna obtuvo el reconocimiento de músicos y compositores académicos por su capacidad de proponer y desarrollar las estructuras melódicas y armónicas. Según testimonio de Izcaray el Maestro Antonio Estévez decía que *“él reinventó la armonía, desde Rafael Suarez no me impactaba tanto el talento de un músico, y eso que Fucho (Rafael Suarez) sí dominaba el lenguaje musical formal”*. La capacidad creadora del maestro Laguna fusionó la estructura de la música popular venezolana con nuevas propuestas armónicas creando un estilo propio.

Mientras que la Maestra Modesta Bor expresaba que sus arreglos corales *“tienen un antes y un después: Antes de escuchar las canciones de Luis Laguna y después de recibir su influencia”*. Cabe destacar que Modesta hizo estupendos arreglos de obras de Laguna, lo que implica la calidad musical de la obra de este músico popular.

Al referirse a la lírica, el Dr. Izcaray señala que *“La música de Luis Laguna tiene unos textos, es complicadísima armónicamente, pero es sencilla en cuanto al texto, el texto lo entiende cualquiera, o sea no son textos rebuscados, no son rimas así súper estrambóticas, por ejemplo “Creo que te quiero” “Inútil tratar de olvidarte/no puedo alejarme de ti/te añoro de noche y de día”*. Entonces, eso; por lo menos las *“golosinas criollas” que es un catálogo de golosinas que él no podía tomar o el “atardecer”, todas esas canciones, el texto es muy accesible, eso por un lado, o sea que las canciones las puede entender cualquiera”*; Lo sublime de la poesía de Laguna cautiva la audiencia de todo tipo de audiencia, logrando la aceptación de jóvenes y adultos. La estética de la música de Luis Laguna lo inscribe como un promotor de las tradiciones que debe ser incorporada a la educación. Su obra refleja diferentes rasgos de oralidad tradicional que se transmiten mediante el canto coral,

arreglos de canciones del acervo popular, obras corales basadas en la cotidianidad, textos que hablan de la cotidianidad, textos inspirados en las tradiciones, evocación del pasado, evocación de las costumbres.

Continuando la interpretación de las entrevista el Maestro Hugo Jiménez al referirse a la estética de Luis Laguna nos reporta que *“la poesía muy bella, en su época hay como una evolución de la música tradicional, se hace como más poética, como más sublime, como más elaborada. Hay cosas que creo que son anteriores, por ejemplo, hay un tema llanero, creo: mayo se cubre de verde/ mayo se cubre de verde/ y de lirios sabaneros/ y vuelve la garza blanca/ y vuelve la garza blanca/ junto con los aguaceros/Una imagen hermosa, poética”*.

Jiménez, al referirse a la comparación con la lírica de otros compositores populares de su época sentencia que *“Si revisas la cuestión de la música y de la letra de Luis Laguna, ves como no solamente se queda en ese la-ra, la-ra, como lo haría en este caso en este pasaje que acabo de cantar, sino que hace otros giros. Yo no sé si Luis Laguna, de verdad lo desconozco, tuvo estudios académicos realmente, creo que no, pero tuvo cercanía con buena música, con gente que hacía música elaborada, música de cierta calidad y que se fue curtiendo de eso y entonces genera, hace una propuesta nueva, distinta, elegante”*. Esto hace suponer que la cercanía del compositor con otros géneros musicales y con compositores académicos le impulsó a crear una nueva propuesta.

De igual manera, se infiere que Jiménez considera que esa propuesta de Laguna era producto del momento, de acuerdo con las narrativas *“no es única de él, pues, en este caso, creo que era la corriente del momento, en la música venezolana, romántica, aludiendo a lo tradicional sin ser barroca, rebuscada, enredada. Una cuestión diáfana, pero sumamente hermosa”*. Según Jiménez sentencia que *“Luis Laguna, con más cosas elementales, sencillas logra decir o logra descubrir poéticamente y de una manera muy bonita, lo tradicional, lo nuestro”*.

Con respecto a la estructura musical, Jiménez expresa que Laguna mostró *“un encadenamiento armónico, tradicional, sin muchas luces, logra una tensión tanto*

melódica como en las secuencias armónicas, logra una tensión importante, tiene un manejo de las cadencias y del giro melódico tan elegante, tan bonito y que entonces te atrapa y luego te suelta. Una cosa fuera de serie". De las narrativas de Jiménez se hallaron categorías tales como costumbres y valores expresados en el canto coral, elementos identitarios, presencia de vocablos en desuso, preservación de nuestras raíces, tradición oral en el canto coral.

En el tránsito hacia la búsqueda de la percepción que se tiene de la estética de la música creada por el maestro Luis Alfredo Laguna recurrimos a la opinión de otro gran maestro de la enseñanza de la música y del canto, el maestro William Alvarado Ramos. Al referirse a la obra de Laguna, Alvarado señala que *"la música popular es una creación atractiva con una poesía que posee una estética particular, variedad y belleza de sus poemas románticos que sugieren cierta ingenuidad en la obra de tendencias sencillas, aun cuando a veces surgen cambios de parámetros con cierta variación en la lírica siguen siendo poemas y canciones atractivas"*.

De igual manera, Alvarado considera que Luis Laguna es *"un compositor de la música popular venezolana con una particularidad estética muy personal y que tal vez, cuando yo conocí las canciones de Luis Laguna todas tenían cierta variedad y cierta belleza, que luego hacia sus últimas composiciones, me parece que es un fenómeno que puede suceder con frecuencia en compositores, yo sentí que no era la misma libertad de expresión ni melódicamente, ni poéticamente"*.

Considera Alvarado que en un principio Laguna componía con más libertad que en su fase final, esto nos permite creer, de acuerdo a esta apreciación, que la dinámica de creación del compositor propicio cambios en los nuevos temas.

Dentro de este contexto, considera que Laguna tiene *"una ingenuidad natural de un ser joven, de un creador joven que te hace escribir unos poemas tal vez más románticos, tal vez de un sentimiento diferente por precisamente la juventud, que a medida que uno va avanzando en la vida, pues, obviamente esta visión varía y a pesar de que un compositor o un creador sea de cualquier género va avanzando en su edad, su gusto por el romanticismo poético va variando"*.

De allí las concepciones de Alvarado lograron revelar la apreciación de la estética de la lírica y estructura de la música de Luis Laguna que le convierte en un promotor de la tradición en la educación a partir de las categorías tales como presencia de tradiciones en el canto coral, obras provenientes de manifestaciones, cantos de la tradición, transmisión de tradición oral y la transmisión oral.

Elementos de la música popular tradicional venezolana

Al referirnos a los elementos de la música popular tradicional venezolana desde la óptica de la obra de Luis Laguna y su principio de integración con la educación los actores sociales abordados para el análisis de esta propuesta, el Dr. Izcaray muestra que la música de Laguna tiene importancia en el proceso de integración en la educación venezolana según sus narrativas.

Las obras de Laguna *“transmiten el espíritu de sus equivalentes populares y anónimos, tanto en la melodía como en el texto”*. También comenta que a él le sorprendió *“el dominio de la textura armónica, y la inventiva melódica. Más aún me sorprendió escuchar de boca del propio compositor que no manejaba la notación musical, es decir, todo lo que componía y tocaba en la guitarra lo hacía de puro oído”*. Lo que se deduce que según Izcaray, Luis Laguna fue un músico popular autodidacta.

Un elemento interesante de las propuestas de Laguna de acuerdo con Izcaray es *el uso de la guitarra, el ritmo del merengue en 5/8, la armonía intrincada que introdujo a la música venezolana, porque antes de él”*. Según esto la música venezolana tenía una armonía poco complicada, hasta que Laguna *“le mete el veneno y eso ya se quedó ahí”*. A partir de ese momento, se escuchan por ejemplo, los grupos que si el *Pollo Brito*, que si *Jorge Glen* y todos estos músicos le meten ya otras cosas, otras progresiones armónicas que tú sabes la melodía que es, se puede memorizar, la melodía es muy sencilla, fíjate que la armonía es complicada pero las melodías no”.

Según Izcaray, la lírica de Laguna es una alusión a las tradiciones, por ejemplo, la pieza musical *“Bellas Tradiciones”* bautizado como un aguinaldo para todo el año. *Él le cantaba a las cosas y costumbres que el maestro añoraba. En uno de los versos, por razones de rima, Luis escribió “se renovan”, en vez de renueva. Le hice la observación, y estuvimos un largo rato tratando de solucionar el problema gramatical”*. De acuerdo con Izcaray podemos decir que las costumbres del pasado tenían una presencia permanente en las composiciones de Laguna.

Otro elemento a considerar en la obra de Laguna es lo axiológico. La obra *“Patatín Patatán es su visión de los políticos, los farsantes y los “avispaos”, según me confesó él mismo”*. Además *“hablaba que había que renovar las cosas, este porque él decía que habían valores que estaban como apagando esos elementos que iban a desaparecer, de hecho desaparecieron”*. Cabe destacar que, en su obra se observa el rechazo a los antivalores y la búsqueda del rescate de las buenas costumbres en el venezolano.

En cuanto a la creatividad, Izcaray sentencia que Luis Laguna tiene *“una dualidad evidente en su obra: Las obras son ideales para ser cantadas por los coros, profesionales o aficionados, por eso se considera “un gigante entre los compositores populares venezolanos”, debido a su música rica en armonía contemporánea, tiene influencias, quizá sin querer, del jazz, del bossa nova, de las fusiones emergentes en los años 70. Según Izcaray, la obra de Laguna muestra “una combinación de refinamiento musical con la sencillez lírica”* que hace de Luis Laguna un artista digno de estudio, porque de él tenemos mucho que aprender, como dijo Modesta Bor”.

Según las narrativas de Izcaray, se pueden apreciar los elementos de la música popular tradicional venezolana como principio de integración en la educación venezolana según las categorías: la transmisión de equivalentes populares, la reinención de la armonía, las progresiones armónicas, la creatividad en una nueva forma del tratado de la armonía, la ejecución del merengue en 5/8, la influencia en arreglista y compositores, la invención estética de la música, el paradigma de la

música venezolana, la influencia directa en compositores, la reinterpretación de la de la música venezolana, el cuestionamiento de antivalores, el cuidado en el uso de la gramática y el cuestionamiento al facilismo venezolano en su lírica.

Según Jiménez las características de la música popular de Laguna sirven como principio de integración con la educación venezolana porque *“los coros cumplen una gran función en eso, en mantener un conocimiento del origen y de nuestras raíces, estos jóvenes cuando participan en los coros y cantan y oyen estas palabras, mire profesor, ¿qué significa esto? Ah y van encadenando una cantidad de cosas que a la final terminan, ayudan a definir su sentimiento hacia sus congéneres”*.

Esto desde el punto de vista axiológico y como elemento generador de conocimiento. *“el coro hace una, un aporte muy importante en cuanto a la formación de los jóvenes y de uno el adulto también, pues, cada vez nos vamos enterando de cosas nuevas”* dice además que *“la oralidad tradicional dentro del coro va ayudando a que hagamos, a que hagamos de nuestros jóvenes y de nuestros adultos también, de los que participan de los coros, mejores ciudadanos, mejores seres humanos, estimula el espíritu, estimula la empatía con otras cosas*. De allí que Jiménez considera que la obra de Laguna es esencial para lograr, esa empatía, a través de la oralidad, a través de las líricas, de lo que se escribe, de lo que se hace, se hace mucho ejercicio de eso.

Desde las inferencias se develaron los elementos de la música popular tradicional venezolana como principio de integración en la educación venezolana, según las siguientes categorías: aporte a la adquisición de nuevos conocimientos, aporte en la formación integral, conocimiento de la semántica mediante el canto coral, conocimiento de producciones populares, conocimiento popular en las composiciones, exaltación de valores familiares, transmisión oral de lo popular y respeto por los saberes, uso de lenguaje metafórico y la transmisión oral de lo popular.

Las narrativas del maestro William Alvarado se refiere a la música popular de Luis Laguna como principio de integración con la educación venezolana señala en

cuanto a los docentes que *“Yo creo que tal vez, lo que si tal vez debemos hacer énfasis cuando trabajamos esas piezas, es hacer entender a nuestros coralistas, nuestros estudiantes de dirección coral o de canto coral, cuál es el origen, de donde vienen, cuál es la tradición, en qué momento pudieron ser variadas por alguna otra, por alguna circunstancia”*.

Desde allí se develan las siguientes categorías en los elementos de la música popular tradicional venezolana como principio de integración en la educación venezolana, tales como cultura popular en el canto coral, música folklórica en el canto coral, música folklórica con estructura académica, transmisión de tradición oral, conocimiento a través de la oralidad, canto coral en educación musical.

Aspectos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional

Para interpretar los aspectos que se relacionan con el constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano con respecto a la estética de Luis Laguna recurrimos a los actores sociales. Analizando lo dicho por Izcaray, se observa que la música popular de Luis Laguna fortalece la propuesta conocida como nacionalismo musical venezolano impulsado por el Maestro Vicente Emilio Sojo, en la escuela de Superior de Música Izcaray dixi: *“El canto coral en Venezuela se construye en gran parte de esa oralidad tradicional. Sojo y sus alumnos no sólo hacen excelentes arreglos de canciones del acervo popular (algo que ya hacían Sojo y sus contemporáneos Juan Bautista Plaza, José Antonio Calcaño y luego Moisés Moleiro), sino que crearon composiciones que de por sí tenían los mismos elementos de oralidad en los textos, sino en la armonía y la melodía. Esas obras transmiten el espíritu de sus equivalentes populares y anónimos, tanto en la melodía como en el texto.*

Laguna era un poeta, si queremos ingenuo, con textos sencillos, sin la elaboración de la rima rebuscada, con vocablos y expresiones sacados de su raigambre

vernácula. Esa poesía “criolla” reflejaba su identificación con y su amor profundo por los valores de un país que él sentía que se nos estaba yendo, de cosas que *estábamos olvidando*”. De allí emergen las siguientes categorías: oralidad tradicional en el canto coral, composiciones basadas en lo popular, arreglos de canciones del acervo popular, elementos de oralidad, obras corales basadas en la cotidianidad, transmisión de equivalentes populares, evocación del pasado y lírica cargada de nostalgia.

Para Jiménez: *“la tradición oral que se transmite en el canto coral en Venezuela está representado, digamos, por compositores y arreglistas muy puntuales. Compositores populares tradicionalistas, si, que son del pueblo. Maneja una cantidad de refranes, de, de cultura, de conocimiento, eh, popular transmitido oralmente, entonces lo refleja en sus composiciones. Hay una responsabilidad, hay un peso, hay una importancia del contenido oral tradicional venezolano que está representado, que está multiplicado o que esta difundido por los coros.*

Recorre a estas cosas que son de la cotidianidad del momento y las trae, las convierte en música. La oralidad tradicional dentro del coro va ayudando a que hagamos de nuestros jóvenes y de nuestros adultos también, de los que participan de los coros, mejores ciudadanos, mejores seres humanos, estimula el espíritu, estimula la empatía con otras cosas”. La música llevada al canto colectivo es un vehículo coadyuvante en el desarrollo de la interacción social.

En otro orden de ideas, las apreciaciones de Jiménez con respecto a la música popular de Luis Laguna genera las siguientes categorías: tradición oral en el canto coral, frases y expresiones de una época, presencia de costumbres de antaño, referencia a la cotidianidad, uso de lenguaje metafórico, conocimiento del saber popular, recurrencia a la cotidianidad.

Podemos decir que, para Alvarado, la transmisión oral se reviste de importancia en la transmisión de conocimientos, por lo que expresa que: *“yo creo que dándole el valor que ya dijimos a la oralidad, la importancia de transmitir es... cuando uno habla de oralidad habla de esas cosa que se escuchan y que se aprenden de oídas*

¿no?, una canción de cuna que le enseñó a uno su madre o que inventó la madre de uno para, para cantar y entonces uno se la aprendió, eso no necesariamente está plasmado en ninguna partitura, ni en ninguna composición formal, entonces de allí que la importancia de la oralidad, de aprenderlas de oída e interpretarlas luego para que sean escuchadas por otras personas” . De aquí surgen las siguientes categorías: obras provenientes de manifestaciones, cantos de la tradición, transmisión de tradición oral.

Alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular

De acuerdo a lo expresado con Izcaray *“El canto coral en Venezuela se construye en gran parte de esa oralidad tradicional”*. Sabemos de lo prolífico de Laguna y la cantidad de obras de este en el repertorio coral. Al considerar los beneficios de la tradición oral como principio de integración de la música de Laguna en la educación venezolana recurrimos a la opinión de los actores sociales antes mencionados, Izcaray expresa: *“El canto coral en Venezuela se construye en gran parte de esa oralidad tradicional”* al considerar la importancia que tiene el canto coral en la transmisión de conocimientos. *“el Maestro Vicente Emilio Sojo exigía a sus alumnos de composición tomar el canto popular y folklórico como un incentivo para su creatividad.*

No solamente realizaron Sojo y sus alumnos excelentes arreglos de canciones del acervo popular” aludiendo a la generación de grandes compositores de la Escuela Superior de Música. *“Estos crearon composiciones que de por sí tenían los mismos elementos de oralidad en los textos, sino en la armonía y la melodía”*. Al referirse a obras específicas de estos compositores señala **“El compáe Facundo** de Moleiro, **El Turututù** de Miguel Ángel Calcaño, **Mata del Ánima Sola** de Estévez o **Bordoneo** del propio Sojo. Esas Obras transmiten el espíritu de sus equivalentes populares y anónimos, tanto en la melodía como en el texto”.

En cuanto a la visión axiológica y fomento de las tradiciones que tiene Izcaray de la obra de laguna, dice: **Golosinas Criollas** contiene el recuerdo de las chucherías que le eran prohibidas por su diabetes. Su **Natalia** es una sencilla pero tiernísima canción de cuna. **Patatín Patatán** es su visión de los políticos, los farsantes y los **avispaos**, según me confesó él mismo. **Bellas Tradiciones**, un aguinaldo para todo el año, de nuevo le canta a las cosas y costumbres que el maestro añoraba, dice Bellas tradiciones tenían los abuelos, nacimientos, reyes, semana mayor, el niño la Virgen, la mula y el buey, entonces él está diciendo que se está perdiendo, porque él decía que la gaita invadió las navidades y acabo con todo el vocabulario navideño”.

Izcaray continúa reafirmando la importancia que tiene la tradición para Laguna refiriéndose a **Bellas Tradiciones** “pero también decía **tradición costumbre... no nos queda ná la gente se ha vuelto como enbotá**, que la gente estaba como dormida, como aletargada y que las tradiciones se estaban perdiendo porque ya no se llevaban a la práctica, mientras que sus golosinas criollas **el alfondoque, dulce de lechosa, el alfeñique, carato e´maíz** era como la nostalgia de algo que le era prohibido en ese momento”.

Nos dice también que “La otra cosa es observar el sol el “Atardecer”, una letra sencilla pero cargada siempre de una gran nostalgia y sobre todo el amor de él por las tradiciones, a él le gustaban las tradiciones y decía que se estaban perdiendo”. Al hablar de la importancia que tiene la obra de Laguna como factor de integración con la educación, específicamente al referirse a la música coral señala que “Las obras de Luis Laguna son ideales para ser cantadas por los coros, profesionales o aficionados. Por un lado, Luis Laguna es un gigante entre los compositores populares venezolanos. Su música es rica en armonía contemporánea, Las obras de Luis Laguna son ideales para ser cantadas por los coros, profesionales o aficionados. Por un lado, Luis Laguna es un gigante entre los compositores populares venezolanos. Su música es rica en armonía contemporánea.”

Podemos observar su aporte a la tradición expresada de manera oral y en pro de la educación en la siguiente afirmación: “Laguna era un poeta si queremos ingenuo,

con textos sencillos, sin la elaboración de la rima rebuscada, con vocablos y expresiones sacados de su raigambre vernácula. Esa poesía “criolla” reflejaba su identificación y su amor profundo por los valores de un país que él sentía que se nos estaba yendo, de cosas que estábamos olvidando”. Para Izcaray “Esa combinación de refinamiento musical con la sencillez lírica hace de Luis Laguna un artista digno de estudio”.

Desde aquí se obtienen las siguientes dimensiones: transmisión de equivalentes populares, reinención de la armonía, reconocimiento de músicos académicos, progresiones armónicas, nueva forma del tratado de la armonía, melodía sencilla con armonía densa, creatividad, influencia en arreglista y compositores, reinterpretación de la de la música venezolana, invención estética de la música, paradigma de la música venezolana, influencia directa en compositores, textos inspirados en las tradiciones, cuestionamiento de antivalores, contacto entre músicos académicos y populares, cuidado en el uso de la gramática, identificación con los valores.

Jiménez considera que la música coral genera un sin número de aportes a la tradición oral como principio de integración en la educación venezolana dice que *“la tradición oral que se transmite en el canto coral en Venezuela está representado, digamos, por compositores y arreglistas muy puntuales, podemos nombrar a arreglistas que se preocuparon por este asunto de la recopilación y de integrar al repertorio coral música popular” “maneja una cantidad de refranes, de, de cultura, de conocimiento popular transmitido oralmente, entonces lo refleja en sus composiciones”.*

Tradicionalmente, los compositores académicos se relacionan con los cultores populares y crean arreglos. *“entonces comienzas tu a escuchar dentro de la lírica, de la, de estas obras, frases de la época, hay una conexión entre la tradición y la familia, el amor; hay una cantidad de conceptos allí que los está manifestando el compositor”* hace énfasis en la música coral *“hay una responsabilidad, hay un peso, hay una importancia del contenido oral tradicional venezolano que está representado, que está multiplicado o que esta difundido por los coros, los coros*

cumplen una gran función en eso, en mantener un conocimiento del origen y de nuestras raíces.

El coro hace una, un aporte muy importante en cuanto a la formación de los jóvenes y de uno el adulto también, pues, cada vez nos vamos enterando de cosas nuevas”. Para él la música popular refleja vocablos tradicionales “por ejemplo fíjate Me fui para Nueva York, ¿cómo es? Esa se llama, el norte es una quimera; como fue de arriar pavo/ el norte es una quimera/ que atrocidad/ y dicen que allá se vive/ como un pachá/, pachá, tu agarras estos chamos de ahorita y le dice, un pachá, no saben. En la obra Pregones zulianos, se manifiestan una cantidad de cosas que quizás se han perdido en el tiempo y que forman parte de nuestra identidad, de una identidad quizá que, claro porque, Venezuela ha evolucionado y hemos ido de lo rural hacia lo cosmopolita”.

Al referirse a Laguna menciona que “Luis Laguna, pues, hace mano, echa mano a su conocimiento del saber popular. Recurre a estas cosas que son de la cotidianidad del momento y las trae, las convierte en música”. Reitera que “el coro hace una, un aporte muy importante en cuanto a la formación de los jóvenes y de uno el adulto también, pues, cada vez nos vamos enterando de cosas nuevas”. “Para mí, ese trabajo es esencial, esa empatía, a través de la oralidad, a través de las líricas, de lo que se escribe, de lo que se hace, se hace mucho ejercicio de eso. Los coros van asumiendo todos los arreglos que hicieron los compositores, los arreglistas, pues, que se fijaron en su trabajo, en la calidad de su trabajo, pues, los participantes de ellos se van alimentado de una cantidad de cosas que a lo mejor hasta ya desaparecieron, que son difícil de ver y que son, tiene otra mirada.

La oralidad tradicional dentro del coro va ayudando a que hagamos, a que hagamos de nuestros jóvenes y de nuestros adultos también, de los que participan de los coros, mejores ciudadanos, mejores seres humanos, estimula el espíritu, estimula la empatía con otras cosas”.

