



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**CANTA NACIÓN CON NACIÓN: UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA
ENTRE EL SON JAROCHO Y EL JOROPO LLANERO**

MARÍA BETANIA HERNÁNDEZ JIMÉNEZ

Foz do Iguaçu
2021

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**CANTA NACIÓN CON NACIÓN: UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA
ENTRE EL SON JAROCHO Y EL JOROPO LLANERO**

MARÍA BETANIA HERNÁNDEZ JIMÉNEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira
Co-orientadora: Profa.Dra. Katrin Lengwinat

Foz do Iguaçu
2021

MARÍA BETANIA HERNÁNDEZ JIMÉNEZ

**CANTA NACIÓN CON NACIÓN: UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA
ENTRE EL SON JAROCHO Y EL JOROPO LLANERO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira

UNILA

Prof. Dr. Rafael Figueroa
(UV)

Prof. Dra. Rosa Sulbarán
(UNEARTE)

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

H557c

Hernández Jiménez, María Betania.

Canta nación con nación: una aproximación comparativa entre el son jarocho y el joropo llanero / María Betania Hernández Jiménez. - Foz do Iguaçu, 2021.

143 f.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Gabriel Ferrão Moreira.

1. Son Jarocho (México). 2. Joropo Llanero (Venezuela). 3. Análise musical. 4. Estética da música. I. Moreira, Gabriel Ferrão, Orient. II. Título.

CDU: 78.011

A mi madre quien me sembró el amor por el llano y el joropo, a mi familia, a mi novia, a
mis amigos y mis maestros.

RESUMEN

El son jarocho de México y el Joropo llanero de Venezuela son dos expresiones musicales que muestran rasgos en común, como resultado de un proceso histórico que los hermana. Ambos tienen su raíz principal en el fandango, celebración músico-bailable que cruzó el océano atlántico de ida y vuelta, formando variadas manifestaciones musicales y danzarias durante la época colonial, tanto en América como en la Península Ibérica. En ese proceso se va conformando también el complejo genérico ternario del Caribe, el cual se subdivide y se expande en las diversas expresiones regionales que aún hoy se conocen. En el Gran Caribe ha habido siempre intercambios musicales, por lo que el flujo de estéticas ha sido permanente y la hermandad dentro del fenómeno fandanguero se viene manifestando en los aspectos musicales como el ritmo, la armonía, lo tímbrico, entre otros. Para destacar las afinidades y diferencias que unen o separan los rasgos identificables se han seleccionado dos ejemplos: el *Buscapies* (son jarocho) y el *Seis Numerao* (joropo llanero). Ambos comparten el mismo patrón acordal y son ejemplo de consanguinidad rítmica con acentuaciones específicas. En este sentido, se presentará un análisis musical comparativo de las formas mencionadas, partiendo de la metodología de Simha Ahrom Buscando aproximaciones que se perfilen en los aspectos musicales principalmente.

Palabras claves: Fandango, Joropo, Son Jarocho, análisis musical comparativo.

RESUMO

O Son Jarocho do México e o Joropo Llanero da Venezuela são duas expressões musicais que mostram características comuns, como resultado de um processo histórico que as irmana. Ambas têm suas raízes principais no fandango, celebração musical e dança que cruzou o oceano Atlântico para Europa e retornou à América, gerando várias manifestações musicais e de dança durante a era colonial, tanto na América quanto na Península Ibérica. Neste processo, também se forma o complexo caribenho de gêneros ternários, que se subdivide e se expande nas diversas expressões regionais que ainda hoje são conhecidas. No Grande Caribe sempre houve trocas musicais, de modo que o fluxo de estéticas tem sido permanente. A irmandade dentro do fenômeno fandanguero é manifesta em aspectos musicais como ritmo, harmonia, timbre, entre outros. Para realçar as semelhanças e as diferenças que unem ou separam as características identificáveis selecionamos dois exemplos: o Buscapies (Son Jarocho) e Seis Numerao (Joropo Llanero). Ambos compartilham o mesmo padrão de acordes e são um exemplo de consanguinidade rítmica com sotaques específicos. Neste sentido, uma análise musical comparativa das formas mencionadas será apresentada, sendo baseado na metodologia de Simha Ahrom. Para assim identificar os aspectos nos quais ambos gêneros são próximos, especialmente musicalmente falando.

Palavras-chave: Fandango, Joropo, Son Jarocho, análise musical comparativa.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Portada Cd Piano Xarocho.....	13
Ilustración 2. “Trajes mexicanos. Un fandango”, en México y sus alrededores siglo XIX, litografía de Casimiro Castro y J. Campillo	25
Ilustración 3. América Central. Mapas generales 1720	27
Ilustración 4. Indios indígenas (indios del Pánuco)	30
Ilustración 5. Mapa de Veracruz, división por estilos y regiones	36
Ilustración 6. Fotografía Ignacio Figueredo.....	38
Ilustración 7. Los Torrealberos	39
Ilustración 8. Mapa llanos colombo-venezolanos.....	41
Ilustración 9. Fandango.....	46
Ilustración 10. Baile joropo llanero.....	47
Ilustración 11. Jaranas.....	52
Ilustración 12. Guitarras de son	53
Ilustración 13. Guitarra de son.....	54
Ilustración 14. Guitarra grande	55
Ilustración 15. Arpa.....	56
Ilustración 16. Bandola	57
Ilustración 17. Cuatro.....	58
Ilustración 18. Maracas	59

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Instrumentos jarochos.....	55
Cuadro 2. Resultados analíticos	108

LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo Musical 1. Salta pa’ trás	61
Ejemplo Musical 2. Café con pan	61
Ejemplo Musical 3. Son por derecho, Pájaro Cu.	62
Ejemplo Musical 4. Son atravesado, Poblanas.	62
Ejemplo Musical 5. Patrón base: cuatro y bajo, golpe a tres	63
Ejemplo Musical 6. Cuatro patrón al escucha, golpe a tres	64
Ejemplo Musical 7. Patrón base: cuatro y bajo, golpe a seis.....	64
Ejemplo Musical 8. Cuatro patrón al escucha, golpe a seis.....	65
Ejemplo Musical 9. Cifrado, La Indita (Son Jarocho).....	66
Ejemplo Musical 10. Cifrado, Pájaro Cú (Son Jarocho).....	66
Ejemplo Musical 11. Cifrado, El Buscapiés (Son Jarocho).....	66