De lo expresado por Jiménez, se obtienen las siguientes categorías: tradición oral en el canto coral, tradición oral en el canto coral, compositores académicos en la

música popular, transmisión oral de lo popular, conocimiento popular en las composiciones, promoción del conocimiento popular, promoción de la cultura, presencia de costumbres de antaño, manifestación de los valores, elementos identitarios, conocimiento de la semántica mediante el canto coral, aporte a la adquisición de nuevos conocimientos, aporte en la formación integral, nuevas tendencias de la música, influencia por las nuevas creaciones, conocimiento del saber popular, recurrencia a la cotidianidad, recurrencia a la cotidianidad, recurrencia a la cotidianidad, valorización del pasado, importancia de la oralidad tradicional, importancia de la oralidad tradicional, importancia de la oralidad tradicional y trascendencia mediante la práctica coral.

Según el actor social William Alvarado el aporte a la tradición oral de la obra de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana expresa que *“que cuando uno habla de oralidad habla de esas cosa que se escuchan y que se aprenden de oídas” “eso no necesariamente está plasmado en ninguna partitura, ni en ninguna composición formal, entonces de allí que la importancia de la oralidad, de aprenderlas dé oída e interpretarlas luego para que sean escuchadas por otras personas” “cuando tú lo das a conocer a quien escucha, un auditorio, sino que se lo estás transmitiendo directamente a un grupo coral, que obviamente se va a quedar con esa referencia para el resto de su vida, este, y desde las perspectivas del canto coral en la educación musical lo mismo”*.

Al referirse a la importancia que tiene el canto coral en la proyección de la tradición nos dice: *“que a través del canto coral se ha tenido una influencia muy positiva en la transmisión de las tradiciones orales venezolanas”*. De la opinión de Alvarado se obtienen las categorías: transmisión de tradición oral, cambios de parámetros, transmisión oral y conocimiento a través de la oralidad.

De acuerdo con lo expresado por los actores sociales y la fundamentación de las teorías que soportan esta investigación observamos la importancia que tiene el conocimiento de las costumbres tradicionales en la formación integral del ser social, coadyuvando este a la producción de mejores ciudadanos. La comprensión de las

costumbres que preceden a las actuales generaciones nos permiten entender cómo el conocimiento popular produjo una generación con una perspectiva diferente, donde los valores humanos juegan un papel preponderante en el devenir de una sociedad revestida de las buenas costumbres, solidaridad y valoración de la interrelación de quienes interactúan en un entorno determinado.

Desde el punto de vista de la educación este conglomerado epistémico debe ser tomado en cuenta como elemento de relevancia. En lo inherente a los estudiantes de la Mención Educación Musical, lo expresado por los actores sociales revela con relación a la estética de la música del maestro Luís Laguna, quien fue seleccionado como músico popular emblemático para esta investigación, la sencillez melódica revestida de un entramado armónico no convencional, con una marcada presencia de síncopas, así como también el uso de compases a 5/8 en la interpretación del merengue venezolano, ritmo de uso casi exclusivo en nuestro país dada su complejidad interpretativa.

En su obra se perciben vestigios de la Bossa Nova, Jazz y ritmos caribeños, creando así un estilo propio que luego se convertirá en una nueva propuesta que influirá en los nuevos grupos difusores de la música venezolana conformado, en la mayoría de los casos, por músicos académicos y cuyo propósito es la conservación de nuestras raíces musicales. Es necesario saber que Laguna es sólo un ejemplo de los compositores populares. La mayoría de estos compositores populares recurren a la cotidianidad para la creación de sus obras.

Con relación a la lírica el conocimiento de las tradiciones, bien sea expresadas en las manifestaciones tradicionales, en la gastronomía, en la literatura oral que se transmite de generación en generación con vocablos impregnados de arcaísmos, resultan un hilo conductor entre el pasado evocado, desde una perspectiva estética, por la lírica y la música popular con las generaciones actuales. Las letras de estas composiciones describen no solamente lo tradicional si no que reflejan un profundo contenido axiológico resaltando valores como la solidaridad, la ética, la moral, la fraternidad, entre otros, por lo que merece ser conocida por los estudiantes de

educación musical en particular y por los estudiantes de educación en general para que estos conocimientos sean transmitidos a través del sistema educativo a las nuevas generaciones con el propósito de formar ciudadanos cónsonos con la inserción en el entorno social donde se desenvuelva y que además posea un alto grado de auto reconocimiento con sus orígenes y con su sociedad.

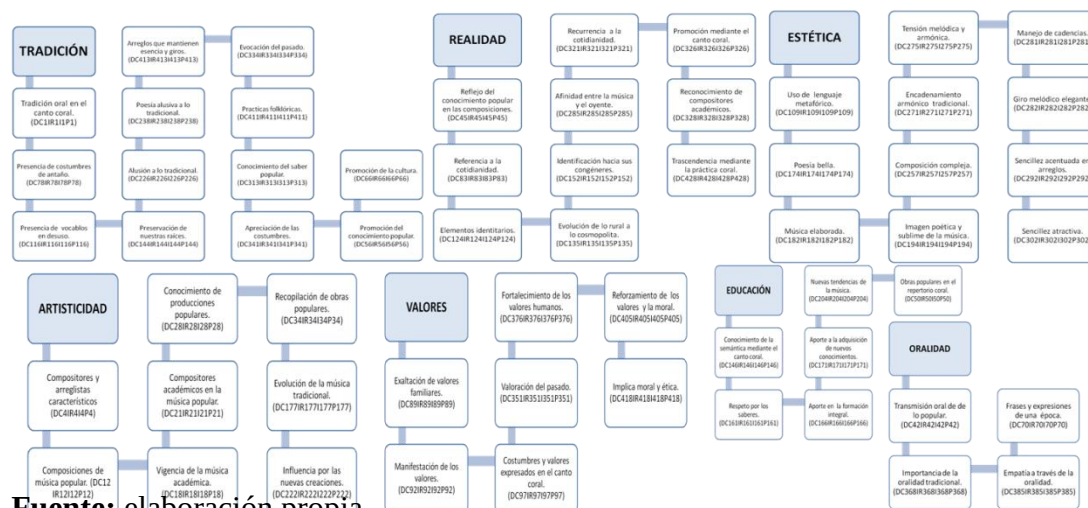
MOVIMIENTO V

MINUÉ

*No perdamos tiempo compae, hay que convenir
La comae Joaquina-Luis Laguna*

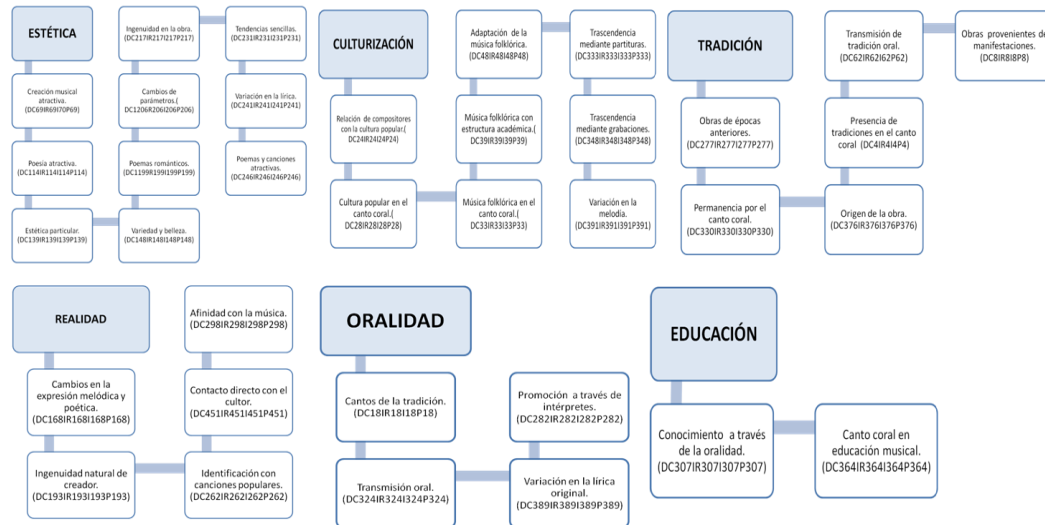
Este movimiento de compás ternario nos ofrece un vals que tres directores nos ensalzan con sus ideas y nos llevan hacia el encuentro con la lírica de Luis Laguna contrastada con la teoría fundamentada a partir del proceso de análisis y revisión de las entrevistas realizadas a los Maestros Felipe Izcaray, Hugo Jiménez y William Alvarado que permitieron encontrar nuevas dimensiones que complementan las categorías asociadas con el objeto de investigación. Al abordar la construcción de una epistemología de la oralidad tradicional desde la visión de la estructura estética de la música popular venezolana funge como principio y eje de integración en la educación superior como hecho un tanto comprometedor y factor para la adecuación entre lo que la sociedad espera de las instituciones y lo que éstas hacen con el propósito de aproximarnos a las propuestas conceptuales de las categorías emergentes.

Gráfico 3. Representación configuracional de las impresiones relevantes emergentes de la entrevista 1. Actor Social: Dr. Felipe Izcaray



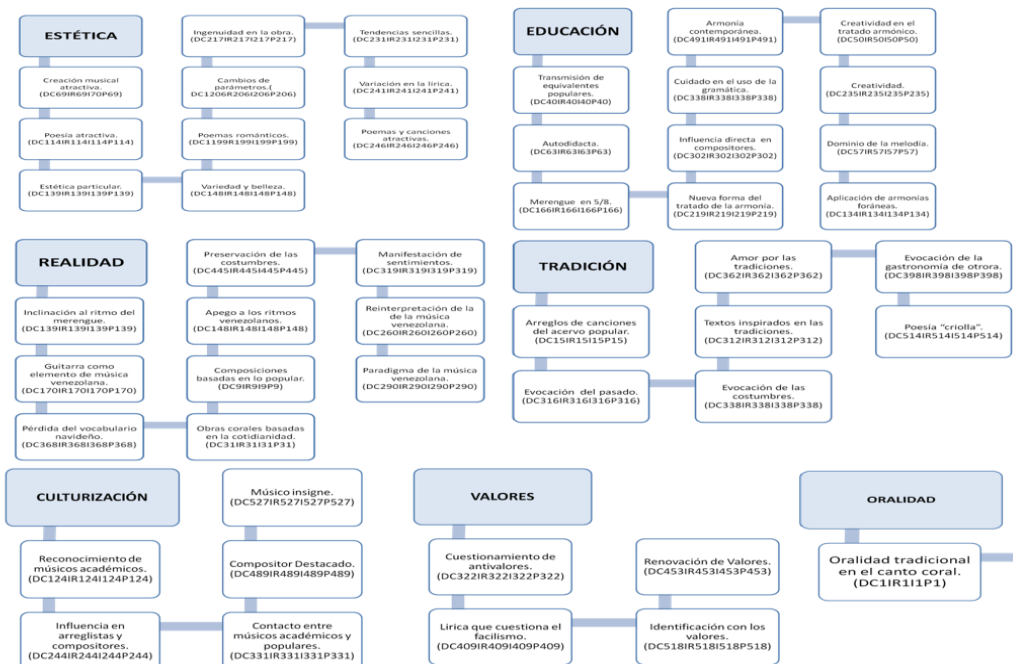
Fuente: elaboración propia

Gráfico 4. Representación configuracional de las impresiones relevantes emergentes de la entrevista 2. Actor Social: Profesor Hugo Lino Jiménez



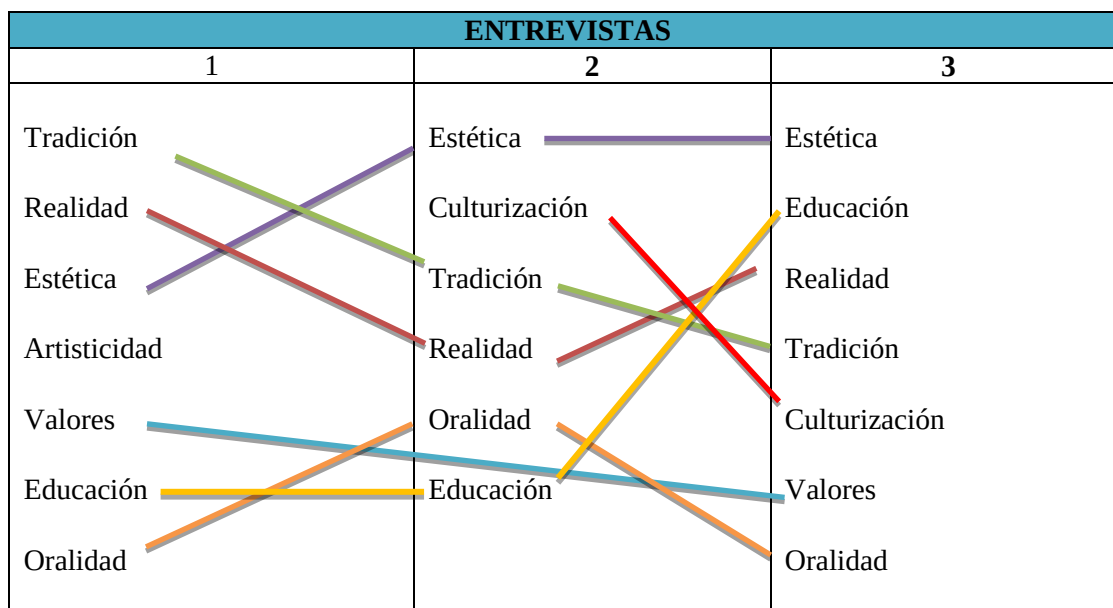
Fuente: elaboración propia

Gráfico 5. Representación configuracional de las impresiones relevantes emergentes de la entrevista 3. Actor social: Maestro Willian Alvarado Ramos



Fuente: elaboración propia

Cuadro 2. Interrelación semántica de las dimensiones emergentes a partir de los hallazgos en la oralidad tradicional



Fuente: Elaboración propia

La culturización en la oralidad tradicional

La culturización se concibe como el proceso por medio del cual se aprenden valores, conceptos y normas de conducta de una cultura determinada. De aquí que culturizar es una forma de transmitir los saberes, creencias, costumbres y comportamiento de los grupos sociales.

Parafraseando lo expresado por Izcaray, según el maestro Luis Laguna es “*una cosa impresionante*”, a tal punto de que esos grandes compositores (Bor y Estévez) reconocen la grandeza del que él le dio a la armonía y sus progresiones armónicas, algo que introdujo en la música popular venezolana dándole otro cariz. Esa música, tiene influencia del jazz pero no son jazz, son armonías que el escucho en otros géneros y los aplicó a la música popular venezolana. Los arreglos de Modesta sufrieron una gran modificación a partir de que ella conoció a Luis Laguna y entonces ya los arreglos de Modesta comenzaron a ser más complicados armónicamente.

Izcaray recordó que una vez le encargó un aguinaldo para un álbum que estaba por grabar con el Coro de Cámara de Caracas, y cuando estuvo listo fui a su casa en Maracay y se lo cantó, él lo grabé y luego le hice el arreglo. Cuando los maestros Modesta Bor y Antonio Estévez dijeron exactamente eso que te dije ahí “*este carajo invento la armonía otra vez*” y Modesta dijo: “*voy a tener que aprender*”.

De manera que Luis Laguna tiene, creo yo, una dualidad evidente en su obra: Las obras de Luis Laguna son ideales para ser cantadas por los coros, profesionales o aficionados. Por un lado, Luis Laguna es un gigante entre los compositores populares venezolanos, con una música rica en armonía contemporánea. A partir de esas narrativas, se develan aspectos y elementos tales como transmisión de equivalentes populares, reconocimiento de músicos académicos, evocación del pasado, manifestación de sentimientos, evocación de las costumbres, amor por las tradiciones, percepción de pérdida de las tradiciones y evocación de la gastronomía de otrora.

Por su parte, Alvarado nos muestra que Luis Laguna es para la gente. Los compositores venezolanos que están de alguna manera relacionados con esta cultura popular, han sido llevados al canto coral, que han hecho lo correcto. Por ejemplo, la culebra como el pájaro guarandol y el chiriguare, que de nuevo están revestidas de una estructura académica. De manera que a través del canto coral se ha tenido una influencia muy positiva en la transmisión de las tradiciones orales venezolanas. Cuando estas obras son llevadas entonces a un arreglo coral, ya quedan plasmadas en una partitura, ya cobran, tienen absolutamente otro, otro nivel.

En el caso del trabajo hecho por el investigador, Ramón y Rivera e Isabel Aretz con sus investigaciones, con sus grabaciones de cantos populares, se mantienen, pero también mantenemos en papel, o sea en gráficas, partituras. Como justamente se escuchan en algunas canciones de Luis Laguna cuando son interpretadas por Ilan Chester, que es un intérprete actual, que muestra un cambio en algunas letras, en algunas partes de la melodía. De las descripciones anteriores de Alvarado, surgen algunos aspectos y elementos hacia la construcción de una epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana, bajo las categorías tales como

relación de compositores con la cultura popular, tradición oral y la presencia de tradiciones en el canto coral.

La realidad de la música popular en la oralidad tradicional

La realidad es lo que acontece de manera cierta, es lo que acontece efectivamente. Como problema filosófico se considera real no sólo a las cosas materiales, pues las emociones y los sentimientos son considerados reales.

En lo concerniente a la realidad Izcaray explica que: *“el énfasis en el merengue en 5/8, que antes se escribía de otra manera, entonces él lo pone en 5/8 y lo toca en 5/8”*. Lo que implica un cambio en la interpretación rítmica de este género, *“utilización de la guitarra, como elemento de música venezolana, no española sino música venezolana”*. Se infiere que la inclusión de este instrumento en las obras del compositor hace de ella un instrumento obligatorio de los ensambles que tiene como referencia esta nueva propuesta estilística. Se deduce que el autor está diciendo que se está perdiendo, porque él decía que la gaita invadió las navidades y acabo con todo el vocabulario navideño, realizaron Sojo y sus alumnos excelentes arreglos de canciones del acervo popular.

Por ello, Laguna compuso siempre ritmos venezolanos, una letra sencilla pero cargada siempre de una gran nostalgia y sobre todo el amor de él por las tradiciones, a él le gustaban las tradiciones y decía que se estaban perdiendo. De allí que se interpreta que el compositor recurre a una lírica que evoca las tradiciones.

De acuerdo con Izcaray, *Luis Laguna hay “una reinterpretación estética y una ¡invención estética de la música venezolana”*, refiriéndose a la extraordinaria capacidad en el dominio de la composición del maestro Laguna que reportan categorías significantes tales como arreglos de canciones del acervo popular, arreglos de canciones del acervo popular, obras corales basadas en la cotidianidad, oralidad tradicional en el canto coral, reconocimiento de músicos académicos, reconocimiento

de músicos académicos, evocación del pasado, contacto entre músicos académicos y populares y la evocación de las costumbres.

Sobre este mismo tópico relativo a la realidad Jiménez considera que Laguna maneja una cantidad de refranes de cultura, de conocimiento, popular transmitido oralmente, entonces lo refleja en sus composiciones, de allí que se manifiesta una cantidad de cosas que quizás se han perdido en el tiempo y que forman parte de nuestra identidad, de una identidad. De allí se interpreta que el compositor está consciente de la importancia que tiene la oralidad en la transmisión de los saberes.

Según Jiménez *Venezuela ha evolucionado en diferentes aspectos, especialmente en cuanto del cambio de lo rural hacia lo cosmopolita y cuando los jóvenes cuando participan en los coros y cantan y oyen estas palabras, tienen la oportunidad de conocer términos en desuso y tradiciones. De manera que los jóvenes van encadenando una cantidad de cosas que a la final terminan, ayudan a definir su sentimiento hacia sus congéneres.* Esta descripción explica que los cambios que se suceden por el devenir del tiempo en los diferentes entornos en la sociedad diluyen el significado de vocablos de uso en épocas anteriores, reiterando que “*lo mejor de él, que con unas cosas elementales, sencillas, sin, sin muchas luces, sin mucha exageración da en el clavo y te atrapa y te atrapa, te captura, te tiene ahí, eso es lo que es.*”

Recorre a estas cosas que son de la cotidianidad del momento y las trae, las convierte en música y los coros van asumiendo todos los arreglos que hicieron los compositores, los arreglistas, pues, que se fijaron en su trabajo, en la calidad de su trabajo. Una de las cosas importantes que conseguimos con la práctica coral en cuanto a la trascendencia de la oralidad tradicional”. Hace alusión a la importancia de la práctica coral en la difusión de la oralidad tradicional.

De estas opiniones expresadas surgen las siguientes categorías: tradición oral en el canto coral, compositores académicos en la música popular, conocimiento de producciones populares, transmisión oral de lo popular, promoción del conocimiento popular, presencia de costumbres de antaño, costumbres y valores expresados en el

canto coral, elementos identitarios, preservación de nuestras raíces, evolución de lo rural a lo cosmopolita, evolución de lo rural a lo cosmopolita, influencia por las nuevas creaciones, recurrencia a la cotidianidad, conocimiento del saber popular, reconocimiento de compositores académicos, empatía a través de la oralidad y trascendencia mediante la práctica coral.

Al respecto, explica Alvarado: *“cuando yo conocí las canciones de Luis Laguna todas tenían cierta variedad y cierta belleza, que luego hacia sus últimas composiciones y de nuevo, me parece que es un fenómeno que puede suceder con frecuencia en compositores, yo sentí que no era la misma libertad de expresión ni melódicamente, ni poéticamente. Hay una ingenuidad natural de un ser joven, de un creador joven que, te hace escribir unos poemas tal vez más románticos, tal vez de un sentimiento diferente por precisamente la juventud, que a medida que uno va avanzando en la vida obviamente esta visión varía y a pesar de que un compositor o un creador sea de cualquier género. No es que yo critique sus últimos poemas o sus últimas canciones, sino que me llamaban más la atención y me gustaban más las primeras.*

De la primera época simplemente. Tal vez sea por el momento en que yo las conocí, también joven, entiendes? Obviamente tú te identificabas, en el caso del maestro Laguna, yo conocí sus canciones por primera vez, de primera oída, de la voz de Jesús Sevillano, que en mi momento de juventud era una referencia importante y uno siempre prestaba atención a las cosas que grababa Sevillano porque se conseguían cosas novedosas. Sevillano tuvo un contacto directo con Luis Laguna, incluso grabó un disco, un par de discos con él, entonces me imagino que es la versión correcta y original. había como una afinidad de, precisamente por mi juventud que obviamente el señor Laguna era mayor que yo, pero, eh la juventud de ese momento, también medio romántico que uno tiene, también medio ingenuo, le hacía sentir unas canciones más relacionadas con uno”.

Se interpreta que la lírica de este compositor fue cambiando en el transcurso del tiempo dejando su inclinación romántica de la juventud tanto en el compositor como

en el oyente. De sus opiniones emergen estas categorías: presencia de tradiciones en el canto coral, obras provenientes de manifestaciones, cantos de la tradición, cantos de la tradición, cultura popular en el canto coral, música folklórica en el canto coral y transmisión de tradición oral.

La artísticidad en la oralidad tradicional

De acuerdo con de la Real Academia Española, la artísticidad es la cualidad de artístico. Está relacionada con la producción artística de las obras y su incidencia. Las composiciones populares se constituyen en fuente inagotable de producción de la música coral, a pesar de la vigencia de la música académica, son muchos los compositores y arreglistas que recurren a la música popular para la proyección de sus trabajos musicales. El conocimiento de la música popular y la recopilación de obras populares conllevan hacia una evolución de la música tradicional influenciada por las nuevas creaciones.