Ejemplo Musical 12. Cifrado, El Aguanieve (Son Jarocho).....	67
Ejemplo Musical 13. Cifrado, Gabán (Joropo).....	67
Ejemplo Musical 14. Cifrado, Carnaval (Joropo).....	67
Ejemplo Musical 15. Cifrado, Pajarillo (Joropo).....	68
Ejemplo Musical 16. Cifrado, Seis Numerao (Joropo).....	68
Ejemplo Musical 17. Base rítmica y técnica de ejecución jarana 1 (Edwin Bandala): Buscapiés.....	71
Ejemplo Musical 18. Base rítmica y técnica de ejecución jarana 3 (Raymundon Pavon)..	72
Ejemplo Musical 19. Base rítmica y técnica de ejecución jarana 2 (Uriel Ramírez)	72
Ejemplo Musical 20. Base rítmica y técnica de ejecución jarana 4 (Joel Cruz).....	73
Ejemplo Musical 21. Base jarana, análisis rítmico	74
Ejemplo Musical 22. Base Tarima, análisis rítmico	75
Ejemplo Musical 23. Base tarima mudanza 1, análisis rítmico	75
Ejemplo Musical 24. Base tarima mudanza 2, análisis rítmico	76
Ejemplo Musical 25. Modelo rítmico buscapiés.....	76
Ejemplo Musical 26. Base cuatro	78
Ejemplo Musical 27. Modelos rítmicos jarana y tarima.	77
Ejemplo Musical 28. Base cuatro, análisis	79
Ejemplo Musical 29. Modelo acompañamiento cuatro	79
Ejemplo Musical 30. Base maracas 1	80
Ejemplo Musical 31. Base maracas 2	80
Ejemplo Musical 32. Base maracas, análisis	81
Ejemplo Musical 33. Modelo acompañamiento maracas	81
Ejemplo Musical 34. Modelo acompañamiento, bajo.....	82
Ejemplo Musical 35. Modelo seis numerao, análisis.....	82
Ejemplo Musical 36. Modelo seis numerao.....	82
Ejemplo Musical 37. Modelos rítmicos, buscapiés y seis numerao.....	83
Ejemplo Musical 38. Armonía buscapiés	84
Ejemplo Musical 39. Secuencia armónica, buscapiés.....	85
Ejemplo Musical 40. Modelo armonía, buscapiés.	85
Ejemplo Musical 41. Modelo armonía, seis numerao.....	86
Ejemplo Musical 42. Figura 1 bandola seis numerao	88
Ejemplo Musical 43. Figura 1, variación seis numerao	89
Ejemplo Musical 44. Figura 2 seis numerao.....	89
Ejemplo Musical 45. Figura 2, variación bandola seis numerao	89
Ejemplo Musical 46. Figura 3 bandola seis numerao	90
Ejemplo Musical 47. Figura 3 variación, bandola seis numerao	90
Ejemplo Musical 48. Figura 4 bandola seis numerao	90
Ejemplo Musical 49. Figura 5 bandola seis numerao	91
Ejemplo Musical 50. Figura 6 bandola seis numerao	91
Ejemplo Musical 51. Figura 7 bandola seis numerao	91
Ejemplo Musical 52. Figura 8 bandola seis numerao	92
Ejemplo Musical 53. Figura 1 arpa seis numerao.....	92
Ejemplo Musical 54. Figura 2 arpa seis numerao.....	93
Ejemplo Musical 55. Figura 3 arpa seis numerao.....	93
Ejemplo Musical 56. Figura 4 arpa seis numerao.....	94
Ejemplo Musical 57. Figura 5 arpa seis numerao.....	94

Ejemplo Musical 58. Figura 6 arpa seis numerao	95
Ejemplo Musical 59. Figura 7 arpa seis numerao	95
Ejemplo Musical 60. Elisión seis numerao, arpa	95
Ejemplo Musical 61. Semifrasas seis numerao	96
Ejemplo Musical 62. Arpegios seis numerao, bandola	96
Ejemplo Musical 63. Bordadura seis numerao, bandola	96
Ejemplo Musical 64. Variación seis numerao, bandola	97
Ejemplo Musical 65. Figura 1 requinto buscapiés	98
Ejemplo Musical 66. Figura 1 variación requinto buscapiés	98
Ejemplo Musical 67. Figura 2 requinto buscapiés	98
Ejemplo Musical 68. Figura 3 requinto buscapiés	99
Ejemplo Musical 69. Figura 4 requinto buscapiés	100
Ejemplo Musical 70. Figura 1 arpa buscapiés	101
Ejemplo Musical 71. Figura 2 buscapiés arpa	101
Ejemplo Musical 72. Figura 3 buscapiés arpa	102
Ejemplo Musical 73. Figura 4 buscapiés arpa	103
Ejemplo Musical 74. Figura 5 buscapiés arpa	103
Ejemplo Musical 75. Figura 6 buscapiés arpa	104
Ejemplo Musical 76. Final con elisión buscapiés	105
Ejemplo Musical 77. Frases bipartitas buscapiés	105
Ejemplo Musical 78. Arpegios buscapiés	105
Ejemplo Musical 79. Bordadura buscapiés	105
Ejemplo Musical 80. Escala mixolida buscapiés	106
Ejemplo Musical 81. Variación buscapiés	106
Ejemplo Musical 82. Fortspinnung arpa buscapiés	107
Ejemplo Musical 83. Fortspinnung requinto buscapiés	107

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	12
JUSTIFICACIÓN.....	16
METODOLOGÍA.....	17
ANÁLISIS	19
1. CAPÍTULO I.....	22
2. CAPÍTULO II.....	43
3. CAPÍTULO III	52
4. ANÁLISIS	69
5. ANÁLISIS MUSICAL	87
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFÍA	111

INTRODUCCIÓN

El son jarocho y el joropo llanero representan cada uno en su espacio, un fenómeno cultural de relevancia. Con características particulares, hoy en día quizás no sean tan próximos como alguna vez lo fueron, sin embargo, conservan rasgos que delatan su cercanía. Uno mexicano y el otro venezolano son testimonio sonoro de una historia compartida venida de tiempos coloniales.

Ambos tienen su raíz principal en el fandango, género que cruzó el océano atlántico de ida y vuelta, formando variadas manifestaciones musicales y danzarias durante la época colonial, tanto en América como en la Península Ibérica. En ese período se fue conformando también el complejo genérico ternario del Caribe¹, el cual se subdivide y se expande en las diversas expresiones regionales que aún hoy se conocen. En el Gran Caribe ha habido siempre intercambios musicales, por lo que el flujo de estéticas ha sido permanente y la hermandad dentro del fenómeno fandanguero se viene manifestando en los aspectos musicales como el ritmo, la armonía, lo tímbrico, entre otros.

Estos géneros, que en un principio fueron seguramente más cercanos, se distanciaron y consolidaron como los conocemos hoy en día a partir de los procesos de la Independencia, la construcción de los estados nación y la llegada de la modernidad. Es de recalcar que, al ser manifestaciones que aun en el presente siguen vivas en sus prácticas, resulta difícil limitar el trabajo solo a las dos expresiones antes mencionadas, debido por ejemplo a las cercanías que hay con elementos de otras prácticas, como el rasgueo de la jarana huasteca y el cuatro venezolano; o la forma de cantar y la instrumentación del propio son jarocho con el golpe larense, otro de los subtipos del joropo en Venezuela.

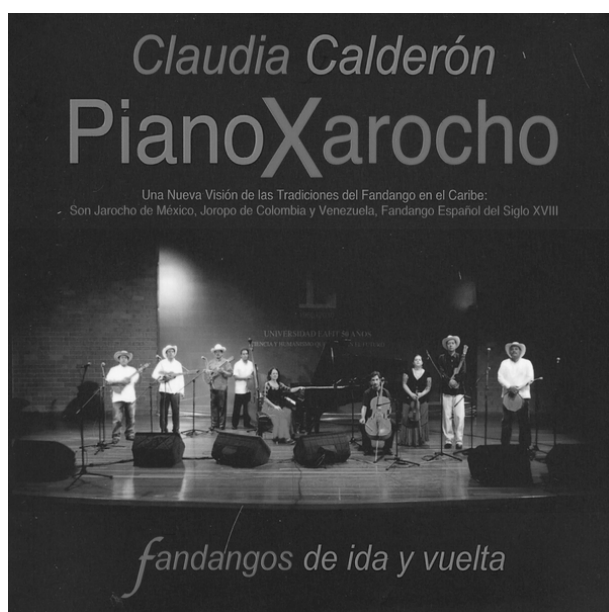
La presente investigación pretende estudiar desde un punto de vista principalmente histórico-musical lo que se conoce como son jarocho y joropo llanero para luego ponerlos en comparación. Para ello se ha revisado bibliografía, primero relacionada al fandango y su papel como gestor de diversos géneros latinoamericanos y después específicamente sobre el caso mexicano y venezolano respectivamente. A partir del análisis musical y una investigación de campo de dos meses en Xalapa (Veracruz), así como mi propia experiencia

¹ Término acuñado por Argeliers León.

como ejecutante del joropo, se pretende un acercamiento a las intrincadas formas musicales de ambos géneros.