En su entrevista Jiménez expresa: *“la tradición oral que se transmite en el canto coral en Venezuela está representado, digamos, por compositores y arreglistas muy puntuales. Maneja una cantidad de refranes, de, de cultura, de conocimiento, eh, popular transmitido oralmente, entonces lo refleja en sus composiciones. Arreglistas que se preocuparon por este asunto de la recopilación y de integrar al repertorio coral música popular, ahorita se habla mucho de eso, tu sabes, no? Que lo académico, como si fuera algo nuevo, no es algo nuevo; ya Sojo, ya Bor, ya el maestro Sauce se habían encargado de esas cosas.* Podemos deducir que los hecedores mediante sus composiciones y arreglo de la música coral juegan un rol fundamental en la difusión del componente tradicional.

Si entrevistan a gente o se enteran, pues, de alguna manera conocen la producción de estos compositores populares tradicionalistas, si, que son del pueblo y hacen esta recopilación de obras que por supuesto al provenir de este tipo de compositores que son gente del pueblo y maneja una cantidad de refranes, de, de

cultura, de conocimiento, eh, popular transmitido oralmente, entonces lo refleja en sus composiciones". Explica que por medio de la interacción de los compositores académicos y los compositores populares interpreta la esencia presente en la cotidianidad de los grupos sociales.

Continúa Jiménez exponiendo que *"en su época, hay como una evolución de la música tradicional, se hace como más poética, no, se hace como más sublime la cuestión, como más pinto... más elaboradita creo que no, no, pero tuvo cercanía con buena música, ves? Con gente que hacía música elaborada, música de cierta calidad y se fue, digamos que se fue curtiendo de eso y entonces genera, hace una propuesta nueva, distinta, elegante"*. Esto indica que estas composiciones están impregnadas de una nueva manera de componer tanto en la lírica como en la música según las categorías tales como recopilación de la música popular y folklórica, integración de la música popular al repertorio coral, nuevas propuestas en las concepciones estéticas.

Los valores de la música popular en la oralidad tradicional

Desde la axiología los valores son considerados como las realidades o características designadas a una persona o grupo de personas que están determinados por su entorno social, estas son capaces de regular la conducta mediante normas que canalizan el comportamiento y que son transmitidos a la sociedad de manera formal o informal, pudiendo a veces cambiar a lo largo del tiempo. Estos valores pueden denominarse valores culturales, valores sociales, valores éticos y valores morales.

La música popular de Laguna, basada, en gran parte, en el acontecer diario, en las vivencias comunes, por lo que la recurrencia a ellas es fundamental en la formación integral de los ciudadanos.

Al respecto Izcaray señala que: *"Patatín Patatán es su visión de los políticos, los farsantes y los "avispaos", según me confesó él mismo, era criticando a los políticos y al "vivalapepismo" del venezolano. Esa poesía "criolla" reflejaba su identificación con y su amor profundo por los valores de un país que él sentía que se*

nos estaba yendo, de cosas que estábamos olvidando. En ese aguinaldo “Bellas Tradiciones” que está en un libro que tienen allá en Valencia, con leer eso ya sabes que era lo que añoraba él y lo que temía el que se estaba perdiendo”. De aquí se concluye que la música popular a través de las expresiones orales funge como forjador de valores. categorías que se obtienen: cuestionamiento de antivalores, lirica que cuestiona el facilismo y renovación de valores.

Por su parte expresa Jiménez: *“Hay una conexión entre la tradición y la familia, el amor; hay una cantidad de conceptos allí que los está manifestando el compositor. Un Heladero Con Clase, verdad? Feliz/viene el heladero/ y tu comienzas a ver una cantidad de cosas que de repente hoy en día no se ve, que no existen, la piña, cómo es? Feliz/ viene el heladero/ la piña sabrosa/da por un real/ a mí me lo da de coco sabroso/ y el de mantecado exquisito/ que es pà mi mamá/.. El helado del que habla Luis Laguna es un helado espiritual, es un helado que está enraizado de quienes vivimos esa época.*

La oralidad tradicional dentro del coro va ayudando a que hagamos, a que hagamos de nuestros jóvenes y de nuestros adultos también, de los que participan de los coros, mejores ciudadanos, mejores seres humanos, estimula el espíritu, estimula la empatía con otras cosas. La música popular, apunta hacia valores positivos, hacia la moralidad, estas canciones de las que estamos hablando, genera un modo de comportarse, un modo de ser; implica una moral y una ética”. Esto expresa la importancia de la oralidad en la música popular para la conformación y solidificación de los valores. De aquí se obtienen las categorías tales como exaltación de valores familiares, manifestación de los valores, costumbres y valores expresados en el canto coral, respeto por los saberes, reforzamiento de los valores y la moral,. Implicaciones moral y ética, fortalecimiento de los valores humanos y valorización del pasado.

MOVIMIENTO VI

RONDÓ

*Poeta, le suplico escriba un mundo donde
todos los humanos nos miramos con amor.
Al poeta-Luis Laguna*

El rondó es una pequeña pieza basada en la repetición de un tema (A), con intrusiones (B, C, D, tantas veces como la obra lo sugiera) que en esta suite volveremos a los hallazgos y reiteraciones presentes a lo largo de cada movimiento. Literalmente iremos *da capo al fine*, es decir, les recordaré qué me llevó a querer construir una epistemología de la tradición oral en la educación venezolana y les mostraré, con argumentos, hasta donde he llegado, llamadas como aproximaciones a la epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana. Conformándose así el círculo hermenéutico.

En el proceso de reducción trascendental en la búsqueda de una respuesta ante el propósito de la investigación: Construir una epistemología de la oralidad tradicional desde la interpretación estética de la música popular venezolana como principio de integración en la educación superior. Para ello se hizo un recorrido por los aspectos fundamentales que sustentaron esta investigación, desarrollándose de la siguiente manera: contextualización del fenómeno de estudio desde donde emergen las dudas y respuestas, se interpretaron los referentes en concordancia con la construcción social de la realidad y se compararon con los hallazgos emanados del proceso de investigación, lo que condujo al momento trascendental que da respuesta al fenómeno analizada desde la vivencia cotidiana.

Es necesario señalar que la transmisión de costumbres tradicionales está relacionada con la aparición del lenguaje que al parecer está íntimamente ligado a la de la sociedad, según Durkheim (1976) el lenguaje se puede definir como un “hecho social por ser exterior con relación a las conciencias individuales, en el sentido de que

lo adquirimos como algo que ya existe cuando nacemos y porque ejerce una acción coercitiva sobre esas mismas conciencias, de modo que al adquirir una lengua y no otra, modela de alguna manera nuestra forma de pensar” (p. 52). Son muchos los saberes que se han venido transmitiendo de generación en generación, la identificación con los procesos cotidianos del entorno, el modo de vida, el convivir propio de una comunidad, sus costumbres tradicionales, su música. De tal manera que la oralidad, la cual incluye gestos, movimientos y sentimientos, como forma transmisora de cultura a través del sustento extraordinario de la lengua, permite transferir y crear desde la cotidianidad, las vivencias y la realidad, se constituye en el componente de mayor carácter pedagógico posible.

La oralidad se muestra desde diferentes formas de expresión, una de estas formas es la poesía tradicional que al conjugarse con la música se enaltece, propiciando así la locución de la palabra de manera sutil e incluso directa con la particularidad de lo cotidiano, de los aconteceres en los diferentes escenarios y momentos de un grupo social, transformando ese patrimonio inmaterial en hechos tangibles mediante la palabra, los instrumentos y la música impregnados de sencillez y buen uso de la palabra.

Halliday (1989) establece que “aún para quienes lee y escriben, muchos saberes pasan de unos a otros por vía oral, como la historia familiar y las técnicas hogareñas”. (p. 25). De manera que la recurrencia a la tradición oral tiene su mayor importancia por ser un componente elemental y referencial a la vez, la explicación entre lo nuevo y las raíces establecen la manera de ver la realidad del momento actual. Los grupos humanos se adecuan constantemente a los cambios necesarios para a la supervivencia y reserva de lo tradicional de manera que ello sirva como elemento de referencia a las nuevas generaciones. De aquí que la inclusión del estudio de la tradición oral se hace imprescindible en los diseños curriculares de todos los niveles del sistema educativo, incluyendo las universidades, como elemento coadyuvante en el fortalecimiento de la identidad nacional.

Apreciación de la estética de la lírica y estructura de la música de Luis Laguna como promotor de tradiciones en la educación

Para aseverar que la música popular tradicional se presenta como un eje constructor de la tradición debe tomarse como principio fundamental el hecho educativo. Las categorías que emergen de esta investigación, servirán desde la contrastación de la opinión de los informantes para describir este hecho.

El vínculo que se establece con el entorno en el que se desenvuelve el ser humano se constituye mediante el contacto entre estos y su ambiente. Allí se forman las costumbres, se fortalecen los valores, se desarrolla el modo de vida de los integrantes de una comunidad que se van transmitiendo, a través de la oralidad, de generación en generación. Este intercambio de saberes y costumbres consolidan el principio de identidad con el entorno y esta al transmitirse de generación en generación permanece en el tiempo para convertirse en tradición.

Indudablemente la presencia de los medios de comunicación, la aldea global, la industria de la información (llámese, radio, televisión, prensa escrita) es capaz de penetrar en la consciencia colectiva lo que propicia una filiación con elementos culturales que propician los mejores dividendos para el sistema económico de estas industrias, esto incide en el debilitamiento de las costumbres tradicionales de los pueblos, desarrollándose así una neo cultura impuesta por el mercado socavando las tradiciones y con ello el principio identitario de los habitantes de esas localidades.

La música es un medio a través del cual se fortalece la tradición, mediante la presencia de los diferentes géneros de la música popular expandida por el territorio nacional se establecen vínculos directos con cada región. Cada uno de los géneros tiene un significado proveniente de las vertientes culturales que conforman la sociedad venezolana primigenia.

En las propuestas musicales de determinados espacios geográficos es notoria ésta presencia, en la región oriental los géneros e instrumentos, así como su nombre tienen una marcada ascendencia hispánica, nombres como malagueña, jota, galerón, punto,

entre otros, interpretados o acompañados por instrumentos como la guitarra, mandolina y el cuatro (instrumento descendiente del laúd, de origen asiático que es asumido por la cultura andaluza producto de la ocupación de los moros en la región de Andalucía durante ochocientos años) corroboran la incidencia de la música ibérica con los cambios naturales producto de la criollización de estas formas musicales.

No obstante, en la música oriental no solo hay presencia hispánica, sino que también la música procedente de los grupos étnicos autóctonos se aprecian en las expresiones rituales e incluso de diversión de estos primeros habitantes, como se evidencia en las flautas de carrizo que se interpretan en San José de Guaribe, al noreste del estado Guárico o en la culebra de Ipure en San Antonio de Maturín en el estado Monagas, clara evidencia de la presencia carriña.

Esta verdad no solo es observable en la región oriental sino que en otras regiones del país se hace notoria la presencia de otros grupos étnicos como por ejemplo en las costas centrales o al sur del Lago de Maracaibo, por citar un ejemplo, donde hay una evidente presencia de la cultura africana en la que prevalece el tambor como instrumento fundamental en la música devocional y de diversión o en los valles de Aragua y el Tuy con el arpa central clara emulación del clavecín europeo llevada a cabo por los esclavos de las haciendas de ese territorio. De manera que esas emergencias de las propuestas musicales van incidiendo en el bagaje cultural de los habitantes de cada región perfilando así su idiosincrasia, que al transmitirse de una generación a otra establece un hilo conector entre estos y su entorno, estableciendo una relación atávica entre el hombre y su lugar de origen.

En la música popular tradicional se expresa no solamente la forma o el género musical, sino que su lírica está revestida de expresiones que se relacionan con la cotidianidad, con las costumbres y valores que enaltecen el sentimiento identitario por lo que el estudio de ésta en el medio educativo se constituye en una fuente inagotable para el reforzamiento de la identidad nacional, bien cultural inmaterial que se transmite de generación en generación.

El canto coral en la oralidad tradicional desde la mirada estética de la música popular y sus implicaciones como ente promotor de tradiciones en la educación

La tradición oral que se transmite en el canto coral en Venezuela está representada por compositores y arreglistas que se avocan al estudio y creación del repertorio coral desde la música popular. Estos compositores y arreglistas dotados de formación académica se relacionan mediante investigaciones y contacto directo con los compositores populares, de ese proceso de interacción recrean, recopilan e integran al repertorio coral todos estos elementos que se extraen del conocimiento popular transmitido oralmente y que luego es reflejado en las composiciones y arreglos que se incorporan al repertorio coral.

Por consiguiente la tradición oral que se transmite mediante el canto coral describe las costumbres, valores y creencias como forma de expresión artística que caracteriza una comunidad. En su poesía alusiva a lo tradicional se perciben, en ocasiones, vocablos en desuso (arcaísmos) que evocan el pasado incentivando así el saber popular, a la vez que promueve el conocimiento popular. El canto coral es un vehículo para la recreación de la música folklórica, esta, a pesar del tratamiento académico de la que son objeto los arreglos vocales, mantiene su esencia y giros melódicos.

En el canto coral, específicamente en Venezuela, muchas de las tradiciones o expresiones folklóricas han sido tomadas e introducidas en la música coral lo que propicia su difusión, permanencia e incluso trascendencia de las tradiciones que surgen del seno de un entorno social con características autóctonas.

Existe un reconocimiento de los músicos académicos hacia las manifestaciones populares en el proceso de conformación de la identidad como elemento coadyuvante del conocimiento tradicional en el proceso educativo tanto formal como no formal. En algunas instituciones de educación musical se tornó con carácter obligatoria para los estudiantes de composición, lo que hace que el canto coral en Venezuela se construya en gran parte de esa oralidad tradicional.

Partiendo del hecho de que el Maestro Vicente Emilio Sojo exigía a sus alumnos de composición tomar el canto popular y folklórico como un incentivo para su creatividad, se puede observar en esas obras procedentes del acervo popular la creación de composiciones que poseen los mismos elementos de oralidad en los textos, así como en la armonía y la melodía. Surgen también creaciones de nuevas composiciones que aun cuando no proceden de obras populares tradicionales o folklóricas, transmiten el espíritu de sus equivalentes populares y anónimos, tanto en la melodía como en el texto.

Estas obras, al ser incorporadas al repertorio los coros sirven de multiplicadores del conocimiento popular, de los rasgos culturales que coadyuvan la interacción social que se comparten a través de usos y costumbres como parte del proceso educativo que estas agrupaciones aportan a la formación integral del individuo, claro está, la música coral tradicional aporta también otros aspecto en su labor de enseñanza formal o no formal. Como quiera que la lírica está al alcance tanto de los coralistas como de la audiencia en general, el coro sirve como ente multiplicador de esos elementos que enseñan y mantiene vivas expresiones de otrora que son a veces desconocidas por los jóvenes pertenecientes a las nuevas generaciones, de modo que se establece una conexión entre la tradición y la familia por los conceptos allí manifestados por el compositor.

El canto coral, entonces, se constituye en un vehículo para la recreación de la música popular, la cual, a pesar del tratamiento académico de la que son objeto los arreglos vocales, mantiene su esencia, giros melódicos y carácter tradicional. En ellos se percibe la presencia de situaciones que reflejan la cotidianidad de épocas anteriores. También se develan conocimientos provenientes de las manifestaciones folklóricas y de su origen, lo cual demuestra que el trabajo coral constituye una fuente de transmisión de la tradición oral a la vez que promueve su permanencia.

En el caso particular de las composiciones de Luis Laguna se refleja el conocimiento popular, la referencia a la cotidianidad es recurrente, se observa evolución de lo rural a lo cosmopolita. En ella se señalan aspectos identitarios lo que

establece un vínculo de afinidad entre la música y el oyente logrando la identificación hacia sus congéneres. Mediante el reconocimiento de los compositores académicos hacia la obra de Luis Laguna su música trasciende por medio de la práctica coral lo cual alcanza un alto grado de promoción. La lírica de la obra de Laguna está basada en la evocación de las costumbres del pasado, su gastronomía y amor por las tradiciones. Su poesía criolla y sus textos inspirados en las tradiciones han dado pie a muchos arreglos de canciones contentivas del acervo popular.

En la obra de Laguna se observa el apego a los ritmos venezolanos, en particular su inclinación al ritmo del merengue, donde introduce el uso de la guitarra como elemento de música venezolana. Sus composiciones, basadas en lo popular, invitan a la preservación de las costumbres y la manifestación de sentimientos, a la cotidianidad; evidencia su preocupación por la pérdida del vocabulario navideño. Los arreglos corales basados en sus obras dan origen a una reinterpretación de la música venezolana por lo que Luis Laguna se constituye en un paradigma de la música nacional.

Elementos de la música popular tradicional venezolana desde la estética de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana

La estética, rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es la esencia y la percepción de la belleza, se encarga de estudiar las razones y las emociones de las diferentes formas de arte, es decir, se encarga de investigar, estudiar y analizar el arte en su esencia y manifestación abstrayendo lo complejo del arte y analizando sus valores filosóficos.

Una de las acepciones que ofrece la Real Academia Española, define la estética como el conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico. Como disciplina, la estética es aquella que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte y como cualidad, la estética es lo perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza.

De acuerdo con la fenomenología de los valores estéticos, estos sólo existen para quienes los aprecian y reconocen, por lo tanto, es necesario tomar en cuenta tanto el acto de intuición de los valores como también la estructura del objeto en sí mismo, requisito imprescindible para efectuar el acto de evaluación.

Según Hegel (2007), cuyo sistema es decididamente sistemático y se organiza según un incesante desarrollo de tríadas dialécticas que nos dirige continuamente hacia adelante, en lo que a la música se refiere, esta tiene su lugar en la tríada que conforma el “Sistema de las artes singulares” junto con el arte simbólico (la arquitectura) y el clásico (la escultura). Se trata entonces de la segunda de las tres artes románticas junto con la pintura y la poesía, cuya característica fundamental es la de representar la subjetividad, “el vasto dominio del sentir, del querer y el dejar correr humanos” donde solo existe una diferencia el material con el cual se expresan. Hegel también define la idea de lo bello artístico llamándolo el “ideal”– y el cómo este se desarrolla en las “formas particulares de lo bello artístico”.

En la presente tesis doctoral, la estética está referida a la belleza expresada a través de la lírica y la estructura armónica y melódica de las composiciones populares, los versos están llenos de frecuente recurrencia a metáforas en la búsqueda de expresiones sublimes que cautivan al oyente.

Dicho esto, se puede considerar que Luis Alfredo Laguna es, si no el más grande, uno de los más grandes creadores autodidactas que ha tenido la música popular venezolana; Laguna genera un entramado armónico que a grandes compositores, como Antonio Estévez, le llama la atención. Llegó a decir que Luis laguna había creado una nueva armonía: “éste es el creador de una nueva armonía”, “éste reinventó la armonía” Por eso no se puede olvidar el aprendizaje producto de la cotidianidad y la individualidad, Laguna con un encadenamiento armónico, tradicional logra una tensión tanto melódica como en las secuencias armónicas, logra una tensión importante y tiene el dominio de la textura armónica, y la inventiva melódica, un manejo de las cadencias y del giro melódico que atrapa la audiencia.

La manera como Laguna maneja las progresiones armónicas es realmente innovadora, al mismo tiempo de que dominaba perfectamente el desarrollo de la forma y la melodía. Sorprende saber que este compositor que no manejaba la notación musical, es decir, todo lo que componía y tocaba en la guitarra lo hacía de puro oído, haya sido el creador de una nueva tendencia musical, sus obras transmiten el espíritu de sus equivalentes populares y anónimos, tanto en la melodía como en el texto. Otras características de las propuestas de Laguna es el uso de la guitarra, el ritmo del merengue en 5/8 que introdujo a la música venezolana. Luis Laguna es un gigante entre los compositores populares venezolanos, su música es rica en armonía contemporánea, tiene influencias, quizá sin querer, del jazz, de la bossa nova, de las fusiones emergentes en los años 70.

Con respecto a su lírica hay una evolución en la música tradicional, se hace más poética su cercanía con la buena música y con autores hacían música elaborada, de calidad permite que este haga una nueva propuesta, distinta, elegante. Luis Laguna tiene, creo yo, una dualidad evidente en su obra, sus obras son ideales para ser cantadas por los coros, profesionales o aficionados. Por un lado, Laguna era un poeta si queremos ingenuo, con textos sencillos, sin la elaboración de la rima rebuscada, con vocablos y expresiones sacados de su raigambre vernácula. Esa poesía “criolla” reflejaba su identificación y su amor profundo por los valores de un país que él sentía que se nos estaba yendo, de cosas que estábamos olvidando.

Esa combinación de refinamiento musical con la sencillez lírica hace de Luis Laguna un artista digno de estudio, porque de él tenemos mucho que aprender, como dijo Modesta Bor. Considerando los aspectos relacionados con su lírica, él también tiene una gran influencia en otros compositores al extremo que genera un cambio en la manera de hacer música venezolana, incluso pudiéramos hablar de una escuela que surge a partir de Luis Laguna. Si se observamos las composiciones de Henry Martínez, Lencho Amado, se puede observar la incidencia que tiene la síncopa de Laguna y el uso del 5 por 8 (5/8) en sustitución del 2 por cuatro (2/4) en el merengue.

Elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular tradicional venezolano en cuanto a la estética de Luis Laguna

Según la RAE, el término música tiene su origen del latín “música” que a su vez deriva del término griego “mousike” y que hacía referencia a la educación del espíritu la cual era colocada bajo la advocación de las musas de las artes. Puede decirse que la música es el arte que consiste en dotar a los sonidos y los silencios de una cierta organización. El resultado de este orden resulta lógico, coherente y agradable al oído, definición elemental de lo que es la música.

Ahora bien, al hablar de música popular nos referimos al cúmulo de géneros musicales que tienen alta aceptación para gran parte del público y que a su vez llegan a las grandes audiencias mediante las estrategias de distribución de la industria de la música, esta forma de difusión establece una diferencia con la música llamada música culta y con la música tradicional, estas por lo general son difundidas a audiencias menos cuantiosas por medio de la academia o por medio de la transmisión oral respectivamente.

Para Middleton (op. cit), define la música popular como: “música de tipo inferior a la música docta, que toma diferentes componentes de la música folklórica y o de arte y está asociada con la producción por o para un grupo social en particular. La música popular es la música diseminada por los medios masivos y o por el mercado de masa”. Obviamente, estas definiciones niegan la posibilidad de que se pueda concebir la música popular con cualidades similares a la llamada música docta, a su vez que define a la música popular como simple, considerando la práctica musical con un contenido particular circunscrito a un solo contexto social, algo ajeno a la actualidad, en la que existe una constante movilidad humana, con una gran proyección y difusión del mercado cultural. Mientras que la oralidad está determinada por todo tipo de comunicación bien sea verbal o no verbal, es decir a través de gestos e incluso posturas corporales.

Para Ong (1967) las palabras “son acontecimientos, hechos” (p.111). Para averiguar qué es una cultura oral primaria y cuál es la índole de problema con referencia a tal cultura, sería conveniente reflexionar primero sobre la naturaleza del sonido mismo como tal. Toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero el sonido guarda una relación especial con el tiempo, distinta de la de los demás campos que se registran en la percepción humana. El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. “Cuando pronuncio la palabra *permanencia*, para cuando llego a *-nencia*, *perma-* ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido”. En consecuencia, la tradición oral es una fuente inagotable de conocimientos, saberes, historias provenientes de la sabiduría popular.

Álvarez-Muro (op. cit) señala que “la poesía es la lengua materna del género humano y que el lenguaje poético no es un uso más, sino que es la lengua misma, la realización del lenguaje en todas sus posibilidades”. La descripción de la usanza de una época, de sus costumbres, la evocación del pasado con la intención de retrotraer esas vivencias con el propósito de lograr su trascendencia, de influir en las nuevas generaciones para que de esta manera se conozcan y mantengan con el propósito de fortalecer la identidad nacional, amén de la exaltación de la belleza en su poesía es lo que incita al estudio de este compositor y su incidencia en la educación a través de la música y en especial de la música coral.

De acuerdo a esto se observa en la conformación de los elementos asociados al constructo música-oralidad en el contexto del mundo popular venezolano con respecto a la estética de Luis Laguna tenemos que el canto coral en Venezuela se construye en gran parte de la oralidad tradicional mediante excelentes arreglos de canciones del acervo popular, además se crearon composiciones que de por sí tenían los mismos elementos de oralidad en los textos así como en la armonía y la melodía. Esas Obras transmiten el espíritu de sus equivalentes populares y anónimos, tanto en la melodía como en el texto, textos sencillos, sin la elaboración de la rima rebuscada, con vocablos y expresiones sacados de su raigambre vernácula.

Esa poesía “criolla” reflejaba su identificación con su entorno y un amor profundo por los valores de un país que Laguna sentía que se nos estaba yendo, de cosas que estábamos olvidando. Es necesario reconocer la relevancia que tienen los compositores populares tradicionalistas involucrados con el conocimiento popular que se transmite oralmente, elementos extraídos de la cotidianidad y que luego refleja en sus composiciones, esto permite que a través de la música puedan conocerse cómo era el modo de vida en épocas anteriores, cuál es la diferencia entre el comportamiento del ciudadano de otrora con respecto al de hoy, permite tener una apreciación en las variaciones axiológicas del venezolano de hoy. Indudablemente la oralidad y la música son un claro referente de la cotidianidad en la sociedad.

La tradición oral desde la interpretación estética de la música popular de Luis Laguna como principio de integración en la educación venezolana

La recurrencia a la tradición oral tiene gran importancia por ser un factor esencial y referencial a su vez, el regreso a los ancestros, los cambios que se suscitan los orígenes y lo nuevo son determinantes en la manera de ver la realidad en un momento determinado, se adecuan a las formas, dogmas y modos de pensar de cada época por lo que se constituye, de alguna manera, en cronistas que nos hacen posible conocer y entender de qué manera han ocurrido los hechos en tiempos pasados.

De manera que la tradición oral juega un papel protagónico de vital importancia como vehículo de información de los hechos que se desarrollan en un contexto donde los individuos que lo constituyen adquieren costumbres particulares, construyen una forma de lenguaje, ritos, cantos, cuentos, prácticas religiosas, costumbres gastronómicas y prácticas de medicina popular, entre otros, que definen su patrón de identidad. La identidad cultural constituye la tradición histórica de los pueblos que delinea los valores morales presentes en su cultura y en su comportamiento cotidiano. Estos comportamientos y valores son transmitidos desde el pasado a las nuevas generaciones mediante un cúmulo de conocimientos transmitidos de manera

oral, haciendo posible que ese pasado se mantenga en el presente y trascienda hacia el futuro, logrando así su permanencia.

Estos conocimientos transmitidos de boca en boca y de generación en generación es lo que entonces podemos definir como tradición oral, en ella la expresión verbal e incluso gestual, es el único medio utilizado para transferir las vivencias del pasado que solo puede considerarse tradicional cuando ha superado la permanencia en el tiempo y se ha convertido en parte de la identidad del entorno al cual pertenece. En este sentido la tradición oral es el vínculo que nos mantiene unidos a las vivencias que durante generaciones han estado presentes en nuestro entorno social.

Por otra parte, se entiende por educación el proceso en que esas creencias, hábitos, costumbres, valores y conocimientos, son transmitidos de una generación a otra. Este proceso de aprendizaje se desarrolla a través de experiencias con efectos formativos, bien sea en contextos formales o informales, de manera dirigida o autodidacta. De tal forma que, la educación puede definirse como el proceso de socialización de las personas. Al educarse, un individuo asimila y obtiene conocimientos.

La educación además envuelve una concienciación cultural y conductual, donde las nuevas generaciones obtienen los modos de ser de generaciones anteriores. A través del proceso educativo se desarrolla una serie de destrezas y valores, que originan cambios intelectuales, emocionales y sociales en el individuo. Dependiendo del grado de concienciación aprehendido, los valores pueden mantenerse durante toda la vida o sólo por un cierto periodo de tiempo.

Ahora bien, la música popular de Laguna es un claro referente de la cotidianidad de épocas anteriores, en el proceso educativo la oralidad fortalece la formación integral del individuo, su de su lírica cargada de mensajes relacionados con la tradición, por una parte la sencillez de su lírica, la poesía de Laguna refleja la identificación que tiene por los valores y su preocupación por la preservación de las costumbres tradicionales, su manejo del conocimiento de la cultura popular que adquiere mediante la transmisión oral se refleja en sus composiciones.

En consideración a esto los estudiantes universitarios cursantes de la carrera Educación y muy particularmente los cursantes de Educación Musical necesitan del conocimiento de las tradiciones como medio para promover y preservar la identidad y por ende la tradición, para así promover el análisis de las intersubjetividades individuales y colectivas emergentes que se perciben en los espacios de las prácticas habituales del medio social donde se desenvuelve. Por tal razón, la música como vehículo de transmisión de gran impacto y alcance, surge como mecanismo coadyuvante del conocimiento de los compendios tradicionales expuestos por los compositores populares y las expresiones y manifestaciones folklóricas.

Uno de los vehículo la cultura popular que de manera recurrentes coadyuva a la transmisión de conocimientos y por ende a la educación, es el canto coral. En la música popular tradicional de Laguna, expresada a través del canto coral, se evidencia una clara evocación del pasado donde se puede observar el uso de un vocabulario a usanza de épocas pasadas con palabras, costumbres, en muchos casos, desconocidas, para las nuevas generaciones, por lo que la tradición oral que se transmite a través del canto coral está impregnada de costumbres de antaño, vocablos en desuso (arcaísmos) que evocan el pasado, su poesía alusiva a lo tradicional, al pasado y las prácticas folclóricas es una fuente de preservación de nuestras raíces, a la vez que estimula el conocimiento del saber popular así como también la apreciación de las costumbres tradicionales y la recreación de la música folklórica, que a pesar del tratamiento académico de la que son objeto los arreglos vocales, mantiene su esencia y giros melódicos. Por consiguiente, la tradición oral que se transmite mediante el canto coral describe las costumbres, valores y creencias como forma de expresión artística que caracteriza una comunidad.

CODETTA

...que me vaya de un todo o me quede presente

Espero tú me entiendas y decidas mi Dios

Recado a mi Dios-Luis Laguna

Una codetta es un término italiano en diminutivo que significa “colita” que un propósito similar a la coda, pero en menor escala, concluyendo una sección de una obra en lugar de concluir la obra como un todo. Así pues, presenta las secciones de exposición y recapitulación de una pieza escrita tal como se presentan las consideraciones conclusivas de la suite interpretada para la construcción de la epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de Luis Laguna.

Aquí se describe el proceso de construcción de esta investigación que se inicia con el momento epistémico sustentado por las teorías con las que está relacionada, con los métodos y técnicas que permiten la obtención y el análisis de la información fundamentada en los aportes de los actores sociales que permiten alcanzar los propósitos planteados.

El proceso de construcción de una epistemología de la oralidad tradicional en la oralidad venezolana se abordó desde la reflexión de la información obtenida mediante el intercambio de las experiencias esenciales, clara evidencia de lo que acontece en la cotidianidad del que hacer musical y su relación con los elementos tradicionales. Para obtener respuesta a las expectativas que se presentan en esta investigación se recurre a la información aportada por los actores sociales, donde se observa la importancia que tiene la tradición oral como elemento fundamental en la transmisión de conocimientos. Por este motivo se recurre al camino de la fenomenología ya que el propósito es descubrir e interpretar los fenómenos que rodean la tradición reflejada en

la música popular como fuente de transmisión oral y la incidencia que esta tiene en el proceso educativo.

En el transcurso de intercambio cultural y sus resultados en la conformación de la sociedad venezolana proveniente de los grupos étnicos que interactuaron para el momento emergente de lo que hoy en día conocemos como territorio venezolano, están presentes los aportes de cada uno de estos tres grupos étnicos, prehispánico, hispánico y africano. Entendiendo que en todo proceso de conquista de nuevos territorios, como fue el caso de Venezuela por parte de la corona española, existe la imposición de la cultura dominante sobre aquella cultura que pasa a ser dominada (aculturación), no obstante, en ese periodo de colonización surge el intercambio de las propuestas culturales (transculturación) de los grupos en interacción evidenciándose así la complejidad cultural de esa sociedad emergente.

Ahora bien, esta fusión es la fuente originaria de las costumbres y tradiciones que han permanecido en el tiempo a lo largo del territorio, configurando así la idiosincrasia del venezolano. En lo que concierne a la música popular se evidencian claras propuestas que permiten ver al trasluz las raíces culturales de su proveniencia, no solamente desde su estructura musical si no que su lírica expresa, en muchos casos, un modo de vida.

Es el hecho educativo el encargado de transmitir y preservar los equivalentes culturales de la sociedad lo que resulta imprescindible para desarrollar y fomentar la identidad de la sociedad con su entorno, para poder lograr este objetivo es necesario que las instituciones encargadas de la formación de docentes consideren el abordaje del estudio de la oralidad tradicional con el propósito de mantener la herencia cultural que proviene de las generaciones anteriores. Esta convivencia entre la academia y lo cotidiano se hace necesaria para la formación de los principios identitarios y por ende para la formación de los nuevos ciudadanos.

La música popular tradicional es, sin dudas, un importante vehículo que permite transmitir tradiciones y costumbres, es observable que en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, específicamente Mención Educación

Musical hay un notable desconocimiento de la cultura popular tradicional, esto se debe a que muchos de los estudiantes cursantes de esta mención provienen de instituciones de formación musical orientadas hacia el estudio y la ejecución de la música académica, donde no tiene cabida lo popular y mucho menos lo tradicional.

El pensamiento eurocéntrico induce a los músicos académicos a pensar que los compositores de gran renombre y con una formación académica sólida son los referentes de mayor importancia que merecen ser estudiados, sin pensar que todo lo académico proviene de lo popular. Es notorio el desconocimiento que se tiene de los cultores populares, de la importancia que estos tienen en la conformación del conocimiento de las tradiciones que se transmiten de manera oral a través de la lírica y de las propuestas musicales propias de las vivencias cotidianas.

Basándonos en los aportes que ofrece la obra musical de Luis Laguna a la música popular venezolana es importante destacar que existen características que la hacen susceptible de estudio por la riqueza de su armonía, de su rítmica, de su melodía y de su lírica. También posee una apariencia musical sencilla que es en realidad compleja y es tan variada que se pasea por distintos géneros. Fue un compositor muy prolífico con un estilo propio lleno de armonizaciones modernas, pero sin dejar de hacer sentir el ritmo y el giro melódico propio de nuestra música popular. Fue un hombre humilde y de alma sincera, que toma en sus ojos y en su alma sensible, las vibraciones y las pequeñas cosas de nuestra vida diaria y no las devuelve en poesía sencilla, pero llena de una extraordinaria verdad humana, criolla y poética.

De allí que en su música se logren distinguir rasgos de tradición oral, que constituyen un gran aporte a la música popular venezolana. Según lo plantea Gadamer (1993), al igual que en la experiencia del arte tenemos que ver con verdades que superan esencialmente al ámbito del conocimiento metódico, en el conjunto las ciencias del espíritu ocurre análogamente que nuestra tradición histórica, si bien es convertida en todas sus formas en objeto de investigación habla también de lleno desde su propia verdad. La experiencia de la tradición histórica va fundamentalmente más allá de lo que en ella es investigable.

De aquí que, la tradición histórica no es sólo verdad o no verdad en el sentido en el que decide la crítica histórica; ella proporciona siempre verdad, una verdad en la que hay que lograr participar, de allí que sea posible adentrarse en ella como fenómeno y develar su esencia. De este modo aquí se hace comprensible el fenómeno hermenéutico presente en la música de Luis laguna en todo su alcance partiendo de su esencia como arte y de la oralidad tradicional que en ella se arraiga.

De acuerdo a las entrevistas realizadas a los actores sociales (ver anexos) Hugo Jiménez, William Alvarado y Felipe Izcaray, de acuerdo a la información obtenida en el proceso de triangulación, la práctica del canto coral incide en la formación integral no solo de quienes participan como integrantes de estas agrupaciones polifónicas, sino también para la audiencia en general, los coros incorporan dentro de su repertorio obras, realizadas por compositores y arreglistas académicos, que proviene de la transmisión oral y que estos compositores y arreglistas toman de los estratos populares.

Ahora bien, sabemos que la práctica coral se reduce a entornos particulares y que su audiencia es también escasa por lo que no puede ser considerada como medio de difusión masiva para dar respuesta a la necesidad existente de difundir la tradición oral con el propósito de estudiar el conocimiento de la oralidad tradicional. Sin embargo en mi experiencia como director de agrupaciones corales he observado que pareciera que a pesar de que en ocasiones los auditorios no tienen un alcance masivo significativo, son mucho los espacios a los que llega la música coral debido a la multiplicidad de conciertos y presentaciones que realiza las agrupaciones corales.

Por otra parte, cuando la música coral penetra como práctica en el medio escolar mediante docentes de música que manejen el conocimiento de los equivalentes culturales presentes en la música popular venezolana, esta actuará como vehículo interviniente en la difusión de costumbres y valores en quienes la practiquen y en quienes como auditorio tengan la posibilidad de escucharla.

Se sabe que existe en Venezuela un conglomerado de compositores populares y académicos que se han dedicado a exaltar los contenidos que están relacionados con

la tradición y de manera particular lo proveniente de la oralidad tradicional, sin embargo se toma como referencia a Luis Laguna por su manera recurrente de incluir dentro de su obra las costumbres y tradiciones, su lírica refleja una clara evolución en lo tradicional, en su letra sencilla con un alto contenido poético, tal y como lo expresan los actores sociales y se refleja en las partituras incluidas en los anexos, se percibe su identificación con los valores del país.

De acuerdo a mi interpretación de lo expresado por los actores sociales es necesario concebir a Laguna como clara referencia de lo necesario que es para los estudiosos de la música, lo que él representa en la evolución de la música venezolana. Sus propuestas en la creación y desarrollo de la armonía son una nueva tendencia en la manera de componer, lo cual permite que se pueda decir que hay un antes y un después de Luis Laguna en nuestra música ya que ejerce una gran influencia en los nuevos compositores fomentando un cambio en la manera de hacer composiciones, claro está conservando su esencia.

Podemos destacar que, de acuerdo a lo aportado por nuestros actores sociales, se interpreta que la conjugación entre la oralidad tradicional y la música popular son un referente de la expresión del modo de vida de una sociedad inmersa en una época impregnada de cotidianidad donde la interacción de sus integrantes era de forma directa sin la intervención de recursos tecnológicos como los usados en esta era global, este contacto directo hace posible desde la mirada axiológica la conformación y fortalecimiento de los valores que hoy escapan de la formación de nuestra juventud.

De tal manera que la música popular y en particular la obra de Luis Laguna pasa a ser un referente obligatorio para ser usado en el hecho educativo de las instituciones que forman educadores musicales, en nuestro caso particular la Mención Educación Musical de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, estos Licenciados en Educación con esa especialización serán los encargados de transmitir en todos los niveles y espacios del sistema educativo bien sea en preescolar, básica, universitaria e incluso especializada como conservatorios y escuelas de música donde ejerzan, la importancia que tiene el conocimiento de la

oralidad tradicional a través de la música popular en la formación integral, en el fortalecimiento de la identidad y los valores de los nuevos ciudadanos.

En la música de Luis Laguna se destacan muchos rasgos de autenticidad y tradición, pues en su lírica se reflejan las realidades y tradiciones de los pueblos. Ejemplos de ello son los merengues golosinas criollas, centavito de navidad y un heladero con clase de Luis Laguna. En todos ellos, se evoca la cotidianidad de la Venezuela de los años sesenta. La obra de Laguna también promueve el reforzamiento de la identidad nacional y las costumbres pasadas, por lo que es una valiosa herramienta de resistencia de las culturas populares que se encuentran depositadas en la memoria colectiva de los pueblos, sin perder ninguno de sus elementos.

Por lo tanto, si se desea contribuir con el mantenimiento y preservación de las tradiciones venezolanas es necesario apropiarse la propuesta de Laguna, heredar su estilo musical, su lírica que narra los elementos tradicionales y potenciar su interpretación y promoción en todos los espacios sociales, especialmente en el campo educativo.

Mediante el análisis hermenéutico se tiene que, la obra Luis Laguna reafirma la memoria filosófica de la cotidianidad, de la cultura popular venezolana y de su entorno; ya que reactiva la herencia y la mantiene viva; quienes se involucran con su música se inscriben dentro del estilo de sus estructuras armónicas, constituyéndose así una escuela o tendencia muy particular. Se constituye entonces, en la reafirmación de lo cotidiano y la exhortación de la identidad local a través de su lírica, por lo tanto, es de gran valor para la educación, emplear la obra de este compositor como elemento de arraigo e identidad regional y nacional.

Uno de los aspectos más importantes de la música de Luis Laguna que nos lleva hacia una valoración estética de la música popular, es el uso reiterado de la síncopa en sus composiciones. Esto ha dado un carácter único a la música venezolana, la hace deseable y difícil de interpretar por aquellos quienes no han nacido en estas tierras y que no han tenido contacto con nuestra música. De hecho, su estilo, aunque

aprendido de forma autodidacta, es reconocido como una escuela, musicalmente hablando.

Al tomar como referente a Luis Laguna y a lo que las letras de sus canciones significan, es posible alcanzar una verdadera interpretación estética de la música popular venezolana. En sus obras se evidencia la idea de un pasado, un presente y un futuro en común, reafirmación de la identidad y reconocimiento de la autodeterminación como pueblo que reconoce su lugar de procedencia con vínculos originales y elementos críticos que apoyan intereses comunes.

Una recomendación que emerge de esta tesis, es que el conocimiento de la oralidad en la educación venezolana a través de la música como ente de la cultura popular tradicional, se tome en cuenta en asignaturas del tronco común en todas las menciones que conforman la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, así como en las otras instituciones encargadas de la formación de docentes, siendo esta una manera de preservar el sentido identitario del venezolano, tan necesario en este momento histórico que nos ha tocado vivir en la Venezuela contemporánea.

Es importante destacar que si el docente tiene conocimiento de este fenómeno será un agente multiplicador del conocimiento popular tradicional, por lo que la música debe ser un eje integrador fundamental contemplado en el sistema educativo. Es necesario considerar también que existen muchas otras propuestas provenientes de la oralidad tradicional que no han sido estudiadas y que son motivo de posibles objetos de estudio abordados desde la fenomenología.

A manera de reflexión considerando las observaciones hechas en el transcurso de la investigación ahora se traducen en evidencias para luego convertirse en una realidad tangible. Esta experiencia en la fenomenológica hermenéutica tuvo como propósito la interpretación de los fenómenos relacionados con el conocimiento de la oralidad tradicional y su importancia en la educación, a través de las partituras analizadas, las entrevistas realizadas a los actores sociales y mi vivencia como músico

ejecutante, director coral y docente de la Cátedra de Pedagogía Musical de la FACE-UC.

Entendemos entonces que la cultura popular tradicional es aquella que proviene de la interacción de individuos o grupos de individuos que cohabitan en un espacio común donde existen propuestas culturales heterogéneas debido a la proveniencia de diferentes enclaves que, obviamente, tienen diferentes modos de vida pero que al amalgamarse generan una propuesta cultural común que se mantiene en un tiempo y en un espacio lo cual lo hace tradicional a través de su permanencia.

Ahora bien, esa cultura popular tradicional está representada en muchos casos por manifestaciones y expresiones folklóricas las cuales deben su permanencia y trascendencia a la transmisión de conocimiento mediante el uso de la oralidad como forma comunicativa, entendiendo que la oralidad no abarca solamente el uso de la palabra si no que involucra también la comunicación gestual y corporal de quien propaga la información, hacemos alusión en nuestro caso particular al lenguaje hablado cuando nos referimos a la lírica de la obra analizada y al lenguaje musical cuando hablamos de la estructura de la propuesta analizada.

De manera que, mediante la oralidad logramos conocer las costumbres tradicionales que se originan en los diferentes entornos del territorio nacional, costumbres que nos describen hechos de carácter religioso, gastronomía y vocablos que se encuentran en desuso, que pertenecen a épocas pasadas y por lo tanto son ajenos al conocimiento de las nuevas generaciones. La oralidad tradicional es una fuente inagotable de información que promueve y fortalece los valores, y de convivencia necesaria para la interrelación comunicacional en una sociedad que cada día se ve amenazada por el uso de recursos tecnológicos, ésta promueve la subsistencia de hechos que conducen al fortalecimiento del ser identitario que conecta al hombre con su entorno.

De aquí la importancia que tiene la recurrencia a la tradición oral para su aplicación en el hecho educativo a través de la música popular tiene un impacto efectivo tanto por su lírica como también por su estructura armónica, tal y como

aflora en lo expuesto por los actores sociales. Se recomienda que su estudio sea incluido con mayor profundidad en los programas de educación musical para que por medio de nuestros egresados, estos conocimientos lleguen a todos los niveles del sistema educativo.

Estas consideraciones de la *codetta* no representan el fin de la obra como un todo, sino más bien una función inconclusa, que si bien dio respuestas a los supuestos iniciales y a las intencionalidades, *aumenta mi angustia mi lenta agonía* ante las interrogantes, dudas e inquietudes que generaron, lo cual permite, a futuro, seguir profundizando y actualizando este estudio y el desarrollo de la tesis dada. De ahí a éstas y otras circunstancias, dejo las siguientes interrogantes planteadas:

- ¿Cómo se describe la estética de la música popular de otros compositores como fenómeno promotor de tradiciones en la educación venezolana?
- ¿Cuáles son los aspectos de la música popular de otros compositores asociados al constructo música y oralidad en el contexto del mundo popular tradicional?
- ¿Cuáles son los alcances de la tradición oral desde la interpretación estética de la música popular de otros compositores como forjadores de tradiciones y costumbres?
- ¿De qué manera se interpreta la oralidad tradicional desde la perspectiva estética de la música popular latinoamericana?
- ¿Qué aportes estéticos ofrece la obra musical de Luis Laguna a la música popular latinoamericana?
- ¿Cuáles son las posibilidades de transferibilidad de la construcción de la epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana desde la estética de la música popular de otros compositores?
- ¿Cuáles serían los alcances de la epistemología de la oralidad tradicional en la educación latinoamericana desde la estética de la música popular?