En cuanto a la revisión bibliográfica, no he encontrado trabajos escritos específicos sobre el tema, sin embargo, el disco compacto *Piano Xarcho, fandangos de ida y vuelta* (2011) a cargo de la compositora, pianista e investigadora colombiana Claudia Calderón es un primer referente para este trabajo. En el material sonoro, Calderón combina tres sonoridades: lo barroco español, el joropo y el son jarocho. El disco fue lanzado al público bajo el título *Piano Xarcho, fandangos de ida y vuelta, una nueva visión de las tradiciones del fandango en el Caribe: Son jarocho de México, Joropo de Colombia y Venezuela, Fandango Español del siglo XVIII. Fandangos de ida y vuelta.*

Ilustración 1. Portada Cd Piano Xarcho



De las once pistas grabadas ocho de ellas tienen una relación directa entre el son jarocho y el joropo llanero, siendo éstas *siquiseis*, *buscapiés/numerao*, *zumba que zumba*, *el cascabel*. El *siquiseis* inicia con un *siquisirí*², con una introducción instrumental para luego ser cantados cuatro versos contestados³ y el estribillo. Después entra el piano con una figura

² Son jarocho, con el cual por tradición se da inicio a los fandangos.

³ Una de las formas más habituales en el que el son jarocho es cantando, es cuando dos cantadores ‘responden’ o se contestan los versos. En ocasiones es repitiendo la misma letra que uso el primero, y en otra son con versos diferentes, pero dentro de una misma temática.

de seis por derecho⁴, para luego entreverarlo⁵ con un pajarillo. En cuanto al *buscapiés/numerao*⁶ inician con la forma jarocho de un *buscapiés*⁷ declarando⁸ el son con una armónica y luego va entrando el resto de los instrumentos de forma progresiva comenzando con el requinto, luego las jaranas y el cello. El primer indicio de la forma joropera del *seis numerao* lo presenta el cello que diseña la línea melódica del canto del seis, hasta que el piano entra sobre el *buscapiés* presentando una figura del joropo yéndose en *fade out* todos los instrumentos y permaneciendo solo el piano hasta que entran las jaranas, la quijada, el cello y más tarde la voz. El acompañamiento de las jaranas al estilo jarocho sin chasquidos y con acentuación anacrúsica sumado al pandero, el requinto y el violín, van de a poco presentando motivos melódicos del *buscapiés* mientras el piano mantiene siempre una base de *seis numerao* hasta el final. Algo que pudo haber sido tomado en consideración para este arreglo es entrelazar las formas de manera menos dramática y quizás un poco más orgánica, sobre todo porque se usó la misma fórmula que en el *sisquiseis* separando ambas formas musicales con la entrada del piano. En el *zumba que zumba*⁹ inicia el piano con una figura de pajarillo que luego modula y presenta la entrada al *zumba que zumba* que es acompañado por jaranas, pandero, requinto y bajo. El canto es en forma de contrapunteo¹⁰. Por último en el *cascabel*¹¹ también hacen una introducción comenzando el piano solo para luego entrar el requinto que queda solo y declara un *cascabel* hasta la entrada del *tutti* haciendo un corte¹² de los más conocidos del *pajarillo*¹³ manteniendo la armonía de este golpe la cual es i-iv-V7 hasta la entrada de las voces donde vuelven al *cascabel* propiamente con su armonía bicordal de i-V7.

⁴Uno de los golpes del joropo llanero, de carácter vigoroso y de modo mayor.

⁵ Modo en el que suele llamarse en los llanos venezolanos a la unión de varios golpes en una sola pieza musical, lo que se conocería comúnmente como popurrí.

⁶ Para escuchar la música se puede acceder en:

<https://open.spotify.com/track/5TH5y8jiv9trEpifbpJepT?si=OyFnGib-R8-yVkpSs2HZKQ>

⁷ Son jarocho a contratiempo por modo mayor, este no cuenta con estribillo ni tampoco es contestado.

⁸ La declaración dentro de la forma del son jarocho es una especie de introducción que es ejecutada por un instrumento melódico el cual con mucha frecuencia es el requinto, donde se presenta velocidad, ritmo y tempo del son que se ejecutará. (KOHL, 2013)

⁹ Uno de los golpes llaneros, que, por su estructura armónica bipartita y la forma de su versada, suele ser utilizado para contrapuntar.

¹⁰ Es cuando dos cantantes cantan de forma sucesiva sobre un golpe, en muchos casos es improvisado.

¹¹ Son jarocho a contratiempo por modo mayor, de carácter vigoroso es parte de los sones con mayor ímpetu.

¹² Forma de referirse a lo que en inglés es conocido como *brake*. Para referirse a un punto de encuentro rítmico entre uno o varios miembros del conjunto instrumental. Suele ser en momentos de transición dentro de la forma.

¹³ Golpe llanero en modo menor, de carácter “recio”.

Otro antecedente son los trabajos del investigador mexicano Antonio García de León en especial el libro *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, publicado en 2002 por Siglo XXI Editores. Allí aborda el Caribe como un espacio socio-cultural durante la época colonial, aspecto que es de interés para la investigación, ya que justo durante ese momento del Gran Caribe como el propio autor lo llama, es cuando el fandango con sus distintas músicas se va a desarrollar en un proceso de intercambios y flujos entre alta mar y tierra firme. Sobre este primer momento Rafael Ruiz, también habla del proceso migratorio del fandango tanto en España como en América en su artículo *El fandango en España y en América* publicado en el libro *Fandango y sus variantes. III Coloquio música de Guerrero*, editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en México, 2013. Junto a otros textos que estudian el fandango en su etapa inicial colonial son los primeros antecedentes para el estudio historiográfico del trabajo.

Las fuentes bibliográficas acerca del son jarocho son diversas, comenzando por *Son jarocho. Guía histórico musical*, de Rafael Figueroa publicado en 2007 por CONACULTA, Xalapa, Veracruz. Aquí Figueroa trata desde aspectos musicales hasta un esbozo histórico desde tiempos precolombinos hasta el siglo XX. Finaliza con semblanzas de algunos músicos más importantes dentro de la tradición jarocho. A esto se suman varios artículos y entradas de enciclopedias sobre el son.

Entre los materiales audiovisuales se encuentra *Antes como antes, ahora como ahora: Encuentros del son jarocho* dirigido por Blake y Tristan Copland, en el cual entrevistan a distintas personalidades relacionadas con el son jarocho, principalmente músicos. También muestran varios aspectos como las innovaciones dentro del género y los estilos presentes en el son. En cuanto a la discografía se pueden nombrar *Laguna prieta vol. 3* (2015) de Octavio Vega y *Al son del hato* (s.f.) del grupo *Son del hato*.

Con respecto al joropo llanero existen algunos trabajos como el de Claudia Calderón, *Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia* (2015) publicado en la Revista Oral del Sur, Nueva York, donde trata de forma concisa aspectos históricos y musicales del joropo llanero, como los patrones rítmicos de los golpes y sus divisiones. De igual manera está *Joropo llanero tradicional de Venezuela* (2015) de Katrin Lengwinat publicado en la revista digital MusicaenClave, donde además de abordar lo histórico y lo musical, trata el modo de vida en el llano y agrega dos semblanzas de músicos insignes al trabajo.