REFERENCIAS

- Álvarez-Muro, A. (2008). *Análisis de la oralidad. Una poética del habla cotidiana*. Madrid: Estudios de Lingüística Española.
- Bajoit, G. (2009). *La tiranía del gran ISA, en Cultura y Representaciones Sociales*. Año, 3, n° 6, pp. 9-24. Disponible en www.culturayrs.org.mx
- Baker, F. (1933). *Popular music. Music and Letters* 14 (3), pp. 252-257. Disponible en <http://music.indiana.edu/departments/academic/composition/recordings/baker/index.shtml>
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Buenos aires: Siglo XXI.
- Batteux, Ch. (2016). *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*. Valencia, España: Universitat de València.
- Bentz, y Shapiro, (1998). *Mindful Inquiry in Social Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Berger, y Luckmann, (1966). *La construcción social de la realidad*. (con Peter L. Trad. Silvia Zuleta. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bonfil, G. (1989). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Revista Arizona N° 10*. Caracas.
- Boulez, P. (1990). *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Brotherston, G. (1959). *Image of the New World. The American Continent Portrayed in Native Texts*. London: Thames & Hudson.
- Chalmers, A.F. (1988). *Qué es esa cosa llamada ciencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chumaceiro, I. (2001). *Estudio lingüístico del texto literario. Análisis de cuatro relatos venezolanos*. Caraca: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Civello, E. (2007). *Tradición Oral*. Disponible en <http://tradicionoral.blogspot.com/2007/09/oralidad-la-palabra-hablada.html>
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999). Gaceta Oficial número 315.

- De Luque, S. (1997). *La problemática valorativa-metodológica en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Biblos, pp. 159-179.
- Derrida, J. (1985.). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, España: Anthropos.
- Diccionario Real Academia Española. (2001). Artisticidad. Madrid: Espasa-Calpe
- Durkheim, É. (1976). Representaciones individuales y representaciones colectivas. *Enciclopedia Educación como socialización*. Salamanca: Sígueme.
- Echeverría, R. (2009). *Ontología del lenguaje*. Santiago de Chile: J C Sáez. Lom.
- Estévez, J. M. (1995). *Los profesores ante el cambio social*. Aprendizaje y desarrollo profesional docente. [Comps. Vélaz de Medrano, C. y Vaillant, D.] Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Faucault, M. (1987). *La arqueología del saber*. México: Editorial, Fondo de Cultura Económica.
- Foster, H (1983). *La antiestética: ensayos sobre la cultura posmoderna*. L'antiestetica. Disponible en https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/foster-hal_el-retorno-de-lo-real.pdf
- Freire, P. y Macedo, D. (1987). *Alfabetización. Lectura de la palabra y lectura de la realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Freire, P. (1990). *La naturaleza política de la educación*. Barcelona: Paidós.
- Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la Música Popular en Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Frosch, S (1999). "Identity". En: A. Bullock y S. Trombley (eds.), *The new Fontana.Dictionary of Modern Thought*. London: Harper.
- Fubini, E. (1976). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Fuentes, V. (2006). *El joropo venezolano. Expresión de identidad Nacional en la cultura popular*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Carabobo,

Facultad de Ciencias de la Educación, Área de Estudios de Postgrado,
Valencia, Venezuela: Autor.

Gadamer, H.G. (1993). *Verdad y Método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, H.G. (1999). *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a Cristal de aliento de Paul Celan*. [Trad. Adan Kovacsics]. Barcelona, España: Herder.

García-Canclini, N. (2004). *Diferentes desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad*. Barcelona, España: Gedisa.

Gedler, C. (2005). *Consideraciones sobre el joropo central: una contribución de identidad cultural a la educación básica regional*. Tesis Doctoral no publicada. Tecana American University. Dr. Of Arts In Venezuelan Popular Culture. Caracas.

Gedler, C. (1996) *El Coplero de Guareguare*. Los Teques: Gobernación Estado Miranda.

Gedler, C. (1993) *Los Joroperos del Centro*. Los Teques: Ateneo.

Guevara, R. (2016). *Revista Folios N° 44*. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/3459/345945922011.pdf>

Halliday, M.A.K (1989). *Spoken and written language*. Oxford. UNiversity Press.

Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

Herrera, H. (2014). *Oralidad tradicional en la música de Luis Laguna: Una interpretación estética de la música popular*. Universidad de Carabobo.

Husserl, E. (1997). *Ideas Relativas a la Fenomenología Pura y Una Filosofía Fenomenológica*. México: Editorial, Fondo de Cultura Económica.

Ley Orgánica de Educación. (2009). Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela.

Luckmann, T. (1975). *La sociología de la lengua*. Buenos Aires: Amorrortu.

Luckmann, T. (1983). *Realidades sociales y el Mundo de la Vida*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Martínez, H. (2010). *En torno a Luis Alfredo Laguna*. III Otiliada Coral 2012. [Documento en línea]. Fundación Escuela de Canto Coral “Filarmonía de Aragua”. Disponible en <http://amigoscoralistas.com.ve/henry-luislaguna/>
- Martínez, M. (1998). *La Investigación Cualitativa Etnográfica en Educación*. Manual Teórico Práctico. Tercera Edición. Cdad. México: Trillas.
- Mead, G.H. (1999) “*Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductivismo social*”. Barcelona, España: Paidós Ibérica,
- Middleton, R. (2002). *Studying popular music*. Philadelphia: Open University.
- Morín, E. (1999). *La cabeza bien puesta*. Madrid: Gedisa.
- Morín, E. (2002). *Los siete saberes necesarios para la educación*. París: Santillana. Publicado en por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Mukarovsky, J. (1975). *La denominación poética y la función estética de la lengua*. Barcelona, España: Ordi Llovet.
- Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Talleres. Gráficos Ibero-Americanos.
- Ong, W. (1967). *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. CDMX: Fondo De Cultura Económica.
- Pascual, P. (2006). *Didáctica de la Música para la Educación Infantil*. Madrid: Pearson Educación.
- Philip, T. (1982). *Analysing popular music: theory, method and practice*. New York. Mass Media Music Scholar’s Press.
- Pizzorno, A. (1989). «*Identità e sapere inutile*». Rassegna Italiana di Sociología, anno30, núm. 3, pp. 305-319. Disponible en http://amsacta.unibo.it/887/1/quaderni_16.pdf
- Polo M Y Pozzo M (2011). *La música popular tradicional en el curriculum escolar: ¿Un aporte a la formación del “ser nacional” o a la educación para la democracia?* Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/279241749>

- Pulla, E. (2014). *Hegel y la música en el contexto de la estética romántica. Temas para la educación*. [Revista electrónica]. Disponible en <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd11265.pdf>
- Ricard, M. Bob, R. y Clíment, C. (2010). *Propuesta de Análisis Fenomenológico de los Datos Obtenidos en la entrevista*. UT. Revista de Ciències de l'Educació Disponible en <https://pedagogia.fcep.urv.cat/revistaut/revistes/juny10/article07.pdf>
- Robert, y Street, (1998) *Spoken and written language, en: Columnas, Florian. The Handbook of Sociolinguistics*. London: Blackwell.
- Rodríguez, D. y Valencia, L. Oralidad en la educación superior. Algunos apuntes sobre la relación argumentación oral-cortesía verbal) desde un estudio realizado en la Universidad del Quindío (Colombia). *Revista Praxis* No. 8 - 2012 ISSN: 1657-4915 Págs. 106 – 117. [Documento electrónico].
- Ruíz, J. e Ispizua, M. (1989). *La descodificación de la vida cotidiana. Métodos de investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sezemanas, V. (1970). *Estetika, Vilnius, Mintis*. Disponible en http://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen11/pdf/InvFen11.pdf
- Stravinsky, I. (1962). *Chroniques de ma vie*. París: ed. Denoël et Steel.
- Tagg, F. (1982). *La música popular*. Disponible en <https://sites.google.com/site/georgeandjhonny/home/popular>
- Taylor, S.J. Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. Ed. Paidós, España, 1992-Pág-100 -132 [Documento electrónico]. Disponible en https://www.onsc.gub.uy/enap/images/stories/MATERIAL_DE_CURSOS/Entrevista_en_
- Van Maanen, J. (1983). *Qualitative Methodology*. London: Sage.

ANEXOS

ANEXO A ENTREVISTA 1

Cuadro 3. Protocolo de entrevista

Fecha: 31/01/2014	Lugar: Sede Coral FaCE, ubicada en el 2do piso de la FaCE, Universidad de Carabobo, Campus Bárbula.
Hora de inicio: 11:30 am.	Hora de finalización: 11:43 am.
Informante: Maestro Hugo Lino Giménez	Caracterización del informante:
Tópicos de la entrevista: Oralidad en el Canto Coral-Estética de la música popular-Trascendencia del Canto Coral en la Educación Musical, Estructura musical de las obras de Luis Laguna	
Leyenda DC: Diálogo Constructivo R: Impresiones relevantes del diálogo constructivo I: Ilaciones emergentes del diálogo constructivo P: Procedencia o ubicación en el texto oral del diálogo constructivo	

Cuadro 4. Procesamiento de la entrevista 1

Nº	Diálogo constructivo(DC)	Impresiones relevantes(IR)
	<i>¿Cómo entiende usted la oralidad que se transmite en el canto coral en Venezuela?</i>	
1	H: Bueno, la <u>tradición oral que se transmite en el canto</u>	Tradición oral en el canto coral.
2	<u>coral</u> en Venezuela <u>está representado</u> , digamos, <u>por</u>	
3	<u>compositores y arreglistas muy puntuales</u> , bueno en este	Compositores y arreglistas
4	caso, la semana pasada hablábamos de <u>Luis Laguna</u> , pero	
5	también podemos nombrar <u>a arreglistas que se preocuparon</u>	Composiciones de música popular.
6	por este asunto <u>de la recopilación y de integrar al repertorio</u>	
7	<u>coral música popular</u> , <u>ahorita se habla mucho de eso</u> , tu	Vigencia de la música académica.
8	sabes, no? Que <u>lo académico, como si fuera algo nuevo, no</u>	
9	<u>es algo nuevo</u> ; ya <u>Sojo</u> , ya <u>Bor</u> , ya <u>el maestro Sauce se</u>	Compositores académicos en la música popular.
10	<u>habían encargado de esas cosas</u> , entonces <u>van a los pueblos</u> ,	
11	entrevistan a gente como Luis Mariano Rivera, <u>entrevistan</u>	Conocimiento de producciones populares.
12	<u>a gente o se enteran</u> , pues, <u>de alguna manera conocen la</u>	
13	<u>producción de estos compositores populares</u>	Recopilación de obras
14	<u>tradicionalistas</u> , si, <u>que son del pueblo y hacen esta</u>	
15	<u>recopilación de obras que por supuesto al provenir de este</u>	

16	<u>tipo de compositores que son gente del pueblo</u> , que tu	populares.
17	sabes, se echan palos, van al sitio, van a las fiestas y <u>maneja</u>	Transmisión oral de lo
18	<u>una cantidad de refranes, de, de cultura, de conocimiento,</u>	popular.
19	<u>eh, popular transmitido oralmente</u> , entonces <u>lo refleja en</u>	Conocimiento popular en las
20	<u>sus composiciones</u> . Una vez que esto pasa así y, o sea,	composiciones.
21	entonces viene <u>el arreglista o viene el director coral o viene</u>	Obras populares en el
22	<u>el compositor que incorpora estas, estas obras al repertorio</u>	repertorio coral.
24	<u>coral, este, funge como multiplicador, porque estamos</u>	Promoción del conocimiento
25	<u>hablando de un coro, pues por lo menos, imagínate</u>	popular.
26	<u>dieciséis personas, veinte personas que cada vez se están</u>	Promoción de la cultura.
27	<u>renovando o el coro está creciendo y cada....</u> , y suma a	Frases y expresiones de una
28	todo esto <u>la proyección que tiene cuando el coro graba</u>	época.
29	<u>discos</u> , cuando se presenta en público, entonces <u>comienzas</u>	Presencia de costumbres de
30	<u>tu a escuchar dentro de la lírica, de la, de estas obras, frases</u>	antaaño
31	<u>de la época, no sé, de repente, fíjate tu en Un Heladero Con</u>	Referencia a la cotidianidad
32	<u>Clase, verdad? Feliz/viene el heladero/ y tu comienzas a ver</u>	Exaltación de valores
33	<u>una cantidad de cosas que de repente hoy en día no se ve,</u>	familiares
34	que no existen, la piña, cómo es? Feliz/ viene el heladero/	Manifestación de
35	la <u>piña sabrosa/da por un real/ a mi me lo da de coco</u>	Costumbres y valores
36	<u>sabroso/ y el de mantecado exquisito/ que es pa mi mamá/,</u>	expresados en el canto coral
37	mira, las, <u>hay una conexión entre la tradición y la familia, el</u>	
38	<u>amor; hay una cantidad de conceptos allí que los está</u>	
39	<u>manifestando el compositor</u> , entonces, en este sentido la	
40	, digamos que <u>hay una responsabilidad, hay un peso, hay</u>	
41	<u>una importancia del contenido oral tradicional venezolano</u>	
42	<u>que está representado, que está multiplicado o que esta</u>	
43	<u>difundido por los coros</u> , hay otra cosa por ahí, <u>por ejemplo</u>	Uso de lenguaje metafórico
44	fíjate, cómo es que es? Me fui para Nueva York, ¿cómo es?	Presencia de vocablos en
45	Esa se llama, <u>el norte es una quimera; como fue de arriar</u>	desuso.
46	<u>pavo/ el norte es una quimera/ que atrocidad/ y dicen que</u>	Elementos identitarios
47	<u>allá se vive/ como un pachá/, pachá, tu agarras estos</u>	Preservación de nuestras
48	<u>chamos de ahorita y le dice, un pachá, no saben, ¿verdad?,</u>	raíces.
49	entonces bueno, porque de repente la, es una cuestión o <u>así</u>	
50	<u>como, como el norte es una quimera</u> , también hay, ¿cómo	Evolución de lo rural a lo
51	se llama? <u>Pregones zulianos, en donde se manifiestan una</u>	cosmopolita
52	<u>cantidad de cosas que quizás se han perdido en el tiempo y</u>	
53	<u>que forman parte de nuestra identidad, de una identidad</u>	Conocimiento de la
54	<u>quizá que, claro porque, bueno Venezuela ha evolucionado,</u>	semántica mediante el canto
55	¿verdad? Y <u>hemos ido de lo rural hacia lo cosmopolita,</u>	coral.
56	hacia lo, ¿tu sabes? <u>Hacia lo citadino</u> , pero yo pienso que	
57	esas cosa no deben perderse y <u>los coros cumplen una gran</u>	
58	<u>función en eso, en mantener un conocimiento del origen y</u>	
59	<u>de nuestras raíces, estos jóvenes cuando participan en los</u>	Identificación hacia sus
60	<u>coros y cantan y oyen estas palabras, mire profesor, que</u>	congéneres.
61	significa esto? Ah y <u>van encadenando una cantidad de</u>	Respeto por los saberes.
62	<u>cosas que a la final terminan, ayudan a definir su</u>	Aporte en la formación
63	<u>sentimiento hacia sus congéneres y su...</u> , como	integral
64	venezolanos y que tanta <u>falta hace ahorita estimular eso,</u>	Aporte a la adquisición de
65	<u>que te veas a ti mismo en los demás, que no te veas como</u>	nuevos conocimientos.
66	<u>que yo soy de un sitio, bueno, que los viejos son los viejos,</u>	
67	<u>que no saben nada y yo me las se todas, ¿no? Típico eso;</u>	

68	entonces yo pienso que <u>el coro hace una, un aporte muy</u>	
69	<u>importante en cuanto a la formación de los jóvenes y de</u>	
70	<u>uno el adulto también, pues, cada vez nos vamos enterando</u>	
71	<u>de cosas nuevas.</u>	
	¿Cuál es su apreciación de la estética de la música de Luis Laguna?	
72	HL: <u>Ah muy bella, la poesía. En, en su época, hay como una</u>	Poesía bella.
73	<u>evolución de la música tradicional, se hace como mas</u>	
74	<u>poética, no, se hace como más sublime la cuestión, como</u>	Evolución de la música
75	<u>más pinto... más elaborada, pues, ¿no? Por ejemplo, hay</u>	tradicional
76	<u>cosas que son anteriores, creo que son anteriores, por</u>	
77	<u>ejemplo hay un tema llanero, por ejemplo, creo: mayo se</u>	Música elaborada
78	<u>cubre de verde/ mayo se cubre de verde/ y de lirios</u>	
79	<u>sabaneros/ y vuelve la garza blanca/ y vuelve la garza</u>	Imagen poética y sublime de
80	<u>blanca/ junto con los aguaceros/.Una imagen hermosa,</u>	la música
81	<u>poética, pero de repente tu revisas la cuestión de la música</u>	
82	<u>y de la letra de Luis Laguna, ves como no solamente se</u>	Nuevas tendencias de la
83	<u>queda en ese la-ra, la-ra, como lo haría en este caso en este</u>	música
84	<u>pasaje que acabo de cantar, sino que hace otros giros. Yo</u>	
85	<u>no sé si Luis Laguna, de verdad lo desconozco si tuvo</u>	Influencia por las nuevas
86	<u>estudios académicos realmente, que creo que no, no, pero</u>	creaciones.
87	<u>tuvo cercanía con buena música, ves? Con gente que hacia</u>	
88	<u>música elaborada, música de cierta calidad y se fue,</u>	Alusión a lo tradicional.
89	<u>digamos que se fue curtiendo de eso y entonces genera,</u>	
90	<u>hace una propuesta nueva, distinta, elegante, que, no es</u>	Poesía alusiva a lo
91	<u>única de él, pues, en este caso, pero porque era, como te</u>	tradicional
92	<u>digo creo que era la corriente del momento, pues, en la</u>	
93	<u>música venezolana, romántica, este, aludiendo a lo</u>	
94	<u>tradicional sin ser barroca, pues, rebuscada, enredada. Una</u>	
95	<u>cuestión diáfana, pero sumamente hermosa. Eso es lo que</u>	
97	<u>yo creo con respecto a la estética de la música de Luis</u>	
98	<u>Laguna, si con poquitas, con más cosas elementales,</u>	
99	<u>sencillas logra decir o logra descubrir poéticamente y de</u>	
100	<u>una manera muy bonita, lo tradicional, digamos, lo nuestro,</u>	
101	<u>pues, un heladero con clase, verdad?</u>	
102	HL- Si, lo que yo he conocido de Luis Laguna, no me	Composición compleja
103	parece, o sea, es que <u>una de las cosas maravillosas de, que</u>	
104	<u>yo veo dentro de él, es que dentro de lo sencillo hace una</u>	
105	<u>cosa espectacular, no es nada, tu no vas a conseguir una</u>	
106	<u>cosa que lleve ahí, el veneno se lo pone es el arreglista, que</u>	Encadenamiento armónico
107	<u>tu le das a cualquier arreglista los pollitos dicen y lo</u>	tradicional
108	<u>envenena y lo convierte en otra cosa, no estoy</u>	
109	<u>menospreciando eso, sino que lo que estoy es destacando</u>	
110	<u>que Laguna con un encadenamiento armónico, tradicional,</u>	Tensión melódica y
111	<u>sin muchas luces, verdad? Logra una tensión, logra una</u>	armónica
112	<u>tensión tanto melódica como en las secuencias armónicas</u>	Manejo de cadencias.
113	<u>que el pensaría en aquel momento, logra una tensión</u>	Giro melódico elegante.
114	<u>importante, o sea, tiene un manejo de las cadencias y del</u>	Afinidad entre la música y el
115	<u>giro melódico tan elegante, tan bonito y que entonces te</u>	oyente.
116	<u>atrapa y luego te suelta, no? Una cosa fuera de serie, tú ves</u>	
117	<u>el arreglo de Un heladero con clase de Modesta, ésa es</u>	

118	otra maestra en eso pues, ella <u>con un arreglo sencillo, sin</u>	Sencillez acentuada en
119	<u>muchas cosas lograba hacer, oye, una cosa maravillosa, no?</u>	arreglos
120	Y <u>logra estar en esta obra de Luis, todos estos giros, no se</u>	Arreglos que mantienen
121	<u>divorcia de la cuestión, pues. Entonces eso me parece lo</u>	esencia y giros.
122	<u>mejor de él, que con unas cosas elementales, sencillas, sin,</u>	
123	<u>sin muchas luces, sin mucha exageración da en el clavo y te</u>	
124	<u>atrapa y te atrapa, te captura, te tiene ahí, eso es lo que es.</u>	Sencillez atractiva
125	HL: Bueno, yo creo que lo que dije, lo que comente en	
126	estos dos puntos anteriores se fusiona aquí, verdad? En el	
127	caso de <u>Luis Laguna, pues, hace mano, echa mano a su</u>	Conocimiento del saber
128	<u>conocimiento del saber popular</u> del heladero, de, cómo se	popular.
129	llama la otra?, este, hay otra que no recuerdo ahorita que	
130	me parece muy, bueno, <u>recurre a estas cosas que son de la</u>	Recurrencia a la
131	<u>cotidianidad del momento y las trae, las convierte en</u>	cotidianidad.
132	<u>música</u> y por supuesto en cuanto <u>los coros van asumiendo</u>	
133	<u>todos los arreglos que hicieron los compositores, los</u>	Promoción mediante el
134	<u>arreglistas, pues, que se fijaron en su trabajo, en la calidad</u>	canto coral.
135	<u>de su trabajo, pues, los participantes de ellos se van</u>	Reconocimiento de
136	<u>alimentado de una cantidad de cosas que a lo mejor hasta</u>	compositores académicos
137	<u>ya desaparecieron, que son difícil de ver y que son, tiene</u>	Evocación del pasado.
138	<u>otra mirada; no es lo mismo el helado EFE que el heladero</u>	Apreciación de las
139	<u>del que habla Luis Laguna, no es igual el helado, tu sabes,</u>	costumbres
140	<u>que lo compras porque es el mejor, el magnum, que por que</u>	
141	<u>no se qué cosa, el magnum, la marca, que el helado del que</u>	
142	<u>habla Luis Laguna, porque el helado del que habla Luis</u>	
143	<u>Laguna es un helado espiritual, es un helado que está</u>	Valorización del pasado
144	<u>enraizado de quienes vivimos esa época, en cambio el</u>	
145	helado de ahorita, tal vez se llegue a convertir en lo mismo,	
146	verdad? Pero todavía no lo es y definitivamente es para	
147	hacer real y es para que la gente compre y bueno, sin te	
148	hizo bien, te hizo bien y si no te hizo bien no te hizo bien.	
149	Creo que por ahí va girando la cosa, entonces, eh, <u>la</u>	
150	<u>oralidad tradicional dentro del coro va ayudando a que</u>	Importancia de la oralidad
151	<u>hagamos, a que hagamos de nuestros jóvenes y de nuestros</u>	tradicional
152	<u>adultos también, de los que participan de los coros, mejores</u>	Fortalecimiento de los
153	<u>ciudadanos, mejores seres humanos, estimula el espíritu,</u>	valores humanos
154	<u>estimula la empatía con otras cosas, que hay que estimular</u>	
155	mucho eso, Henry, la empatía, y los coros <u>para mi, ese, ese</u>	
156	<u>trabajo esesencial para eso, esa empatía, a través de la</u>	Empatía a través de la
157	<u>oralidad, a través de las líricas, de lo que se escribe, de lo</u>	oralidad.
158	<u>que se hace, se hace mucho ejercicio de eso, no.</u> De cara al	
159	viento/ saldremos al camino/ con ansias a buscar/ la	
160	claridad del sol/ velero inmenso/ con mástiles de grito/	
161	nuestra alma juvenil/ florecerá en canción/. Eso se llama?	
162	Marcha de la creación de Carreño, el <u>Maestro Inocente,</u>	
163	<u>bueno, quizás esta no tiene que ver con la tradición oral</u>	Reforzamiento de los
164	<u>popular, pero encierra un sentido, así como la hace también</u>	valores y la moral
165	<u>la música popular, apunta hacia valores positivos, hacia la</u>	
166	<u>moralidad, la otra vez creo que conversábamos de algo que</u>	
167	<u>leí que decía que la práctica y el discurso, pues, que se</u>	Practicas folklóricas
168	<u>entabla dentro de las prácticas folklóricas o populares y</u>	