En cuanto a los registros audiovisuales existen las muestras tomadas por la compositora cubana Keyla Orozco como resultado de su viaje de campo durante el 2006 por los llanos venezolanos, donde explica el joropo llanero con músicos locales. En cuanto a los registros discográficos se tienen presente muestras como *Lo mejor de Eudes Álvarez y su conjunto* siendo este un CD instrumental de joropo llanero con el arpa como instrumento melódico, habiendo grabado un seis numerado que se titula *Numerado Barajustao*. También hay otras muestras instrumentales como la de Urbino Ruiz en su CD *Arpa Recia* donde grabó un *seis numerado* instrumental. En cuanto a las versiones con voz está la grabada por Eneas Perdomo en el LP *Un señor cantante*.

JUSTIFICACIÓN

Mi interés por este trabajo nació de forma esporádica, debido a una apreciación auditiva, ya que estaba familiarizada con el joropo llanero y las tradiciones venezolanas en general, pero no había tenido cercanía con las expresiones de Veracruz. Al tener este contacto con el son jarocho, la primera impresión fue que era música muy cercana al joropo en Venezuela (no solo el llanero), idea que compartía con colegas y profesores, muchos de ellos tocadores de joropo. En este sentido nació el interés de preguntarme ¿Por qué existen dos músicas tan próximas en estos dos territorios? ¿Qué diferencia al joropo llanero del son jarocho? ¿Existen estas similitudes entre otras formas mexicanas y venezolanas? Para intentar responder estas preguntas he realizado el siguiente trabajo de investigación que tiene su punto focal en el análisis comparativo entre el son jarocho y el joropo llanero.

Luego de que realicé la búsqueda documental sobre trabajos similares, observé que no existía, hasta el momento de publicación de este trabajo ningún otro que trataba el tema de forma específica. Bien es conocida la labor de investigadores como García de León y de la investigadora-interprete Claudia Calderón, quienes desde su interés han tratado la relación que existe entre el joropo y el son. Sin embargo, no tuve acceso a una investigación dedicada exclusivamente al tema. Es por ello que considero que esta primera aproximación puede llegar a ser de gran interés para los estudios en torno a la música tradicional latinoamericana. Tomando en cuenta también la falta de bibliografía en cada uno de los géneros, siendo ellos postal sonora de México y Venezuela respectivamente.

Latinoamérica es un continente rico en manifestaciones músico-danzarías, de profundidad estética y formal que vale la pena estudiar y conservar de forma escrita para la comprensión de nuestra historia. eso es bueno no solo para la academia sino también para las propias tradiciones, ya que estas viven en un flujo continuo, e investigaciones como estas podrán servir de documento para generaciones futuras.

METODOLOGÍA

Ambas músicas son consideradas músicas tradicionales desde su contexto, de acuerdo con la división que realiza María Ester Grebe, quien toma en cuenta los siguientes aspectos: transmisión, autor, duración, difusión, dispersión geográfica, teoría y valor y función. Ella asegura que para que una música sea considerada tradicional, ha de ser de transmisión oral, de autor anónimo, duradera, con difusión limitada, de dispersión geográfica limitada, de teoría empírica y con función social o utilitaria (GREBE, 1976). Si buscamos en sus raíces rurales, ambas músicas comparten estas características. Sin embargo, al entrar a los circuitos de mercados culturales algunas de las características cambian, como la función social, por ejemplo.

La ciencia por excelencia que estudia las culturas musicales tradicionales es la etnomusicología, la cual converge entre la musicología y la antropología. Esta pretende estudiar el fenómeno sonoro dentro de su contexto cultural, teniendo como punto focal la investigación de campo (LUHNING, 1991). Sin embargo, debido a las particularidades de cada música y de los investigadores, es posible elaborar un método dependiendo del abordaje etnomusicológico para cada caso (GREBE, 1976).

Al iniciar el estudio, una de las primeras dificultades fue la asimetría de conocimientos (teóricos/prácticos) por mi parte. Por un lado estaba familiarizada con el joropo y por el otro, solo tenía con referencias por medios digitales en cuanto al son jarocho. Por ello realicé una investigación de campo durante dos meses en Veracruz, para poder estudiar de forma más cercana el son jarocho. En este proceso recolecté datos como observadora participante, es decir hubo registro sonoro y audiovisual, pero al mismo tiempo fue acompañado por el aprendizaje del son, además de la realización de entrevistas. De acuerdo con Luhning, la recolección de datos:

(...) se realiza a través de la investigación de campo, de preferencia con observación participante, que incluye medios técnicos como grabador y video o máquina fotográfica. Además de la documentación sonora y de las anotaciones acompañantes, en forma de protocolos y descripciones que son muy útiles y hasta necesarias, una forma de aprender es internalizando a través de procesos de aprender a tocar, cantar y bailar igual (dentro de lo posible) a un miembro de la cultura a ser estudiada. (1991, p. 116)¹⁴

Por parte del joropo cuento con mi experiencia práctica como intérprete, por la cual no me planteé una investigación específica de campo, además de las dificultades logísticas y económicas que esto implica. De esta manera la investigación se ha estructurado de la siguiente forma:

- Investigación de campo
- Recolección de datos
- Entrevistas
- Revisión documental/audiovisual
- Análisis

Entonces, ¿Qué pretende esta investigación?, para saber esto se han planteado los siguientes objetivos:

Objetivo general:

Analizar de forma comparativa el *buscapiés* y el *seis numerao* para encontrar sus modelos y definir sus cercanías.

Objetivos específicos:

- Esbozar un relato histórico del joropo llanero y el son jarocho
- Describir las características musicales del joropo llanero
- Describir las características musicales del son jarocho
- Determinar las similitudes entre el joropo llanero y el son jarocho

¹⁴(...) é feita através da pesquisa-de-campo, de preferência com observação participante, que inclui meios técnicos como gravador e o vídeo ou máquina fotográfica. Além da documentação do som em si e anotações acompanhantes em forma de protocolos e descrições é muito útil e até necessário uma forma de aprendizagem e internalização através ele um processo de aprender a tocar, cantar e dançar igual (dentro do possível) a um membro da cultura a ser estudada. (traducción propia)

ANÁLISIS

La elaboración del análisis ha dividido el proceso en dos partes. Para la primera se ha escogido el método de modelización de Simha Arom (2001) y la segunda es un análisis comparativo entre los resultados obtenidos de dicha modelización. Debido a la naturaleza de ambas prácticas musicales, que presentan gran dinámica en su realización. Por ello considero que la herramienta propuesta por Arom es idónea para el estudio. Para poder acercarse a ambas manifestaciones de forma comparativa, se debe definir cada género en sí. Es por esto que me he dado a la tarea de buscar el modelo del *buscapiés* y del *seis numeroao*.

De acuerdo con Arom el modelo se entiende como la unidad mínima de preservación de la pieza (musical), es decir sus “propiedades esenciales”. Uno de los rasgos característicos de la música tradicional es la improvisación, que tiene sus límites dentro de parámetros pre establecidos por la tradición musical en la que se produce. Es decir, existe una cierta libertad condicionada por el modelo de un determinado estilo musical (AROM, 2001). En otras palabras: “El modelo equivale a la realización más simple de un fragmento, mientras pueda ser identificada como tal por los detentores de la tradición a la que pertenece” (AROM, 2001, p. 211).

De esta manera se puede conseguir el modelo de todos los parámetros musicales de un fenómeno sonoro. En este estudio se consideran el **ritmo**, la **melodía**, la **armonía** y la **polirritmia**. Para determinar dichos modelos he escogido algunos parámetros para el estudio, ya que aunque Arom propone algunos, para mí se presentan de forma abstracta. Es por ello que se realizaran los siguientes pasos:

- **Transcripción**
- **Análisis**
- **Abstracción**
- **Comparación**

La **transcripción** es de tipo descriptiva, es decir el objetivo final no es convertir las muestras en una obra musical, sino en un documento apto para el análisis. Aunque las músicas transcritas puedan servir para ser interpretadas. De acuerdo con Seeger, la transcripción puede tener dos fines, ofrecer la información necesaria para la interpretación, o describir lo que está ocurriendo en un sonido/música (SEEGER apud; RIBEIRO, 2002).