169	que está impregnada, por supuesto en estas canciones de las	Implica moral y ética
170	que estamos hablando, <u>genera un modo de comportarse, un</u>	
171	<u>modo de ser; implica una moral y una ética</u> , ves? Entonces	
172	yo creo que por ahí va la cosa con los coros, pues, y <u>esa es</u>	Trascendencia mediante la
173	la importancia o <u>una de las cosas importantes que</u>	práctica coral
174	<u>conseguimos con la práctica coral en cuanto a la</u>	
175	<u>trascendencia de la oralidad tradicional.</u>	

IMPRESIONES RELEVANTES EMERGENTES A PARTIR DEL TESTIMONIO PRIMARIO DE APROXIMACIÓN HACIA LA INTERPRETACIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR EN LA ENTREVISTA 1

1-.TRADICIÓN

Tradición oral en el canto coral. (DC1IR1)
 Promoción del conocimiento popular. (DC26IR26)
 Promoción de la cultura. (DC28IR28)
 Presencia de costumbres de antaño. (DC31IR31)
 Presencia de vocablos en desuso. (DC45IR45)
 Preservación de nuestras raíces. (DC48IR48)
 Alusión a lo tradicional. (DC68IR68)
 Poesía alusiva a lo tradicional. (DC87IR87)
 Arreglos que mantienen esencia y giros. (DC112IR112)
 Conocimiento del saber popular. (DC119IR119)
 Evocación del pasado. (DC128IR128)
 Practicas folklóricas. (DC158IR158)

2-.REALIDAD

Reflejo del conocimiento popular en las composiciones. (DC12IR12)
 Referencia a la cotidianidad. (DC34IR34)
 Elementos identitarios. (DC47IR47)
 Evolución de lo rural a lo cosmopolita. (DC52IR52)
 Identificación hacia sus congéneres. (DC59IR59)
 Afinidad entre la música y el oyente. (DC108IR108)
 Recurrencia a la cotidianidad. (DC122IR122)
 Promoción mediante el canto coral. (DC124IR124)
 Reconocimiento de compositores académicos. (DC126IR126)
 Trascendencia mediante la práctica coral. (DC162IR162)

3-.ESTÉTICA

Uso de lenguaje metafórico. (DC44IR44)
 Poesía bella. (DC68IR68)

Música elaborada. (DC75IR75)
Imagen poética y sublime de la música. (DC77IR77)
Composición compleja. (DC96IR96)
Encadenamiento armónico tradicional. (DC102IR102)
Tensión melódica y armónica. (DC105IR105)
Manejo de cadencias. (DC106IR106)
Giro melódico elegante. (DC107IR107)
Sencillez acentuada en arreglos. (DC110IR110)
Sencillez atractiva. (DC115IR115)

4.-ARTISTICIDAD

Compositores y arreglistas característicos (DC2IR2)
Composiciones de música popular. (DC6IR6)
Vigencia de la música académica. (DC8IR8)
Compositores académicos en la música popular. (DC11IR11)
Conocimiento de producciones populares. (DC13IR13)
Recopilación de obras populares. (DC14IR14)
Evolución de la música tradicional. (DC71IR71)
Influencia por las nuevas creaciones. (DC83IR83)

5-. VALORES

Exaltación de valores familiares. (DC35IR35)
Costumbres y valores expresados en el canto coral. (DC37IR37)
Manifestación de los valores. (DC92IR92)
Fortalecimiento de los valores humanos. (DC133IR133)
Reforzamiento de los valores y la moral. (DC153IR153)
Implica moral y ética. (DC159IR159)
Valoración del pasado. (DC351IR351I351P351)

6-.EDUCACIÓN

Obras populares en el repertorio coral. (DC22IR22)
Conocimiento de la semántica mediante el canto coral. (DC55IR55)
Respeto por los saberes. (DC61IR61)
Aporte en la formación integral. (DC62IR62)
Aporte a la adquisición de nuevos conocimientos. (DC64IR64)
Nuevas tendencias de la música. (DC80IR80)

7-.ORALIDAD

Transmisión oral de lo popular. (DC18IR18)
Frases y expresiones de una época. (DC29IR29)
Importancia de la oralidad tradicional. (DC140IR140)
Empatía a través de la oralidad. (DC146IR146)

ANEXO B ENTREVISTA 2

Cuadro 5. Protocolo de Entrevista 2

Fecha: 18/06/2014	Lugar: Sede Coral FaCE, ubicada en el 2do piso de la FaCE, Universidad de Carabobo, Campus Bárbula.
Hora de inicio: 8:43am.	Hora de finalización: 8:43 am.
Informante: Maestro Willian Alvarado	Caracterización del informante:
Tópicos de la entrevista: Oralidad en el Canto Coral-Estética de la música popular- Trascendencia del Canto Coral en la Educación Musical, Estructura musical de las obras de Luis Laguna	
Leyenda DC: Diálogo Constructivo R: Impresiones relevantes del diálogo constructivo I: Ilaciones emergentes del diálogo constructivo P: Procedencia o ubicación en el texto oral del diálogo constructivo	

Cuadro 6. Procesamiento de la Entrevista 2

N°	Diálogo constructivo (DC)	Impresiones relevantes
1	<i>¿Cómo entiende usted la oralidad tradicional que se transmite en el canto coral en Venezuela?</i>	
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	WA: Por supuesto <u>en el canto coral y específicamente en Venezuela</u> , este, <u>hay muchas tradiciones que se han introducido, o han sido tomadas para hacer música coral</u> , este, de la materia <u>del folklore</u> , creo que se hablan <u>de las tradiciones</u> ¿cómo se llama? elementos, <u>manifestaciones</u> , manifestaciones, exacto, y eso ha sido llevado, por lo menos ponte tu, cuando hablamos del <u>canto para cazar culebras</u> , que es una tradición oriental, tengo entendido, y que, de nuevo, <u>por el</u>	Presencia de tradiciones en el canto coral Obras provenientes de manifestaciones. Cantos de la tradición Relación de Compositores con la cultura popular.

12	<u>trabajo de gente, de compositores venezolanos</u>	Cultura popular en el canto coral.
13	<u>que están de alguna manera relacionados con</u>	
14	<u>esta cultura popular, entonces han sido</u>	
15	<u>llevados al canto coral, este y bueno, entiendo</u>	Música folklórica en el canto coral.
16	<u>que han hecho lo correcto, de hecho, como te</u>	
17	<u>dije, la culebra como el pájaro guarandol, este,</u>	
18	<u>el chiriguare, que de nuevo, no sé si existen</u>	
19	<u>arreglos, pero me imagino, este y que ha sido,</u>	Música folklórica con estructura
20	<u>digamos revestidas de una estructura</u>	académica.
21	<u>académica, una estructura con fundamento</u>	
22	<u>académico, que se ha transmitido en el canto</u>	Adaptación de la música folklórica
24	<u>coral, que curiosamente tal vez ya no se hace</u>	
25	<u>manifiesta de la manera original, sino que tal</u>	
26	<u>vez, la gente, tal vez ha llegado a conocerla,</u>	
27	<u>por lo menos en mi caso, que estamos</u>	
28	<u>hablando de esta de la culebra, yo no conocía</u>	
29	<u>eso antes, la conocí a través del canto</u>	Transmisión de tradición oral
30	<u>coral, entonces me parece que a través del</u>	
31	<u>canto coral se ha tenido una influencia</u>	
32	<u>muy positiva en la transmisión de las</u>	
33	<u>tradiciones orales venezolanas.</u>	
34	<u>De aquí se da la influencia de los coros.</u>	
2		
34	WA- Para mí la, ahora mismo estaba	Creación musical atractiva.
35	conversando sobre la <u>creación musical</u> y de	
36	qué depende una composición musical, que	
37	puede ser desde una obra sinfónica, pero	
38	también puede ser una canción popular, es	
39	una cosa que a mí siempre me ha llamado la	
40	atención, porque, bueno, <u>apartándome un</u>	
41	<u>poquito de Luis Laguna, pero hay muchas</u>	
42	<u>canciones venezolanas, mucha canción de la</u>	
43	<u>tradición venezolana que han llegado a ser</u>	
44	<u>muy populares, muy exitosas, que al momento</u>	
45	<u>de tu analizarlas bajo la lupa del desarrollo</u>	
46	<u>melódico o del desarrollo armónico o del</u>	
47	<u>mismo mensaje poético, te das cuenta que no</u>	
48	<u>tiene mucho valor, pero hay un misterio en</u>	
49	<u>cuanto a la creación musical. Que es que a</u>	Estética particular
50	<u>pesar de que no sea estéticamente correcto,</u>	
51	<u>dio gamos, digamos, bajo los parámetros que</u>	
52	<u>se estudian en el mundo de la música, tienen</u>	
53	<u>éxito y se hacen populares, algunas veces se</u>	
54	<u>puede atribuir eso a quien la interpreta, pero</u>	
55	<u>otras veces simplemente es que hay canciones</u>	Poemas y canciones atractivas
56	<u>que... te pongo un ejemplo, un ejemplo que</u>	
57	<u>no es de Luis Laguna precisamente, como</u>	
58	<u>Viajera del Rio que es un poema muy bonito,</u>	
59	<u>verdad? Pero que musicalmente no es, no tiene</u>	
60	<u>nada en especial y sin embargo es una canción</u>	
61	<u>muy atractiva, tal vez, tal vez no sea el mejor</u>	

62	ejemplo porque realmente tanto el poema	
63	cómo la música es bonita, pero hay, como <u>por</u>	
64	<u>ejemplo, La Media Luna Andina</u> , a mi es una	
65	<u>canción que siempre me ha llamado la</u>	
66	<u>atención, porque la gente la aprecia mucho y</u>	
67	<u>yo no le consigo, este, mayor encanto, más</u>	
68	<u>que tal vez en el, en quien la interpreta, si la</u>	El éxito de una canción es atribuible al
69	<u>interpreta bien entonces a uno llega a</u>	intérprete
70	<u>gustarle, en cuanto a Luis Laguna, yo creo que</u>	
71	<u>es un compositor de la música popular</u>	
72	<u>venezolana con una particularidad, este,</u>	
73	<u>estética</u> , como estas preguntando, muy, muy	
74	ah personal y que, tal vez, de nuevo, <u>cuando</u>	Variedad y belleza
75	<u>yo conocí las canciones de Luis Laguna todas</u>	
76	<u>tenían cierta variedad y cierta belleza, que</u>	
77	<u>luego hacia sus últimas composiciones y de</u>	Cambios en la expresión melódica y
78	<u>nuevo, me parece que es un fenómeno que</u>	poética
79	<u>puede suceder con frecuencia en</u>	
80	<u>compositores, yo sentí que no era la misma</u>	
81	<u>libertad de expresión ni melódicamente, ni</u>	
82	<u>poéticamente</u> , de nuevo, esa es una opinión	
83	muy personal, pero <u>me parece que sus</u>	Poesía atractiva
84	<u>primeras canciones</u> , este, eran mucho mas <u>más</u>	
85	<u>atractivas que las segundas</u> , ahora, de nuevo,	
86	son del gusto de mucha, mucha gente. Yo creo	
87	que es aceptado Luis Laguna	
3		
88	WA: Bueno, justamente, ahí lo mismo que te	
89	dije, yo fui muy, realmente en lo que te dije	
90	anteriormente, hay van marcadas las dos	
91	cosas, había en las canciones de la primera	
92	época, este, yo me imagino que incluso, bueno	
93	de nuevo, voy a decir una cosa que tal vez	
94	sueña como una barbaridad, pero <u>hay una</u>	Ingenuidad natural de creador
95	<u>ingenuidad natural de un ser, este, joven, de</u>	
96	<u>un creador jovenque</u> , este digo, <u>te hace</u>	Poemas románticos
97	<u>escribir unos poemas tal vez más románticos,</u>	
98	<u>tal vez de un sentimiento diferente por</u>	
99	<u>precisamente la juventud, que a medida que</u>	Cambios de parámetros.
100	<u>uno va avanzando en la vida, pues,</u>	
101	<u>obviamente esta visión varia y a pesar de que</u>	
102	<u>un compositor o un creador sea de cualquier</u>	
103	<u>género</u> obviamente. Justamente en este	
104	momento estaba hablando de un compositor	
105	venezolano que se llama <u>Ricardo Taurel, que</u>	Ingenuidad en la obra.
106	<u>una de las características</u> que yo le atribuyo a	
107	él, <u>es que él mantuvo una ingenuidad durante</u>	
108	<u>toda su obra, o la mantiene porque aún está</u>	
109	<u>vivo</u> , de hacer música; a pesar de que él es	
110	ingeniero electro acústico, a pesar de que	
111	estudio piano, a pesar de que estudió música	Tendencias sencillas.

112	concreta, <u>a pesar de que estaba muy bien</u>	
113	<u>formado académicamente, de, sus canciones</u>	
114	<u>tienen una tendencia a ser como infantiles</u>	
115	<u>todas, a ser muy sencillas, muy simples, muy</u>	Variación en la lírica.
116	de niño, esto te lo digo en contraste con lo que	
117	te estoy diciendo que yo pienso que a medida	Identificación con canciones populares
118	que el compositor, en este caso <u>Luis Laguna,</u>	
119	<u>va avanzando en su edad , su gusto por el</u>	Obras de épocas anteriores.
120	<u>romanticismo poético va variando y de nuevo,</u>	
121	<u>no es que, no es que yo critique sus últimos</u>	
122	<u>poemas o sus últimas canciones, sino que me</u>	
123	<u>llamaban más la atención y me gustaban mis</u>	
124	<u>las primeras.</u> De la primera época	Promoción a través de intérpretes
125	simplemente. Tal vez sea por el momento en	
126	<u>que yo las conocí, también joven,</u> entiendes?	
127	Obviamente <u>tú te identificabas, en el caso del</u>	
128	<u>maestro Laguna, yo conocí sus canciones por</u>	
129	<u>primera vez, de primera oída, de la voz de</u>	
130	<u>Jesús Sevillano, que en mi momento de</u>	
131	<u>juventud era una referencia importante y uno</u>	
132	<u>siempre prestaba atención a las cosa que</u>	
133	<u>grababa Sevillano porque se conseguían cosas</u>	
134	<u>novedosas, no, de canciones que a pesar de</u>	
135	<u>que fueran canciones viejas, este, eran</u>	
136	<u>desconocidas y Sevillano las, las trajo al</u>	
137	<u>presente y las hizo escuchar y entonces de</u>	
138	<u>esas primeras canciones que grabó Sevillano</u>	Afinidad con la música
139	<u>de Laguna, pues entonces uno se relacionaba</u>	
140	<u>mucho, yo me relacionaba mucho porque eran</u>	
141	<u>las canciones que uno también, entonces luego</u>	
142	<u>interpretaba en serenatas y en reuniones y tal,</u>	
143	<u>entonces había como una afinidad de,</u>	
144	<u>precisamente por mi juventud que obviamente</u>	
145	<u>el señor Laguna era mayor que yo,pero, eh la</u>	
146	<u>juventud de ese momento, también medio</u>	
147	<u>romántico que uno tiene, también medio</u>	
148	<u>ingenuo, le hacía sentir unas canciones más</u>	
149	<u>relacionadas con uno.</u>	
150	WA- Mira, yo creo que dándole el valor que	
151	ya dijimos a la oralidad, la importancia de	
152	transmitir es, una vez más, cuando uno habla	Conocimiento a través de la oralidad.
153	de... yo me imagino que <u>cuando uno habla de</u>	
154	<u>oralidad habla de esas cosa que se escuchan y</u>	
155	<u>que se aprenden de oídas ¿no? Que uno, una</u>	
156	<u>canción de cuna que le enseño a uno su madre</u>	
157	<u>o que invento la madre de uno para, para</u>	Transmisión oral
158	<u>cantar y entonces uno se la aprendió, eso no</u>	
159	<u>necesariamente está plasmado en ninguna</u>	
160	<u>partitura, ni en ninguna composición formal,</u>	
161	<u>entonces de allí que la importancia de la</u>	
162	<u>oralidad, de aprenderlas de oída e</u>	

163	<u>interpretarlas luego para que sean escuchadas</u>	
164	<u>por otras personas,</u> obviamente como ya te	
165	<u>mentoné antes, cuando estas obras son</u>	
166	<u>llevadas entonces a un arreglo coral, ya</u>	
167	<u>quedan plasmadas en una partitura, ya cobran,</u>	
168	<u>tienen absolutamente otro, otro nivel de, de</u>	
169	<u>¿cómo llamamos?, de, de documento ya</u>	
170	<u>gráfico y que permite, obviamente, trascender</u>	
171	<u>por más tiempo, porque, si bien, digamos,</u>	Trascendencia mediante grabaciones
172	<u>cuando uno habla por lo menos del trabajo</u>	
173	<u>hecho por el investigador, eh Ramón y Rivera</u>	
174	<u>e Isabel Aretz con sus investigaciones, con sus</u>	Trascendencia mediante partituras
175	<u>grabaciones de cantos populares, se</u>	
176	<u>mantienen, pero también mantenemos en</u>	
177	<u>papel, o sea en graficas, partituras; es muy</u>	
178	<u>importante y además cuando tu lo das a</u>	
179	<u>conocer a quien escucha, un auditorio, sino</u>	Permanencia por el canto coral.
180	<u>que se lo estás transmitiendo directamente a</u>	
181	<u>un grupo coral, que obviamente se va a quedar</u>	
182	<u>con esa referencia para el resto de su vida,</u>	
183	<u>este, y desde las perspectivas del canto coral</u>	
184	<u>en la educación musical lo mismo ¿no? Yo</u>	Canto coral en educación musical.
185	<u>creo que tal vez, lo que si tal vez debemos</u>	
186	<u>hacer énfasis cuando trabajamos esas piezas,</u>	Origen de la obra
187	<u>es hacer entender a nuestros coralistas,</u>	
188	<u>nuestros estudiantes de dirección coral o de</u>	
189	<u>canto coral, cuál es el origen, de donde</u>	Variación en la lírica original.
190	<u>vienen, cuál es la tradición, en qué momento</u>	
191	<u>pudieron ser variadas por alguna otra, por</u>	
192	<u>alguna circunstancia, como justamente lo</u>	
193	<u>vemos en algunas canciones de Luis Laguna</u>	
194	<u>cuando son interpretadas por Ilan Chester, que</u>	Variación en la melodía.
195	<u>es un intérprete actual, este, y tu notas que ha</u>	
196	<u>habido cambio en algunas letras, en algunas</u>	
197	<u>partes de la melodía, entonces hay que,</u>	
198	<u>bueno, debíamos nosotros dedicarnos a tratar</u>	
199	<u>de aclarar eso, no se trata de que la gente no</u>	
200	<u>oiga una versión de un intérprete actual, pero</u>	
201	<u>que sepa que hay diferencia, Que en el caso de</u>	
202	<u>las canciones que ha grabado Ilan Chester yo</u>	
203	<u>no te lo puedo puntualizar ahorita, tal vez he</u>	Contacto directo con el cultor
204	<u>escuchado diferencias, habló de las diferencias</u>	
205	<u>que Ilan Chester hace con respecto a Jesús</u>	
206	<u>Sevillano, pero me imagino que si, puesto que</u>	
207	<u>Sevillano tuvo un contacto directo con Luis</u>	
208	<u>Laguna, incluso grabó un disco, un par de</u>	
209	<u>discos con él, entonces me imagino que es la</u>	
210	<u>versión correcta y original, en cambio que la</u>	
211	<u>de Ilan, me imagino que bueno, por alguna</u>	
212	<u>circunstancia, no se cual, se le cambia alguna</u>	
213	<u>palabrita por ahí.</u>	

IMPRESIONES RELEVANTES EMERGENTES A PARTIR DEL TESTIMONIO PRIMARIO DE APROXIMACIÓN HACIA LA INTERPRETACIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR EN LA ENTREVISTA 2

1-.ESTÉTICA

Estética particular. (DC49IR49)
Poemas y canciones atractivas. (DC54IR54)
Creación musical atractiva. (DC69IR69I70P69)
Variedad y belleza. (DC43IR73)
Poesía atractiva. (DC83IR83)
Poemas románticos. (DC92IR92)
Cambios de parámetros.(D986IR96)
Ingenuidad en la obra. (DC101IR101)
Tendencias sencillas. (DC107IR107)
Variación en la lírica. (DC112IR112)

2-. CULTURIZACIÓN

Relación de compositores con la cultura popular.(DC7IR7)
Cultura popular en el canto coral.(DC11IR11)
Música folklórica en el canto coral.(DC16IR16)
Música folklórica con estructura académica.(DC19IR19)
Adaptación de la música folklórica. (DC20IR20)
Trascendencia mediante grabaciones. (DC173IR173)
Trascendencia mediante partituras. (DC175IR175)
Variación en la melodía. (DC195IR195)

3-.TRADICION

Presencia de tradiciones en el canto coral (DC1IR1)
Obras provenientes de manifestaciones. (DC3IR3)
Transmisión de tradición oral. (DC28IR28)
Obras de épocas anteriores. (DC116IR116)
Permanencia por el canto coral. (DC180IR180)
Origen de la obra. (DC187IR187)

4-.REALIDAD

Cambios en la expresión melódica y poética. (DC75IR75)
Ingenuidad natural de creador. (DC90IR90)
Identificación con canciones populares. (DC113IR113)
Afinidad con la música. (DC134IR134)
Contacto directo con el cultor. (DC204IR204)

5-.ORALIDAD

Cantos de la tradición. (DC5IR5)

Promoción a través de intérpretes. (DC121IR121)

Transmisión oral. (DC148IR148)

Variación en la lírica original. (DC191IR191)

6-.EDUCACIÓN

Conocimiento a través de la oralidad. (DC144IR144)

Canto coral en educación musical. (DC185IR185)

ANEXO C ENTREVISTA 3

Cuadro 7. Protocolo de Entrevista 3

Fecha: 04/09/2014	Lugar: Posada “Los Granados” Carora. Estado Lara
Hora de inicio: 2.00 p.m.	Hora de finalización: 6:p.m.
Informante: Maestro Felipe Izcaray	Caracterización del informante:
Tópicos de la entrevista: Oralidad en el Canto Coral-Estética de la música popular- Trascendencia del Canto Coral en la Educación Musical, Estructura musical de las obras de Luis Laguna	
Leyenda DC: Diálogo Constructivo R: Impresiones relevantes del diálogo constructivo I: Ilaciones emergentes del diálogo constructivo P: Procedencia o ubicación en el texto oral del diálogo constructivo	

Cuadro 8. Procesamiento de la Entrevista 3

Nº	Diálogo constructivo (DC)	Impresiones relevantes
1	<i>¿Cómo entiende usted la oralidad tradicional que se transmite en el canto coral en Venezuela?</i>	
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13	FI- <u>El canto coral en Venezuela se construye en gran parte de esa oralidad tradicional. Partiendo del hecho de que el Maestro Vicente Emilio Sojo exigía a sus alumnos de composición tomar el canto popular y folklórico como un incentivo para su creatividad. No solamente realizaron Sojo y sus alumnos excelentes arreglos de canciones del acervo popular (algo que ya hacían Sojo y sus contemporáneos Juan Bautista Plaza, José Antonio Calcaño y luego Moisés Moleiro), sino que crearon composiciones que de por sí tenían los mismos elementos de</u>	Oralidad tradicional en el canto coral. Composiciones basadas en lo popular Arreglos de canciones del acervo popular Elementos de oralidad Obras corales basadas en la cotidianidad. Transmisión de equivalentes populares

14 15 16 17 18 19 20	<u>oralidad en los textos, sino en la armonía y la melodía. Ejemplos de esos podemos citar en “El compae Facundo” de Moleiro, “El Turututù” de Miguel Ángel Calcaño, “Mata del Alma Sola” de Estévez o Bordoneo” del propio Sojo. Esas Obras transmiten el espíritu de sus equivalentes populares y anónimos, tanto en la melodía como en el texto.</u>	
2		
21 22 24 25 26 27 28 29 30 31 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63	FI- Tuve el privilegio de conocer personalmente a <u>este gran maestro, ejemplo de cómo un talento y una sensibilidad especial desarrollan un instinto para el tratado de la armonía. La primera canción de Laguna que escuché fue “Creo que te quiero”, y luego “Natalia”. Me sorprendió el dominio de la textura armónica, y la inventiva melódica. Más aún me sorprendió escuchar de boca del propio compositor que no manejaba la notación musical, es decir, todo lo que componía y tocaba en la guitarra lo hacía de puro oído.</u> Cito dos reacciones que presencié de 2 compositores al escuchar algunas composiciones de Laguna: Antonio Estévez: “Coño, este carajo reinventó la armonía. Desde Rafael Suarez no me impactaba tanto el talento <u>de un músico, y eso que Fucho sí dominaba el lenguaje musical formal”.</u> Modesta Bor: “<u>Mis arreglos corales tienen un antes y un después: Antes de escuchar las canciones de Luis Laguna y después de recibir su influencia”.</u> Cabe destacar que Modesta hizo <u>estupendos arreglos de obras de Laguna.</u> Bueno primero que todo, la accesibilidad de los textos. <u>La música de Luis Laguna tiene unos textos, es complicadísima armónicamente,</u> pero es sencilla en cuanto al texto, <u>el texto lo entiende cualquiera, o sea no son textos rebuscados, no son rimas así súper estrambóticas,</u> sino que por ejemplo “<u>Creo que te quiero” “Inútil tratar de olvidarte/no puedo alejarme de ti/te añoro de noche y de día” entonces, eso; por lo menos las “golosinas criollas” que es un catálogo de golosinas que él no podía tomar o el “atardecer”, todas esas canciones, el texto es muy accesible, eso por un lado, o sea que las canciones las puede entender cualquiera. Lo</u>	Creatividad en el tratado armónico Dominio de la melodía. Autodidacta. Reinvención de la armonía. Propicia arreglos de calidad Armonía complicada. Textos sencillos Textos románticos. Reconocimiento de músicos académicos Progresiones armónicas.

64	otro es la armonía, <u>la armonía de Luis Laguna</u>	.
65	<u>es una cosa impresionante, a tal punto de que</u>	Aplicación de armonías foráneas
66	<u>eso grandescompositores lo dicen, la armonía,</u>	
67	<u>el uso de las progresiones armónicas que</u>	
68	<u>introdujo Luis Laguna en la música popular</u>	
69	<u>venezolana le dio otro cariz a esa música,</u>	
70	<u>tiene influencia del jazz pero no son jazz, son</u>	
71	<u>armonías que el escucho en otros géneros y</u>	Apego a los ritmos venezolanos
72	<u>los aplicó a la música popular venezolana.</u>	
73	Otro elemento es el ritmo, <u>él es muy afecto al</u>	
74	<u>ritmo del merengue “Un heladero con clase”</u>	Inclinación al ritmo del merengue
75	por ejemplo es en ritmo de merengue <u>en 5/8,</u>	
76	y él nunca se salió, nunca compuso un	
77	bolero, nunca compuso un son, una guaracha;	Merengue en 5/8
78	<u>el compuso siempre ritmos venezolanos,</u> ese	
79	es otro elemento que podrías agregar, los	
80	ritmos venezolanos, el <u>énfasis en el merengue</u>	
81	<u>en 5/8, que antes se escribía de otra manera,</u>	
82	<u>entonces él lo pone en 5/8 y lo toca en 5/8. La</u>	
83	otra es la utilización en sus grupos siempre,	
84	que fue <u>la utilización de la guitarra, como</u>	
85	<u>elemento de música venezolana, no española</u>	
86	sino <u>música venezolana, la mandolina por</u>	
87	supuesto, porque él tenía mandolina, cuatro,	
88	contrabajo y todo eso pero el introdujo la	
89	guitarra y de <u>hecho su grupo llegó a tener dos</u>	
90	<u>guitarristas, uno era él y el otro Henry</u>	
91	<u>Martínez,</u> yo estuve presente, porque yo	Guitarra como elemento de música
92	promoví, cuando yo trabajaba en	venezolana
93	FUNDARTE en Caracas, yo promoví unos	
94	conciertos en La Pastora en el Centro	
95	Gustavo Emeiring, yo presenté a Venezuela 4	
96	y ahí presentamos al debutante de esa noche	
97	que fue Henry Martínez; entonces <u>el uso de la</u>	
98	<u>guitarra, el ritmo del merengue en 5/8, la</u>	
99	<u>armonía intrincada que tiene su, eso lo</u>	
100	<u>introdujo él a la música venezolana, porque</u>	
101	<u>antes de él, digamos, la música venezolana</u>	
102	<u>tenía una armonía bastante sencilla</u> pero	
103	cuando él llega que le mete el veneno y eso	
104	ya se quedo ahí, a partir de ahí <u>tu oyes por</u>	
105	<u>ejemplo los grupos que si El Pollo, que si</u>	
106	<u>Jorge Glen y todos estos músicos le meten ya</u>	
107	<u>otras cosas, otras progresiones armónicas que</u>	Melodía sencilla con armonía densa.
108	<u>tu sabes y la otra, la melodía que es, se puede</u>	
109	<u>memorizar, la melodía es muy sencí.. fíjate</u>	
110	<u>que la armonía es complicada pero las</u>	
111	<u>melodías</u> no (cantado)“inútil tratar de	
112	olvidarte/ no puedo apartarte de mi/te añoro	
113	de noche y de día” pero <u>la armonía que va por</u>	
114	<u>debajo es una cosa densa, entonces esa</u>	

115	<u>combinación de melodía simple con una</u>	Nueva forma del tratado de la armonía.
116	<u>armonía densa no la tenía más nadie; lo que</u>	
117	<u>pasa es que ahora nos parece a nosotros</u>	Influencia en arreglista y compositores
118	<u>común pero en esa época, como te digo</u>	
119	Modesta Bor dijo y Antonio Estévez dijo	Creatividad
120	exactamente eso que te dije ahí “este carajo	
121	inventó la armonía otra vez” y Modesta dijo:	Invención estética de la música.
122	“voy a tener que aprender” y <u>los arreglos de</u>	
123	<u>Modesta sufrieron una gran modificación a</u>	Paradigma de la música venezolana
124	<u>partir de que ella conoció a Luis Laguna y</u>	
125	<u>entonces ya los arreglos de Modesta</u>	Reinterpretación de la de la música venezolana.
126	<u>comenzaron a ser más complicados</u>	
127	<u>armónicamente</u> a partir de ahí, ella antes tenía	
128	que si María Pancha, este, Playas de San Luis	
129	y todo eso, pero cuando conoció a <u>Luis</u>	
130	<u>Laguna absorbió la manera de tratar Luis</u>	
131	<u>Laguna la armonía y lo puso a prueba y por</u>	
132	<u>eso Modesta tiene arreglos bellísimos del</u>	
133	<u>Heladero con Clase, de Golosina Criollas, de</u>	
134	<u>Natalia.</u>	
135	Quando yo oigo a <u>esos dos gigantes que yo</u>	
136	<u>admiraba tanto que son Antonio y Modesta, a</u>	
137	mí me encantaba, yo decía <u>que canción tan</u>	
138	<u>bonita; pero sobre todo que no era una cosa</u>	
139	<u>rebuscada, es como el bossa nova que</u>	
140	<u>hicieron los brasileños, los brasileños hicieron</u>	
141	eso con la música, le metieron a la samba y a	
142	la música brasileña <u>algo pero sencillo,</u>	
143	<u>accesible, por eso a la gente le gusta tanto, en</u>	
144	cambio aquí fue cuando yo, a mí me gustaba	
145	pero <u>cundo oigo a Antonio Estévez decir eso</u>	
146	<u>y cuando oigo a Modesta Bor decir lo que</u>	
147	<u>dijo, reafirmo, entonces por eso es que digo</u>	
148	<u>que Luis Laguna, hay un antes y un después</u>	
149	<u>de Luis Laguna, pero sin lugar a dudas. Dime</u>	
150	algún compositor comparable a Luis Laguna	
151	antes de Luis Laguna, no hay. Absolutamente	
152	<u>con Luis Laguna hay una reinterpretación</u>	
153	<u>estética y una invención estética de la música</u>	
154	<u>venezolana.</u>	
3		
155	FI- <u>Los textos de Luis Laguna (tanto los de</u>	Influencia directa en compositores
156	<u>sus propias canciones como los que le hizo a</u>	
157	<u>obras de otros compositores como Lencho</u>	
158	<u>Amaro, Pablo Camacaro o Henry</u>	
159	<u>Martínez. Sus textos son de construcción</u>	
160	<u>sencilla, pero muy inspirados, y llenos de un</u>	
161	<u>amor a las tradiciones. Sus “Golosinas</u>	
162	<u>Criollas” contiene el recuerdo de las</u>	
163	<u>chucherías que le eran prohibidas por su</u>	

164	<u>diabetes. Su “Natalia” es una sencilla pero</u>	
165	<u>tiernísima canción de cuna. “Patatín Patatán”</u>	Evocación del pasado.
166	<u>es su visión de los políticos, los farsantes y</u>	
167	<u>los “avispaos”, según me confesó él mismo.</u>	
168	<u>Una vez le encargué un aguinaldo para un</u>	
169	<u>álbum que estaba por grabar con el Coro de</u>	Manifestación de sentimientos.
170	<u>Cámara de Caracas, y cuando estuvo listo me</u>	
171	<u>fui a su casa en Maracay y me lo cantó, yo lo</u>	
172	<u>grabé y luego le hice el arreglo. Se trata de</u>	
173	<u>“Bellas Tradiciones”, un aguinaldo para todo</u>	Cuidado en el uso de la gramática.
174	<u>el año. De nuevo le canta a las cosas y</u>	
175	<u>costumbres que el maestro añoraba. En uno</u>	
176	<u>de los versos, por razones de rima, Luis</u>	
177	<u>escribió “se renovan”, en vez de renueva. Le</u>	
178	<u>hice la observación, y estuvimos un largo rato</u>	
179	<u>tratando de solucionar el problema</u>	Contacto entre músicos académicos y
180	<u>gramatical, hasta que llegamos a la palabra</u>	populares.
181	<u>“se remozan”. Fue mi humilde aporte a la</u>	
182	<u>creatividad ancestral del Maestro Laguna.</u>	
183	<u>FI-Cuando yo le pedí a él que me hiciera, le</u>	
184	<u>encargue un aguinaldo, para el disco del</u>	Evocación de las costumbres
185	<u>CCC, que por cierto esa partitura está en el</u>	
186	<u>libro ese que me vas a fotocopiar, este él dice</u>	Pérdida del vocabulario navideño.
187	<u>Bellas tradiciones tenían los abuelos,</u>	
188	<u>nacimientos, reyes, semana mayor, el niño la</u>	
189	<u>Virgen, la mula y el buey, este entonces él</u>	
190	<u>está diciendo que se está perdiendo, porque él</u>	
191	<u>decía que la gaita invadió las navidades y</u>	Amor por las tradiciones.
192	<u>acabo con todo el vocabulario navideño,</u>	
193	<u>entonces la gaita era este “ ay ven acá</u>	
194	<u>trigueña hermosa ayúdanos a cantar”</u>	
195	<u>entonces él decía que era muy sabroso oírlo</u>	Renovación de Valores.
196	<u>pero que no tenía nada que ver con las</u>	
197	<u>navidad, pero también decía “tradición</u>	
198	<u>costumbre... no nos queda ná la gente se ha</u>	
199	<u>vuelto como enbotá”, que la gente estaba</u>	
200	<u>como dormida, como aletargada y que las</u>	
201	<u>tradiciones se estaban perdiendo porque ya no</u>	Evocación de la gastronomía de otrora
202	<u>se llevaban a la práctica. Este y por ejemplo,</u>	
203	<u>ah la otra cosa era la nostalgia que el sentía</u>	
204	<u>por los dulces es que era diabético, de hecho a</u>	
205	<u>él le contaron las dos piernas, hubo un</u>	
206	<u>momento en que se puso muy mal, sus</u>	
207	<u>golosinas criollas “el alfondoque, dulce de</u>	Questionamiento de antivalores
208	<u>lechosa, el alfeñique, carato e maíz” era como</u>	
209	<u>la nostalgia de algo que le era prohibido en</u>	
210	<u>ese momento (02:02), pero siempre, siempre,</u>	Lirica que cuestiona el facilismo.
211	<u>además la letra que él le hace a Pablo</u>	
212	<u>Camacaro en “Patatín Patatán era criticando a</u>	
213	<u>los políticos y al vivalapepismo del</u>	
214	<u>venezolano, que no le gustaba, este “aquí se</u>	

215	arreglan las cosa por arte de	
216	magia/recurriendo a las influencias/y palos a	
217	montón/no se preocupe compadre/que está en	
218	mi agenda a la vista/considere como un	
219	hecho/sin duda, a lo suyo ya le tengo	
220	salida/mañana llamo a zutano/ pa'que le diga	
221	a zutano/ que me arregle bien las cosas y bla,	
222	blabla" (cantando), entonces ese humor	
223	bellísimo, por cierto Pablo Camacaro es	
224	caroreño, el del grupo Raíces, esa letra que le	
225	puso. <u>La otra cosa es observar el sol el</u>	Percepción de pérdida de las tradiciones.
226	<u>"Atardecer", una letra sencilla pero cargada</u>	
227	<u>siempre de un gran nostalgia y sobre todo el</u>	
228	<u>amor de él por las tradiciones, a él le gustaban</u>	Lírica cargada de nostalgia.
229	<u>las tradiciones y decía que se estaban</u>	Amor por las tradiciones
220	<u>perdiendo.</u> En ese aguinaldo "Bellas	
221	Tradiciones" que está en un libro que tienen	
222	allá en Valencia, con leer eso ya <u>sabes que era</u>	Preservación de las costumbres.
223	<u>lo que añoraba él y lo que temía el que se</u>	
224	<u>estaba perdiendo,</u> "no nos queda nada/la	
225	gente luce como embotá/hagamos lo nuestro"	
226	y también <u>hablaba que había que renovar las</u>	
227	<u>cosas, este porque él decía que habían valores</u>	
228	<u>que estaban como apagando esos elementos</u>	
229	<u>que iban a desaparecer, de hecho</u>	
230	<u>desaparecieron.</u> ¿Dónde oyes tu ahorita un	
231	aguinaldo? Así de vez en cuando que te lo	
232	canta que si <u>Serenata Guayanesa, que si</u>	
233	<u>Cecilia Tod, pero, él tampoco era que</u>	
234	<u>criticaba la gaita en sí, pero que él decía que</u>	
235	<u>diciembre se había vuelto un bonche y que no</u>	
236	<u>tenía nada que ver con la navidad,</u> que era una	
237	música muy alegre pábailala pero que se	
238	podía tocar en cualquier época del año.	
4		
239	FI-Yo creo que gran parte de mis anteriores	
240	afirmaciones responden a esta pregunta. <u>Luis</u>	
241	<u>Laguna tiene, creo yo, una dualidad evidente</u>	Obras ideales para coros.
242	<u>en su obra: Las obras de Luis Laguna son</u>	
243	<u>ideales para ser cantadas por los coros,</u>	Compositor Destacado.
244	<u>profesionales o aficionados.Por un lado, Luis</u>	
245	<u>Laguna es un gigante entre los compositores</u>	Armonía contemporánea.
246	<u>populares venezolanos. Su música es rica en</u>	
247	<u>armonía contemporánea, tiene influencias,</u>	Progresiones armónicas.
248	quizá sin querer, del jazz, del bossa nova, de	
249	las fusiones emergentes <u>en los años 70.La</u>	
250	<u>manera como Laguna maneja las</u>	Desarrollo de la forma
251	<u>progresiones armónicas era realmente</u>	Desarrollo de la melodía.
252	<u>innovadora, al mismo tiempo de que</u>	
253	<u>dominaba perfectamente el desarrollo de la</u>	

254	<u>forma y la melodía. Por otro lado, Laguna era</u>	Textos sencillos.
255	<u>un poeta si queremos ingenuo, con textos</u>	
256	<u>sencillos, sin la elaboración de la rima</u>	Textos inspirados en las tradiciones
257	<u>rebuscada, con vocablos y expresiones</u>	Poesía “criolla”
258	<u>sacados de su raigambre vernácula. Esa</u>	identificación con los valores
259	<u>poesía “criolla” reflejaba su identificación</u>	
260	<u>con y su amor profundo por los valores de un</u>	
261	<u>país que él sentía que se nos estaba yendo, de</u>	
262	<u>cosas que estábamos olvidando.</u>	Sencillez lírica
263	<u>Esa combinación de refinamiento musical con</u>	
264	<u>la sencillez lírica hace de Luis Laguna un</u>	Músico insigne
265	<u>artista digno de estudio, porque de él tenemos</u>	
266	<u>mucho que aprender, como dijo Modesta Bor.</u>	

IMPRESIONES RELEVANTES EMERGENTES A PARTIR DEL TESTIMONIO PRIMARIO DE APROXIMACIÓN HACIA LA INTERPRETACIÓN ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR EN LA ENTREVISTA 3

1.-ESTÉTICA

Reinvención de la armonía. (DC36IR36)

Propicia arreglos de calidad. (DC41IR41)

Textos sencillos. (DC246IR246)

Textos románticos. (DC52IR52)

Armonía complicada. (DC47IR47)

Melodía sencilla con armonía densa. (DC107IR107)

Invenición estética de la música.(DC127IR127)

Lírica cargada de nostalgia. (DC228IR228)

Obras ideales para coros. (DC234IR234)

Progresiones armónicas. (DC241IR241)

Progresiones armónicas. (DC242IR242)

Desarrollo de la forma. (DC243IR243)

Desarrollo de la melodía. (DC245IR245)

Sencillez lírica. (DC254IR254)

2.-EDUCACIÓN

Transmisión de equivalentes populares. (DC10IR10)

Creatividad en el tratado armónico. (DC24IR24)

Dominio de la melodía. (DC28IR28)

Autodidacta. (DC30IR30)

Aplicación de armonías foráneas. (DC65IR65)

Merengue en 5/8. (DC77IR77)

Nueva forma del tratado de la armonía. (DC116IR116)

Creatividad. (DC123IR123)
Influencia directa en compositores. (DC144IR144)
Cuidado en el uso de la gramática. (DC173IR173)
Armonía contemporánea. (DC238IR238)

3-REALIDAD (SOCIAL, COTIDIANIDAD, IDENTIDAD, TRASCENDENCIA)

Composiciones basadas en lo popular. (DC3IR3)
Obras corales basadas en la cotidianidad. (DC7IR7)
Apego a los ritmos venezolanos. (DC73IR73)
Inclinación al ritmo del merengue. (DC75IR75)
Paradigma de la música venezolana. (DC76IR76)
Guitarra como elemento de música venezolana. (DC91IR91)
Manifestación de sentimientos. (DC170IR170)
Reinterpretación de la de la música venezolana. (DC141IR141)
Pérdida del vocabulario navideño. (DC186IR186)
Preservación de las costumbres. (DC221IR221)

4-TRADICIÓN

Arreglos de canciones del acervo popular. (DC4IR4)
Evocación del pasado. (DC166IR166)
Evocación de las costumbres. (DC184IR184)
Amor por las tradiciones. (DC193IR193)
Evocación de la gastronomía de otrora. (DC201IR201)
Textos inspirados en las tradiciones. (DC248IR248)
Poesía “criolla”. (DC249IR249)

5-CULTURIZACIÓN

Reconocimiento de músicos académicos. (DC62IR62)
Influencia en arreglistas y compositores. (DC121IR121)
Contacto entre músicos académicos y populares. (DC180IR180)
Compositor Destacado. (DC236IR236)
Músico insigne. (DC256IR256)

6-VALORES

Cuestionamiento de antivalores. (DC206IR206)
Lirica que cuestiona el facilismo. (DC207IR207)
Identificación con los valores. (DC250IR250)
Renovación de Valores. (DC195IR195)

7-ORALIDAD

Oralidad tradicional en el canto coral. (DC1IR1I1P1)
Elementos de oralidad. (DC5IR5)

ANEXO D PARTITURA 1

Un heladero con clase (Merengue)

Luis Laguna
Arr: Modesta Bor
Copia: Henry Herrera I.