En este sentido la transcripción es parte del análisis al decodificar la información sonora en un determinado sistema de notación. (BERLANGA, 2002)

Este sistema se mueve dentro de los parámetros de notación del pentagrama, para poder así observar algunos elementos como la altura “exacta” de los sonidos y el ritmo en un sistema de compases. Y es justamente en ese aspecto donde el análisis va a dilucidar qué tipo de compás será el ideal para cada música, ya que tanto el son como el joropo son de tradición memorial y no existe un consenso claro para su escritura. Incluso muchas veces estos intentos no responden a la realidad sonora del hecho musical, el cual en ambos casos es de una riqueza polirrítmica considerable.

El **análisis** depende de lo que se esté estudiando, ya que para poder llegar a cada modelo, se ha tenido que analizar los distintos aspectos a analizar por separado, siendo de la siguiente manera:

- **Ritmo:** La acentuación es el aspecto fundamental a procurar, sin embargo también pueden ser observados otros elementos como la articulación.
- **Polirritmo:** Al ser este uno de los elementos más resaltantes dentro de ambas músicas, se superpondrán las distintas secciones analizadas, tomando en cuenta especialmente los hechos rítmicos del conjunto instrumental, para determinar el comportamiento de éstos de manera simultánea.
- **Melodía:** Al tener estrecha relación con el ritmo, también se estudia el comportamiento de la acentuación y no solo en correlación con las duraciones sino también con la altura.
- **Armonía:** En cuanto a la armonía se buscarán las posibles variaciones de las secuencias armónicas, dentro del modelo. Y por supuesto teniendo en consideración el ritmo armónico que también puede ser variable.

Para la **comparación** se escogieron diez ejemplos, cinco de cada manifestación, para colocarlos en relación uno con otro, y así poder develar las variaciones individuales y tratar de aproximarse a un modelo de cada aspecto mencionado anteriormente (ritmo, melodía, armonía...)

Luego de este paso se procederá a la **abstracción**, la cual consiste justamente en procesar la información obtenida en la comparación e intentar establecer la unidad mínima

del aspecto estudiado, es decir el modelo mismo, que es compartido con el son jarocho y el joropo llanero.

En cuanto a los ejemplos a utilizar se escogieron los siguientes formatos: Jarana (sola), Cuatro (solo); Arpa (sola-jarocho), Arpa (sola-llanera); Requinto (solo), Bandola (sola); Voz (sola-jarocho), Voz (sola-llanera) Tarima (zapateado, jarocho); Conjunto instrumental con voz (jarocho), Conjunto instrumental con voz (llanero).

"No lo prohíba, por cuanto está lleno de inocencia campesina."
Fernando VI, rey de España, 1749

1. CAPÍTULO I

1.1. EL FANDANGO

1.1.1. El Largo Siglo de Oro

De acuerdo con algunos investigadores el fandango podría ser considerado el gestor de distintos géneros musicales en el subcontinente caribeño. Según Katrin Lengwinat “El fandango fue la madre del joropo así como de otras formas musicales latinoamericanas” (2009, p.81) . En cuanto al origen, se piensa que fue una expresión de ida y vuelta entre el nuevo y el viejo continente, la cual pudo haber sido llevada a Europa por los españoles que volvían de las Indias, teniendo su origen musical en las prácticas de los negros esclavizados (ORTIZ, 1998).

El *Diccionario de autoridades* de 1735 lo define como un baile introducido en España por personas que han estado en las Indias. Ortiz (1998, p.576) afirma que “(...) el fandango posiblemente regresó a América, por la existencia hoy de algunas danzas, la zamacueca de Chile, el jarabe en México y el joropo en Venezuela (...)”. En consonancia Lengwinat (2009, p.81) asevera: “Cuando el fandango vuelve en sus nuevas formas a Latinoamérica, se encuentra con buena receptividad para tomar su propia identidad en distintas regiones desde México hasta Chile”. En cuanto al origen del vocablo algunos autores consideran difícil dar con la etimología y su historia. Los primeros registros que se tienen aparecen en España, pero por la ambigüedad en el contexto que se utiliza es difícil elaborar una definición a partir de los mismos (BARRETO, 2008).

Es de recalcar que antes de la aparición del término fandango en España o América se debe tomar en cuenta que en las Indias ya se practicaban eventos festivos, de los cuales encontramos registros desde el siglo XVII. Además sumando el uso de otras palabras que podían llegar a ser sinónimo como sarao, tertulias, bailes, aunque de acuerdo con Ruiz (2013) los dos primeros (sarao, tertulias) se referirían a los espacios festivos de las clases acomodadas y finalmente baile y fandango serán usado para los encuentros del pueblo.

Sin embargo, el musicólogo Rolando Pérez Fernández desarrolló un estudio sobre el origen del vocablo revisando trabajos de distintos autores y fuentes como la de Fernando Ortiz. Pérez considera que el término tiene origen en el idioma kimbundu, hablado en Angola,

y toma como base la definición de la palabra *caos* o *estado de desorden* en el léxico trilingüe (portugués-kimbundu-kikongo) que realiza el padre misionero António Da Silva Maia. De acuerdo con Pérez (2011,p.114):

(...) del Padre António Da Silva Maia, misionero secular de la Arquidiócesis de Luanda (capital de Angola), hemos extraído la siguiente definición “(...) *Caos*, s.m. KIMB.: [...], *fandangu ia imaioso inga mundo ka ubange luá* (Silva Maia 1964: 97). Según nuestra propia interpretación (...): “estado de desorden de todas las cosas al principio del mundo no creado aun”

De esta manera el musicólogo cubano pone en otra perspectiva la definición del término. Otros investigadores han propuesto su origen africano, pero es él quien justifica esta hipótesis, señalando la gran migración forzosa de angoleños a América durante el periodo de colonización.

De cualquier modo, durante los siglos XVIII-XIX ya el término se relacionaba con desorden en gran parte de la América colonial, siendo prohibida su práctica en algunos lugares. Así fue en 1749 cuando Luis Francisco Castellano, gobernador y capitán general de Venezuela entre 1747 y 1749 expidió supuestamente una ordenanza en la cual se prohibía el baile del xoropo escobillao, castigando con dos años de prisión a quien lo bailase y con dos meses a quien asistiera el baile. A lo que el propio Fernando VI, rey de España en ese momento, respondió solicitando la visita de dos bailarores del mencionado baile, y luego de verles expresó “(...) no lo prohíba, por cuanto está lleno de inocencia campesina. Así como el jarabe gatuno y el bullicuzcuz de la Veracruz, que también han venido en consulta de nuestro reino de Mejico, y con los cuales tiene mucha semejanza” (YÁNEZ, apud Battaglini, 2014, p. 32)

En cuanto a la relación del fandango con el desorden, Pérez considera:

La conexión entre el desorden, por un lado, y por otro las fiestas populares y las ocasiones musicales es obvia. Pero hay que puntualizar que la primera acepción dio origen a la segunda y no al contrario, pasando a designar posteriormente un género musical específico (PEREZ, 2011, p.119)

De esta manera y de acuerdo con Rafael Antonio Ruiz (2013, p.30):

En toda América Española durante los siglos XVIII y XIX se usó el término fandango para los bailes del pueblo (...) Pablo Guerrero Gutiérrez (2008:13) explica que “la Corona y el Clero prefirieron usar el término fandango como designación general. No solo sirvió para nominar las ‘juntas ilícitas’, con juegos de azar y bebidas, sino también a los bailes que se ejecutaban en aquellas reuniones”

En cuanto a las músicas que se interpretaban en las fiestas de fandango durante los siglos XVIII y XIX es difícil mencionar con exactitud cuáles eran. Sin embargo, se piensa que los bailes con zapateo en compás binario compuesto, fueron muy comunes en estos espacios. Además hay que tomar en consideración los llamados bailes de salón como la contradanza, el minuet, cuadrillas y polcas (RUIZ, 2013).