Soprano
Fe - liz can - ta el he - la - de - ro la cre -

Contralto
pam pam papam papam papam pam pam pam pam

Tenor
pa ra pa pa pam pam pam pam pam pam pam pa pa

Barítonos Bajos
pam_pam pam pam pam pam pam pam

7
S. - ma_en bar-qui-lla doypor un real, de fru - tas son los sa -

C. pam pa pam pam pa pa pam pam pa pa pa pam pa pam

T. pa pam pa pam pam pa pa pampam pa pa pam pam pa pa pa pam pa pam

Bar. B. pa pam pa pam pam pam pam pam pam pam pa pam pa pam

12

S. bo-res, se - ño-res, y_elde-man-te - ca-do, les di-go: es al-go_es-pe - cial.

C. pam pa pam papam pa pam pam pam para pampam pam pam tu rum tu

T. 8 pam pa pam papam pa pam pam pam pam pa pam pa pam tum tu

Bar. B. pam pa papam pa pam pam pam pam pa pam pa pam pam

17

S. tu rum tum tum tu ru tu tu tum tu rum tu rum

C. tum tu ru tum tum tum Fe - liz me hacen los mu - cha

T. 8 tum tum turu rum tum tum tum tum tum tum

Bar. B. pa ra ram tum tum tum tum tum tum

23

S. tu rum tum ta ra ta ta tan a mi

C. chos, que to dos gri-tan-do van tum tara tan pam papam

T. 8 tum turu rum tu tum tum turu rum tum pam pa pam

Bar. B. tum pom pom pom pom pom pam pam

29

S. — me lo dan de co-co, cre-mo-so! y_u-no_e'men te - ca-do, Sa-bro-so! que_es pa' mi ma-

C. pa pam pa pam pam pa pam papam papam pam pam pam pam

T. 8 papam papam pam pa pam papam papam pam pam pam pam

Bar. B. papam papam pam_ pam papam papam pam pam pam pam

34

S. má. — lan — que_es pa' mi ma - má. tra la lá tra la la la la tra la lá

C. lam — lam — tum tum tum tum tum tu ru rum tu tum tutum tu tum tutum

T. 8 lam — tum tum tum tum pon tu tum tutum tu tum tutum

Bar. B. que es pa mi ma - mà — tum tum tum tum po pom — po pom — po pom —

41

S. tra la la la la — tum tum tum_tum

C. tu tum tutum tu ru ru ru rum tu ru ru ru tum che-ve-re me

T. 8 tu tum tutum tum che-ve-re me di cen que yo soy_

Bar. B. po pom — pom — chève re me di - cen_ que soy que soy que

47

S. ché-ve - re me di - cen, di - cen que soy _____ tu ru tum tum

C. di - cen, me di - cen que ché-ve - re me - , me di - cen que soy

T. por _____ que siem-pre con - ten-to yo es toy

Bar. B. ché - ve re di - cen que _____ soy _____ que soy

4

52

S. tum tan tam _____ tam _____ tam

C. que _____ yo soy muy dis - tin-to a los o-tros ga - nè su con - fian - za

T. tu tum tum tum tum tum _____ tu rum

Bar. B. pom pom pom pom pom pom _____ pom _____

57

S. tam pam pa pa pam _____ pam pam pam

C. por e - so me es - pe ran pa ra pam pam pam

T. tum no se mue-va de a

Bar. B. pom pom po po pom _____ no _____ com - pa - dre,

62

S. — pa ra ram pam que yo voy por o-tros rea - li - tos —

C. pam pam_ pam pam_ pam pam_ pa ra ra pam pam pam pam

T. lli com-pa-dri - to_ voy_ por o-tros rea - li - tos vo-lan-do_

Bar. no se mue - va_ de a - lli por - que_ ya me

67

S. tu ru rum tum tum_ tum tum tum pam pam pam pam pam pam

C. pam_ quie_ ro pro-bar la cre-ma ex qui-si - ta_ en e-sos sa-

T. tu rum tum tum tum pam pam pam pam pam pam

Bar. voy_ pom pom pom pom pom pom pom pom_

72

S. pam tu ru tum tum tum tum tu tu

C. bo - res_ que a-nun-cian can - tan - do_ # tu rum tum tum # tu rum_ tum

T. pa pa pa pam_ tu rum_

Bar. pom pom pom_ pom pom pom pom pom pom pom pom

77

S.
tum tum tum tu tu tum tu tu tum tu tu tum

C.
#tu rum tum tum #tu rum rum #tu rum tum #tu ru tu tu tum

T.
tum tu rum tum tum tum

Bar. B.
pom pom pom pom pom pom pom pom ron

83

S.
Ah! De pi - ña, gua-ya -ba y co - co, du - raz -

C.
ah! pam pam papam papam papam pam pam pam

T.
tum pa ra pa pa pam pam pam pam pam pam pa pa

Bar. B.
tum pom pom pom pom pom pom pom pam

89

S.
- no yman-go pin - ton par - chi - ta y de ta - ma -

C.
pam pa pa pam pa pa pam pam pa pa pa pam pa pam

T.
pa pam pa pam pa pam pa pam pa pa pam pa pam pa pam

Bar. B.
pa pam pa pam pam pa pam pam pam pa pam pa pam

94

S. rin-do, les di-go, di - to, es la sen - sa - ción.

C. pam pa pa pa pam pa pa pam pam pa ra ram pam pam pam tu rum tum

T. pam pa pa pa pam pa pam pam pam pam pa pam pa pam tum tum

Bar. B. pam_ pam pa pam pa pam pam pam pam pa pam pa pam pam

99

S. tu rum tum tum tu ru tu tu tum tu rum tu rum

C. tumpuruntum tum tum tum re - liz me ha-cen los mu - cha

T. tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

Bar. B. pa ra tum_tum tum tum tum_tum

105

S. tu rum tum ta ra ta ta tan a mi

C. chos que to dos gri-tan-do van tan ta ra tan pam papam

T. tum tu ru tu tum tum tu ru tum pam papam

Bar. B. tum pom pom po po pom pom pam pam

111

S. me lo dan de co-co, cre-mo-so, y_u-no_e'man-te - ca-do_ex-qui-si-to, que_espa' mi ma

C. papam papam pam pa pam papam param pam pam pam pam

T. papam papam pam opapam papam pa ra pam pam pam pam

Bar. B. papam papam pam pam papam pa pam pam pam pam pam

116

S. má. lan que_es pa' mi ma - má. tra la la tra la la la, tra la la

C. lam lam tum tum tum tum tu ru rum tutum tutum tu tum tutum

T. lam tum tum tum tum tutum tutum tu tum tutum

Bar. B. que_espa' mi ma - má tum tum tum tum po pom po pom po pom

123

S. tra la la la la tum.

C. tu tum tu tum tu ru tu tu tum

T. tu tum tu tum tu tum

Bar. B. po pom pom rom

ANEXO E PARTITURA 2

Copia: Henry Herrera Infante

Creo que te quiero

Luis Laguna
Arr. Felipe Izcaray

Tenor

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

7

I - nu - til_ tra - tar de ol - vi - dar - te_ no pue - doa par
Pre - sien - to_ que te quie - ro mu - cho_ lo sien - to des -

la_ B.C.

lan_ B.C.

lan_ B.C.

14

tar - te de mí tea - ño - ro de no - chey de dí - a son cor - tas las ho - ras
de que te vi qui - sie - ra po - der con - ta - gia - te de to - das mis an - sias

21

Suspect start repeat

pa - ra pen - sar en tí pre sie rami rar - tea los o - jos li - bar de tus
de mi in - men - soa - mor yo qui plar tu fi - gu - ra ex - qui - si - ta y to - da la

Ah

Ah ah ah ah

Ah

28

1. 2.

la - bios go - ti - tas de miel con - tem tea - ño - ro de no - chey de
 gra - cia que tie - nes mu - jer

Ah B.C.

ah ah la la la la Ah B.C.

Ah ah

35

dí - a son cor - tas las ho - ras pa - ra pen - sar en tí

la ra lan la ra

lan lan lan

lan lan lan

lan lan lan

40

pa - ra pen - sar en ti

lan la ra lan la ra la lan

lan lan lan lan lan lan lan

lan lan lan lan lan lan lan

lan lan lan lan lan lan lan

Detailed description: This is a musical score for five voices, likely SATB with an additional part. The score is written on five staves. The first staff (Soprano) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains the lyrics 'pa - ra pen - sar en ti' with a long horizontal line indicating a sustained note. The second staff (Alto) has a treble clef and the lyrics 'lan la ra lan la ra la lan'. The third staff (Tenor) has a treble clef and the lyrics 'lan lan lan lan lan lan lan'. The fourth staff (Bass) has a treble clef and the lyrics 'lan lan lan lan lan lan lan'. The fifth staff (Bass) has a bass clef and the lyrics 'lan lan lan lan lan lan lan'. The music features various melodic lines with some slurs and ties, and the lyrics are in Spanish.

ANEXO F PARTITURA 3

Atardecer

Poesía: Luis Laguna
Música: Lencho Amaro
Arreglo Coral: Modesta Bor

Copia: Henry Herrera Infante

Soprano: El sol se oculta en el a - tar de cer - a - tar - de - cer -

Contralto: El sol se - ocul - ta a - tar - de cer a - tar - de - cer cre

Tenor: El sol seo - cul - ta - a tar de cer a - tar - de - cer

Baritone: El sol sol - a tar de cer

Bass: sol - seo - cul - ta - ron a tar de cer cre

7

S. - a - tar - de cer cre - pus - cu lar taran tan ta tan tan - turun tun tu

C. pus cu lar tan - ta tan - ma - ti zan la entrada de la no -

T. crepus_ cular tan taran tan ta tan tan - turum tum tu

Bar. crepus cular crepus_ cular tan taran tan ta tan tan turum tumtu

B. pus - cu - lar laen trada de la no - che, ron - turum tum tu

13

S. tun tara - tan tara - tan ta ra tan taran tatán tan El a - pa - recer,

C. -che tan - tan tan taran tatán tan El a - pa - recer

T. tum co - mienzaa pare cer - - - cer -

Bar. tum tan tan tan tan tan tan ron a - pa - re

B. tun yu nalu na muy be - lla - co - mienzaa pare cer ron cer

19

S. aparecer tan tatan ta tan tan tan ta tan ta tan tan tu ru tun tu ru

C. aparecer tan ta tan ta tan tan tan ta tan ta tan tan tu run tun tu ru

T. co mo el atar_ decer asi eres_ muñe quita sin igual lidos sontus ojos

Bar. cer - - ron tan tan tan pon pon

B. ron ron atar_ de - cer como el a - tar - de - cer -

25

S. tum tu ru tum pli pli pli pli plin plin plin plin plin - ti -

C. tum tu rum pli pli pli pli plin - quisiera sen - tir tu negra ca be - lleraa ca ri - ciar -

T. y tus la bios de ma - tiz co - ral, plin quisiera sen - tir plin plin plin pli

Bar. pon - po pom - - ron quisiera - sen - tir tiplin pli

B. - pon po - ron quisiera - sen - tir ca be - lle - -

31

S. plin pa pan pa pan plin plin plin plin plin pli pli pli

C. yextasiarmeentus bra - zos viendoelatarde cer - - - bra - zos

T. plin pa pa pa pa plin plin pli plin co plin

Bar. plin papan papan plin plin pli plin ron -

B. -ra ron po po po pom pom po pom pom ron

3

37

S. 1. plin - - - pli pli pli 'pli pli plin 2. pli pli pli pli pli pli

C. vien doel atar de cer - - - yex ta siar meen tus cer - - - plin

T. plin plin plin pli plin plin

Bar. ron pom pon po pom plin plin plin

B. ron ron ron ron ron ron

ANEXO G PARTITURA 4

Golosinas criollas

Arr. ¿Modesta Bor?

Luis Laguna

SOPRANO

El al-fon-do-que dul-ce de le - cho - sa,_____ el al-fe-ñi-que

CONTRALTO

al-fon-do-que dul-ce de le - cho - sa,_____ el al-fe-ñi-que

TENOR

al-fon-do-que dul - ce de dul-ce de le - cho___sa ca - ra

BAJO

al-fon-do-que dul - ce de cho - sa,_____ ca - ra

6

ca-ra-to e ma_____ iz_____ con-ser-va e' co-co, dul-ce de to-

ca-ra-to e ma - iz ca-ra-to e' ma - iz_____ con-ser-va e' co-co, de to

to de___ma - iz_____ de ma-iz con - ser - va de

to de___ma - iz ma - iz_____ con - ser - va_____ de

11

ron - ja, la nai-ba sa - bro - sa y el cam-bur pa- sao, jah!

ron - ja, la nai-ba sa - bro-sa y el cam-bur - pa - sao, jah!

co-co y de to ron - ja, nai boa, la nai-ba sa bro - sa y el cam bur pa - sao

co co, la nai - bo - a cam - bur pa- sao, jah!

17

Los pre-go-na-ban por to-di-to el pue - blo y en a - za - fa - te

Los pre-go-na-ban por to-di-to el pue - blo y en a - za - fa - tes

pre-go-na-ban por todo el por to-di to el pue blo a - za - fa - tes

pre-go-na-ban por todo el pue - blo a - za - fa - tes

22

i-ban a ven - der en pla-zas, ci-nes, de a-cuer-do a su

i-ban a ven - der, i-ban a ven - der - en pla zas, ci - nes de a

a ven - der a ven der en pla zas, ci - nes de a

a ven - der ven - der en pla zas, ci - nes de a

27

gus to y de un gran sur - ti - do po día us-te es-co - ger. E

cuer-do a su gus-to y de un gran sur - ti - do, sur-ti-do po día es-co ger. E

cuer - do a su gus - to un gran sur-ti-do po día es-co ger. E

cuer do po día us- té es co ger. E

32

ran muy po-pu - la - res, siem pre so-lían can - tar: có ma-se su dul

ran po - pu - la - res, so - li-an can - tar: có - ma-se un dul

ran po - pu - la - res, so - li-an can - tar: có - ma-se un dul

ran po - pu - la - res, so - li-an can - tar: có - ma-se un dul

37

ci-to no se a pi - chi-rre ven-ga a com-prar. Por tan só-lo un rea - li - to un

ci-to no se a pi - chi-rre ven-ga a com-prar. Por só -lo un rea - li - to un

ci - to, ven-ga a com - prar. Por só -lo un rea - li - to un

ci - to, ven - ga a com prar. Por só -lo un rea - li - to un

42

— pa-que-te le doy Ven— gan mu-cha-chos, vie-jos, ven-gan tem-pra-no por-que me

— pa-que- te doy mu - cha chos_ y vie-jos, ven-gan por-que ya me

— pa-que- te doy mu - cha chos_ y vie-jos, ven-gan por-que ya me

— pa-que- te doy mu - cha chos_ y vie-jos, ven-gan por-que ya me

47

voy

voy—

voy—

voy—

ANEXO H PARTITURA 5

"Patatín, patatán"

Copia: Henry Herrera Infante

(Merengue)

L: Luis Laguna.
M: Pablo Camacaro.
Arr: Modesta Bor.

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

A - qui sea - rre - gran las co - sa, ves, por ar - te de magia re curriendo a las in -

qui, a - qui por ar - te de magia re curriendo a las in -

A - qui, aquí ar - te - de por arte de ma - gia

A - qui por ar - te - de ma - gia, pa - los

7

S.

C.

T.

B.

fluen - cias y pa - los a mon - tón pan pam pa pam pam pa pam

fluen - cias y pa - los a mon - ton tón pam pan pam pan

a mon - tón a mon - tón pa - los a mon - tón, no se preo - cu - pe con pa - dre que es - tá en ma

a mon - tón - pa - los a mon - tón ron pa pam - pam ron pa pam pam

13

S. *pam pa pam pam pa pam pam pa pam pama pa pam pam pam*

C. *pam pam pam pam pam pam pam pam pam*

T. *gen - daa la vi - ta con - si - de - re - co - moun hecño, sin duda a la su - ya - ya le ten - go sa - li - da*

B. *ron pa - pam pam ron - pam pam ron ron ron ron ron ron*

2

18

S. *ma - ña - na llamea fu - la - ho pa que la digaa sutano que mea - rre - gle bien las*

C. *tan tan tan tan tan tan tan tan tan*

T. *ta tan ta tan ta tan ta tan*

B. *ron ron ron ron ron ron ron ron ron*

23

S. *cosas, de modo que yo bla, bla, bla. A bla Que si*

C. *tan tan que yo bla, bla bla, tan ta ta tan tu rum turum*

T. *ta tan ta tan ta tan tan ta ta tan. que si pa - ta - tin, pa ta tán*

B. *ron ron ron ron ron pon - pom pom po po po pom*

S. pa ta tan vale_ són_ que si pa - ta - tan_

C. turum turum turum turum dilea_ fula - ni - to de tal_ que si pa - ta - tin, pa - ta - tán

T. que si bla, bla bla vale_ són son. pata_

B. pom pom pom pom pom pom po po po pom pom pom ron ron

S. arre - glado ya todos ta - por sia - ca - so bla, bla, bla bla, paa - rre - glau - na co - sa compay_

C. arre - glado ya todos - tá que si bla, bla bla bla_ tó lo

T. tán a - rre - gla - do ya to - does - ta, com - pay, to - do lo

B. pom pom a - rre - gla - do ya to - does - ta, com - pay tó - lo

S. 1. tó lo quehay queha - blá

C. quehay queha - blá, tan ta ta tan

T. quehay queha - blá tan ta ta tan. que si pata_

B. quehay que pom - pom pom

S. FINE

C. A

T. tán

B. tán.

pom

D. C al
Signo y
FINE.

ANEXO I PARTITURA 6

BELLAS TRADICIONES (Aguinaldo para todo el año)

Copia: Henry Herrera Infante

L y M: Luis Laguna
Arr. Felipe Izcaray

mf

SOPRANO
Lan lan lan lan lan____ lan lan lan____ lan la la la

ALTO
La lan lan la lan lan la la la la lan lan lan la la la la lan____

TENOR
La lan lan la la la la la la la lan lan lan la la la la lan____

Baritone
Lan lan lan la la la la la la la la lan lan lan la la la la lan____

BASS
Lan lan lan la la la la la la la la lan lan lan la la la la lan____

7

la____

p la - ra la - ra la - ra

lan lan lan la la la lan Be - llas tra - di - cio - nes te - nían los a - bue - los

lan lan lan lan____ lan____ lan____ lan____

lan lan lan lan____ lan lan la lan lan la lan lan la

lan lan lan lan____ lan____ lan____ lan____

Copyright © Coral FACE-UC

13

pp *p*

la - ra la la la la lan_____ lan lan la-ra la-ra

na-ci-mien-tos, re - yes se-ma-na ma - yor_____ el ni-ño, la vir - gen, la mu-la y el

pp *p*

lan_____ la la la lan lan lan lan_____ lan_____ lan_____ lan_____

lan lan la lan lan la lan lan lan lan lan lan lan ñan lan la lan lan la

lan_____ lan_____ lan lan lan_____ lan_____ lan_____ lan_____

20

pp *p* *mf* *f*

la-ra Los tres re-yes ma-gos, gra-tos re - cuer-dos de nues-tro a - yer_____

pp *p* *mf* *f*

buey_____ Los tres re-yes ma - gos re - cuer - dos de a - yer_____ El a-roz con

pp *p* *mf* *f*

lan_____ Los tres re-yes ma - gos re - cuer - dos de a - yer, de nues-tro a - yer

pp *p* *mf* *f*

lan lan la Los tres re-yes ma - gos re - cuer - dos de a - yer, de nues-tro a - yer

pp *p* *mf* *f*

lan_____ Los tres re-yes ma - gos re - cuer - dos de a - yer, de nues-tro a - yer

26

la-ra la-ra la-ra la-ra la la la la lan_____ lan

co - co y la ma-la ra - bia dul-ces de-li - cio-sos no se co - no-cen, pe - na, se - ñor_____

lan_____ lan_____ lan_____ lan_____ la la la la lan lan lan

lan lan la lan lan la lan lan la lan lan la lan lan la lan lan lan lan

lan_____ lan_____ lan_____ lan_____ lan_____ lan lan lan

33

lan la-ra la-ra la-ra for-ma-ban la die-ta de los a-

pes-ca-dos, chi - güi - re y fun-che a - li - ña - o for-ma-ban la die - ta

lan_____ lan_____ lan_____ lan_____ for-ma-ban la die - ta

lan lan lan lan la lan lan la lan lan la for-ma-ban la die - ta

lan_____ lan_____ lan_____ lan_____ for-ma-ban la die - ta

39

bue-los en la pa - sión — plin la - ra - la la - ra - la

en la pa - sión, en la pa - sión la - ra - la la - ra - la

en la pa - sión *f* Solista Tra-di-ción, cos - tum bre hu-mor y pi - ro-pos se fue-ron
Saa-ve - dra, Gui - nand, Na - zo - a, Job Pim qui-sie-ron de -

en la - pa - sión, en la pa - sión tum tum

en la pa - sión, en la pa - sión tum tum

44

la-ra-la la la la la la la la la lan la la lan

la-ra-la la la la la la la la la lan la la lan

ya — no nos que-da ná la men - te nos - lu-ce co-mo em-bo - tá — i - gual que las
jar — al-go de lo mu-cho que e-llos te - ní-an por can - ti - dad fi-no hu-mor, ta

tum — tum tum tum — tu - tum tum tum — tu - tum

tum — tum — tum — tum tum tum tum — tu tum

50

la - ra - la la - ra - la lan la la lan lan lan

la - ra - la la - ra - la lan la la lan lan lan

mo-das que se re - nue - van vol-vien-do a - trás ha - ga-mos lo pro - pio pues nún-ca es
len to a-mor por lo nues - tro u-na gran ver - dad a las co-sas nues-tras que son tan

tum tum tu - tu - tum tu - tum tum tum tum

tum tum tu - tu - tum tu - tum tum tum

55

lan lan la la la-ra la-ra

lan lan la pá co-men - za be-las tra-di - cio - nes te-nían los

Tutti

tar-de pá co men - zá ya lan lan lan

be-las vol-va-mos

tum tum tum pá co-men - tum vol - va-mos ya lan lan la lan lan la

tum tum tum pá co-men - tum vol - va-mos ya lan lan

61

la-ra la-ra la la la lan____ lan lan la-ra

bue-los na-ci-mien-tos, re-yes se-ma-na ma-yor____ el ni-ño, la vir-gen,

lan____ lan____ la la la lan lan lan lan____ lan____ lan____

lan lan la lan lan la lan lan la lan lan lan lan ñan lan la

lan____ lan____ lan____ lan lan lan____ lan____ lan____

68

la-ra la-ra Los tres re-yes ma-gos, gra-tos re-cuer-dos de nues-tro a- yer____

la mu-la y el buey____ Los tres re-yes ma-gos re-cuer-dos de a- yer plim

lan____ lan____ Los tres re-yes ma-gos re-cuer-dos de a- yer plin

lan lan la lan lan la Los tres re-yes ma-gos re-cuer-dos de a- yer plim

lan____ lan____ Los tres re-yes ma-gos re-cuer-dos de a- yer plim

ANEXO J

ENTREVISTA

- 1.- ¿Cómo entiende usted la oralidad tradicional que se transmite en el canto coral en Venezuela?
- 2.- ¿Cuál es su apreciación de la estética de la música de Luis Laguna (LL)?
- 3.- ¿Cuál es su apreciación de la estética de la lírica de LL?
- 4.-¿Cómo comprende usted la trascendencia de la oralidad tradicional de la música popular de LL en la perspectiva del canto coral en la educación musical?
- 5.- Hay unos elementos presentes en la música de LL que muestran las tradiciones venezolanas y unos valores que él se niega a dejar perder, que quiere mantener ese arraigo. ¿De qué valores específicamente, de que rasgos estamos hablando?
- 6.- ¿Qué elementos, - al menos cinco elementos que merezcan una mención especial de la música de LL y que nos vayan a ayudar, nos lleven hacia ese rescate de las tradiciones?
- 7.- ¿Podríamos conocer su posición en cuanto a la tesis de que hay un antes y un después de LL?

.

ANEXO K
INFORME DE ACTIVIDADES

Participante: Henry Herrera I.
Tutor: Dr. Carlos Zambrano

Cédula de Identidad: 4.285.384
Cédula de Identidad: 4.066.663

Título Tentativo del Trabajo: EPISTEMOLOGÍA DE LA ORALIDAD TRADICIONAL EN LA EDUCACIÓN VENEZOLANA DESDE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE LUIS LAGUNA

Línea de Investigación: Fenomenología y Hermenéutica.

SESIÓN	FECHA	HORA	ASUNTO TRATADO	OBSERVACIONES
Nº 1	19/09/17	5:00 pm 7:00pm	Presentación del fenómeno a investigar. Capítulo I	Ninguna
Nº 2	26/11/17	2:00 pm 6:00pm	Presentación del estado del arte revisión teórico conceptual	Ninguna
Nº 3	16/01/18	5:00 pm 7:00pm	Discusión del camino metódico empleado y el diseño cumplido.	Indicaciones sobre fenomenología
Nº 4	07/02/18	4:00 pm 7:00pm	Presentación y discusión de los resultados del Capítulo II	Ninguna
Nº 5	11/03/18	3:00 pm 7:00pm	Presentación y discusión de los resultados del Capítulo III	Ninguna
Nº 6	08/04/18	4:00 pm 7:00pm	Presentación y discusión de los resultados del Capítulo IV y V.	Ninguna
Nº 7	15/05/18	5:00 pm 7:00pm	Presentación final para revisión de la tesis Doctoral.	Correcciones de Forma

Comentarios finales de la Investigación: se logró el supuesto de la investigación de construir aproximaciones a la epistemología de la oralidad tradicional en la educación venezolana mediante la obtención de las directrices ejecutados a través de las reducciones sugeridas desde la fenomenología de alegatos y atributos descriptores del fenómeno estudiado hasta generar nuevos supuestos e interrogantes para próximas investigaciones.

Declaramos que las especificaciones anteriores representan el proceso de dirección de la Tesis Doctoral arriba mencionada

Tutor: Dr. Carlos Zambrano
C.I. N° 4.066.663

Participante: Henry Herrera Infante
C.I. N° 4.285.38