Los instrumentos preferidos en estas prácticas eran el arpa y la guitarra, o al menos de eso se tiene indicio. De acuerdo con Rafael Ruiz “Además de la guitarra el arpa era el instrumento preferido en los fandangos del siglo XVIII y XIX” (p. 38, 2013). Cosa que se puede constatar en algunas pinturas y grabados de estas fiestas en América. Pero al ser una manifestación con un sentido tan amplio y en un territorio tan extenso, existe la dificultad de enumerar sus similitudes; algunos autores como Miguel Ángel Berlanga (apud RUIZ, 2013, p.20) sostienen que: “la única relación que salta a la vista entre todos los tipos de fandangos, (...) no es la de las similitudes musicales entre ellos, sino la referencia al baile y al contexto festivo en que suelen enmarcarse”. Aunque de acuerdo con Sofia Barreto, “al hablar de fandango no solo debemos referirnos al joropo, y aún más, que fandango no es siempre sinónimo de *lo que se baila*” (p. 17, 2008), esto al referirse al estudio de la malagueña oriental (venezolana) como parte del fenómeno fandanguero. Consideré importante la aclaratoria, ya que la malagueña en Venezuela también es parte de esta raíz del fandango, pero como Barreto menciona, no es un géneroailable ni se ejecuta en un contexto festivo.

Ilustración 2. “Trajes mexicanos. Un fandango”, en México y sus alrededores siglo XIX, litografía de Casimiro Castro y J. Campillo



Fuente: Página de la colección Andres Blaistein¹⁵

De todas maneras, de forma amplia se considerará el **fandango como una fiesta** que conjuga distintos elementos que no solo son la música y la danza, sino también la comida, la bebida, las personas y espacios donde se producen estos encuentros. Tal y como se ve en la bibliografía mostrada en la parte superior, donde podemos observar un ambiente festivo, conformado por tocadores, bailadores, cocineras y personas en general que asisten a una especie de botiquería. Además, es de resaltar el uso del arpa y de una especie de guitarrilla (probablemente una jarana).

El Caribe del largo siglo de oro es el espacio simbólico donde se gestarán y consolidarán diversos géneros caribeños como el punto cubano, el joropo y el son, durante el

¹⁵ <http://museoblaisten.com/Obra/6773/trajes-mexicanos>

periodo de los años 1492 hasta 1873¹⁶ aproximadamente (GARCÍA DE LEÓN, 2002). El Caribe fue y se puede decir, que sigue siendo, un espacio de encuentros pluriculturales, donde circulaban prácticas y economías que profetizarían la llegada de la modernidad (GARCÍA DE LEÓN, 2002). Aquel espacio será fundamental para el desarrollo del nuevo comercio ibérico, donde fueron fundadas las primeras ciudades durante la colonización, y se desarrollaría lo que se conoce como la primera “mundialización” o la “mundialización ibérica”. (DOMINGUEZ, PADRÓN, 2018). En este sentido “A partir del siglo XVI, se produce una nueva dinámica espacio-temporal y esta dinámica está ligada a la modificación de un parámetro: la cantidad de sujetos intercambiando productos e informaciones en un mundo consumado, en sentido geográfico (OLIVERA, 2004). Marcado por la conquista ibérica en América, Asia y África, el territorio americano será un lugar donde se desarrollarán grandes metrópolis, donde se encontrarán estos flujos de comercio, personas e ideales, siendo la ciudad de México el principal epicentro de esta nueva era (GRUZINSKI, 2010). Precipitáanse desde ese momento los contactos entre las culturas. El tiempo estaba tan estirado que antes que una transformación fuera percibida como tal, otra subvenía.

Desde el siglo XVI se consolidaría una territorialidad compartida entre las islas del Caribe y los puertos de tierra firme como México y Venezuela. Este Caribe “histórico” como García de León lo llama, está conformado entonces, no solo por las Antillas y las costas de tierra firme bañadas por las aguas de este mar, sino de otros espacios geográficos que compartieron rutas comerciales durante la conquista. Entre ellos, las islas Canarias, las Azores, Madeira, Cabo Verde en África y las costas de este continente, con Andalucía y Algarbe (Portugal). Podemos ubicarnos territorialmente entre la Florida, la Luisiana, la península de Yucatán, partes de la costa atlántica de Centroamérica, Panamá, la costa atlántica de Colombia, el litoral de Venezuela y las Guyanas (GARCÍA DE LEÓN, 2002). Y también con los territorios con los cuales esta región compartió flujo y comercio en el mar. Es decir, un área de intercambio entre África, América y Europa.

Esta comunidad se verá sustentada por el comercio marítimo y el flujo de mercancía. Por ejemplo el comercio de cacao desde tierras venezolanas hasta el puerto de Veracruz. Sosa (1988, p.21) comenta: “El principal puerto de llegada del cacao venezolano

¹⁶ Esta fecha se relaciona con la guerra hispanoamericana, que involucró principalmente Estados Unidos, España y Cuba. Lo interesante es que al final de esta guerra Cuba consiguió su independencia y la dinámica en el Caribe cambiaría para siempre.

era Veracruz para surtir a la rica sociedad mexicana del cacao de la mejor calidad. Durante más de un siglo (1628-1728) México ocupará un lugar importante para la economía venezolana”

Es de suponer que durante tanto tiempo no solo circularan productos tangibles con valor comercial, sino que también se producía un intercambio inmaterial (GARCÍA DE LEÓN, 2002), constituido por las costumbres de una y otra ciudad portuaria. Esto justificaría la existencia de prácticas comunes como versos que están en toda la región del Caribe y músicas como el son y el joropo.

Ilustración 3. América Central. Mapas generales 1720



Fuente: Flickr de la Biblioteca Nacional de España¹⁷

(...) El comercio del principal puerto de Nueva España con el resto del Caribe español, (...) contribuyó mucho a la expansión de la décima en el país, y a que encontremos muchas glosas similares en los alrededores de los principales puertos del Caribe colonial español: Veracruz, Portobelo, Cartagena de Indias, La Habana, San Juan,

¹⁷ <https://www.flickr.com/photos/bibliotecabne/9258660849/in/photostream/>

Santo Domingo, La Guaira y Maracaibo. (...) no es para nada un azar que esta región de Veracruz comparta coplas, tonadas y sones, con el folklore de Sevilla y Cádiz, con la música campesina de las Canarias, con los llanos interiores a Cartagena, la Guaira, Maracaibo y la isla de Margarita, con la mejoranera y el socavón de la antigua región de Portobelo en Panamá, con el punto guajiro cubano y con los casi extintos géneros jíbaros de Santo Domingo y Puerto Rico (GARCÍA DE LEÓN 1995, p. 32).

Bajo este contexto de intercambios y viajes nacen el son y el joropo, teniendo ambos como raíz el fandango. En un comienzo, se piensa, tendrían un parentesco tan cercano que en un principio serían parte de lo que Argeliers León llama, Complejo Genérico Ternario. De acuerdo con Figueroa:

(...) parece más lógico pensar que hasta el siglo XVIII el son que se ejecutaba en Veracruz y en diversas partes de México, presentaba ciertas diferencias regionales, pero debido al contacto continuo con las otras partes de la América colonial, dichas diferencias regionales eran mínimas y podemos hablar de un gran género musical hispanoamericano que **compartía la rítmica ternaria, las estructuras armónicas proveniente del renacimiento europeo, las formas literarias del Siglo de Oro español y el gusto por el baile zapateado de tarima.** (2007, p.83)

Sin embargo, debido a cambios económicos y geopolíticos durante el final de siglo XVIII estas zonas que constituían un solo espacio, se distanciaron produciendo así las variantes regionales que más tarde en el siglo XIX ya estarían consolidadas (FIGUEROA, 2007).

1.1.2 El son y el joropo, hijos del fandango (XVI-XIX)

García de León (2002) considera que el Gran Caribe del Siglo de Oro se constituye desde 1492 con la llegada de los españoles hasta 1898 cuando inicia la batalla hispano-norteamericana. Sin embargo desde antes de la ‘separación’ de este espacio, se piensa que las formas aquí estudiadas ya estarían ganando su singularidad genérica, o más bien sus características más particulares, que luego se mantendrán y se desarrollarán a lo largo de los siglos. Desde el siglo XVIII encontraremos ya los primeros registros de las palabras Fandango en México y Joropo en Venezuela. Aunque en este último se pueden encontrar asientos de prohibiciones y crónicas de viajeros donde se menciona el término fandango y no el de joropo. Es el caso del siguiente edicto de 1761 por el arzobispo de Caracas Diez

Madroño, donde se “prohíbe los bailes vulgarmente llamados fandango, zambingue, y danza de moros” (CALZAVARA, apud, ENCICLOPEDIA p. 576, 1998). El término aparece también en el libro *Wild Scenes in South America; or life in the llanos of Venezuela*, escrito por Ramón Páez quien fuera hijo del general José Antonio Páez, importante figura durante la lucha independentista en Venezuela. Allí Páez relata algunas de sus vivencias en los llanos venezolanos, y nunca menciona la palabra joropo, sin embargo existen referencias de la palabra fandango. Así como cuando relata cómo sería una de estas fiestas:

Nos quedamos varios días en La Portuguesa para darles a nuestros caballos tiempo para recuperarse de la fatiga de los duros viajes anteriores. (...) Mientras tanto, estábamos agradablemente ocupados en cazar, pescar y bailar (...) Y ahora, lector refinado y cortés, imagínese un conjunto heterogéneo, reunido sin importar el color, la edad o la posición, bajo un cobertizo abierto o barraca débilmente iluminado, y se formará una idea de nuestro *soirées danzantes* (...) La orquesta estaba compuesta por una guitarra bastante más grande que la mano que la tocaba, un banjo de enormes proporciones y un par de ruidosas maracas¹⁸ (PAEZ, p. 117, 1863)

De todas maneras, entrado el siglo XIX el término joropo comienza a ser utilizado con regularidad para luego desplazar casi completamente el vocablo fandango.

En cuanto a lo que se puede considerar como fandango, en México en 1767 se encuentra el que se piensa es el primer registro de esta palabra relacionada a la fiesta, quedando en una denuncia de la inquisición que se hiciera contra a un pregonero:

Joseph Domingo Gaitarro, conocido como El Maestro Azucarero, de calidad mulato, por el delito de bigamia [...] con la fuga que hizo desde el pueblo de Tamazunchale, donde es casado, aunque es natural del pueblo de Orizaba o de la villa de Córdoba”. El Santo Oficio pide su captura: “Mandamos comunicar para que con la cautela y disimulo correspondiente procure informarse si el dicho Joseph Domingo Gaitarro ha venido a este pueblo o sus inmediaciones, como también si es de nuevo casado [...] Es chico de cuerpo, no muy feo, cantador

¹⁸ We tarried several day at La Portugues to afford our horses time to recover from the fatigues of the previous rough journeys (...) in the near time, we were agreeably occupied in hunting, fishing and dancing (...) And now, refined anda courteus reader, picture yourself a motley assemblage, brought together without any reagarding to color, age, or position, under a open sheld or barracoon dimly lighted, and you will form an idea of our *soirées dansantes* (...) the orchestra was composed of a guitar scarbly larger than the hand that twanged it, a banjo of huge propotions, and a couple of noisy maracas (traducción propia)

y tocador y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero, inclinado al vicio de la embriaguez, que pasará de cuarenta y cuatro años de edad, que es muy maldiciente y llama a los Diablos”. En la denuncia se asienta que estuvo en el pueblo de San Lorenzo de los Esclavos (hoy Yanga) “sirviendo en un palenque a un fulano Nieves”. (GARCÍA DE LEÓN, p. 31, 2006)

De igual forma, en este país se tienen noticias anteriores del fandango, como es el caso de un proceso inquisitorial en 1659 contra el ex alcalde de Tuxtla (Veracruz), en el cual se le acusa de tratar de sobornar a las autoridades eclesiásticas, invitándolos a una juerga (fiesta), donde habría, comida, bebida y mujeres por quince días (GARCÍA DE LEÓN, 2006). Sin embargo, de acuerdo con García de León, solo es hasta 1767 que se le menciona describiéndosele como hoy día se le conoce.

Ilustración 4. Indios indígenas (indios del Pánuco)



Fuente: Litografía anónima del siglo XIX. Museo de Arte de Orizaba.¹⁹

En este apartado hay algunas interrogantes difíciles de responder, como ¿Cómo sonaban estas músicas? ¿Cómo eran sus bailes? Debido a la falta de registro, como el que contamos hoy día, debemos interpretar los relatos de viajeros, cronistas y las tantas prohibiciones que se hicieran en torno a estas expresiones. Sin embargo y de acuerdo con Antonio García de León, estas músicas tendrían mucho en común durante el periodo del Caribe Afro-Andaluz²⁰,

¹⁹ <https://www.cantalepues.com/15-temas-relacionados-con-la-m%C3%BAsica-jarocho/15-1-son-jarocho/>

²⁰ García de León opta por este título, ya que en las islas del Caribe luego de la conquista prácticamente todos los indios murieron, sin embargo como estamos pensando en el Gran Caribe, hay que considerar que en otros lugares de tierra firme la influencia indígena es muy importante,.

algunas características como la preferencia en el uso de instrumentos de cuerda pulsada y los bailes con zapateado, son algunos de los rasgos que hoy día estas manifestaciones conservan. El propio García de León resalta esta hermandad al pensar en el golpe larense²¹ en comparación con el son jarocho y al decir que Cumaná vendría a ser la Veracruz de Venezuela.

Entre tanto, hay una cosa que es indudable, el son jarocho, así como el joropo han vivido cambios desde su gestación. Durante esta época se reafirmarán sus características propias y quedarán en desuso otras tantas, debido a la preferencia del pueblo y a la masificación de estas prácticas.

1.1.3 Con la llegada de la modernidad

Durante el siglo XX, en toda América Latina se están gestando los estados nación, definiéndose aun los territorios y construyéndose los imaginarios para unificar estos espacios post-revoluciones. En México el son fue parte del proceso de construcción de lo identitario, es decir de lo que se puede considerar como “mexicano”, generando una transformación en la forma que se ejecutaba y bailaba, hasta ese entonces. De acuerdo con Ishtar Cardona:

No existe un ballet folclórico profesional que no cuente entre sus estampas con un baile jarocho. En las escuelas de educación elemental se montan bailables para los festivales escolares: La bamba, La guacamaya o El jarabe loco forman parte del repertorio potencial listo para ser escenificado en alguna festividad nacional o evento dedicado a la familia. (p. 1, 2011)²²

Para que esto sucediera, ocurrieron una serie de eventos socio-históricos durante el siglo XX. De acuerdo con Sheehy este proceso comienza luego de la revolución de 1910, cuando muchas de estas tradiciones mestizas fueron tomadas como símbolo nacional. Según él, este proceso comenzaría:

Con la revolución mexicana, que empezó en 1910, vino un movimiento nacionalista en el pensamiento cultural y político. Intelectuales elevaron e idealizaron el pasado amerindio de México, y los académicos revisaron extensivamente archivos y reliquias arqueológicas, recuperando archivos musicales precolombinos.

²¹ Así es como se le conoce a uno de los tipos de joropo, ejecutado mayormente en el estado Lara (Venezuela). Guarda una instrumentación que recuerda bastante a la usada en México, en este caso siendo una ‘batería’ de cuatros de distintos tamaños, tambor, maracas, pandero y en algunos casos el violín. Además el canto es a dúo con un coro que en ocasiones participa en el estribillo.

²² De acuerdo con la misma autora este fenómeno es solo comparable con los sones de Jalisco y su música de mariachi.

Canciones y danzas nativo-americanas y mestizas fueron recogidas y publicadas. El sistema centralizado de educación mexicana las codificó y diseminó un repertorio selecto de música y danza. (DICCIONARIO, p.186, 2008).²³

García de León también afirma que: “El fin de la dictadura y la revolución de 1910 está plagada de sonos, justas poéticas y celebraciones, y por sobre los avatares de sus escaramuzas y del desorden social y político, subsistirá la fiesta” (p.33, 2006). Recordando que el son jarocho en su contexto original, no es solo la expresión musical sino una manifestación colectiva, que involucra danza, comida y festejo, conocida como fandango. Sobre este divorcio entre música/baile y contexto festivo, Francisco Saucedo comenta:

Sin duda, el mayor “pecado” de aquellos músicos jarochos que se integraron al México moderno en la primera mitad del siglo XX y gozaron de un éxito nacional en radio, cine y centros nocturnos consistió en eliminar el contexto comunitario en que esta música cobraba vida: el fandango (p. 24, 2016).

Esta separación del son de la fiesta con las re-significaciones se verán apoyadas por los medios de comunicación, el estado y sus instituciones para luego ser parte de un escenario ‘globalizado’ que no le es propio en su contexto original. Una muestra de esto es que también en la academia se comenzaron a producir obras de estilo nacionalista²⁴ de compositores como Manuel Ponce (1882-1948), Carlos Chávez (1889-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940), entre otros.

Durante la década de 1930 aproximadamente con el auge de la radio y el cine estas transformaciones fueron esparcidas y reproducidas por todo el país y más adelante se consolida con la campaña y gobierno de Miguel Alemán en el periodo de 1946-1952. Es

23With the Mexican Revolution, beginning in 1910, came a nationalist movement in cultural thought and policy. Intellectuals elevated and idealized Mexico’s Amerindian past, and music scholars combed through archives and archaeological relics, recovering pre-Encounter musical achievements. Native American and *mestizo* songs and dances were collected and published. Mexico’s centralized educational system codified and disseminated a select repertoire of music and dance.

24 Según Nicholas Temperley el nacionalismo en la música puede entenderse como: “Patriotismo, que puede ser expresado en música por compositores o por quienes controlan las ejecuciones. A menudo implica el uso consciente de elementos que pueden ser reconocidos como pertenecientes a la propia nación del que escucha (o de una nación en vías de formación), con el objeto de generar sentimientos patrióticos (p.1035, 2008).

decir, el son (como género musical) salió de su contexto comunitario para formar parte de toda la sociedad mexicana.

En la radio se contratarán músicos jarocho para acompañar a grandes figuras de la canción de la época como Toña *la negra* y Agustín Lara (Cardona, 2011). En el cine se produjeron películas como: *A la orilla de un palmar* (1937), *alma jarocho* (1937), *pescadores de perlas* (1938), *huapango* (1938), *allá en el trópico* (1940), *los tres huastecos* (1948) entre otras. Cintas donde se representaría el fandango de forma poco adecuada, según Eulogio Aguirre:

Ahora que están produciendo en México películas mexicanas, que en su parte fotográfica y musical son bastante buenas, venimos lamentando el poquísimo cuidado de los autores en lo que se refiere a costumbres, épocas, etcétera. (AGUIRRE apud GARCÍA DE LEÓN, p. 247, 2006).

Estandarizando por medio de estas representaciones, es creado un nuevo arquetipo de distintos símbolos jarocho. En cuanto a esto Francisco Saucedo comenta:

(...) A partir de la posrevolución y la formación de un Estado (...) A partir de la posrevolución y la formación de un Estado nacional moderno, ante el efecto ensordecedor de los medios masivos y el proyecto ideológico estatal, aquellas variantes se fundieron en una versión estandarizada que ocultó la aún diversidad musical presente en espacios recónditos como familias, ranchos, caseríos, pueblos y pequeñas ciudades. Entonces, el arquetipo de jarocho vestido de blanco, paliacate, sombrero cuatro pedradas y con un fuerte carácter bucólico, no solo redujo sistemáticamente al músico de esos apartados territorios, sino que definió a todo aquel oriundo de la misma región, fuera campesino, pescador, ganadero e incluso acaudalado. (p.24, 2013)

Dentro de esta unificación se establecieron criterios estéticos, como el uso de un traje ‘típico’ totalmente blanco, un conjunto instrumental estandarizado conformado por arpa grande (extensión del arpa jarocho de menor tamaño), guitarra, jarana tercera y “requinto jarocho” (Antonio García de León, 2006). De acuerdo con Antonio García de León:

(...) para mediados del siglo pasado, el son jarocho estará ya detenido en un cancionero de unos cuantos sones, no más de una decena, en donde habrá poco margen a la improvisación y a las sorpresas. Las introducciones y solos del arpa grande, el son que ya no es para bailar sino para amenizar, la picardía obligatoria, las coplas fáciles de doble sentido, el traje impecablemente blanco –desde el sombrero de cuatro pliegues hasta el botín–, la guayabera y el paliacate, la sonrisa y la alegría constantes, etcétera, formarán el nuevo sello distintivo de un

folclor veracruzano “alegre y picaresco”, en gran medida construido por el cine y el mercado capitalino (p.34, 2006).

Además, es de destacar que durante esta época con el auge de los medios de comunicación y la expansión urbana muchos músicos migraron para trabajar tocando en centros nocturnos, bares, restaurantes, reuniones sociales y actividades políticas en Ciudad de México, Tijuana o Los Ángeles (USA) (Cardona, 2006). Con las nuevas posibilidades laborales, se establecieron músicos y grupos, entre ellos: Lorenzo Barcelata (1889-1943), Andrés Huesca (1917-1957), Lino Chávez (1922-1993), Conjunto *Tierra Blanca*, Conjunto *Medellín*, *Tiburones del Golfo*, entre otros.

Posteriormente la campaña y gobierno de Miguel Alemán ratificaría este devenir, de acuerdo con Antonio García de León “La campaña presidencial de Miguel Alemán, en 1946, se hará al son de La bamba, a la sazón convertida ya en el ‘himno veracruzano’” (p.34, 2006). Identificándose como Veracruzano y por lo tanto como mexicano (Cardona, 2006).

Como contrapartida, durante la década de los años ‘80, se dirige la mirada al son más ‘tradicional’ o rural. Esta ‘nueva’ escuela se conoce como *movimiento jaranero*. Entre sus preceptos estuvo recuperar el fandango (como espacio festivo), masificar la enseñanza del son y en líneas generales hacer una labor de rescate a lo que se cree se estaba perdiendo, y ser así la contrapartida del son blanco²⁵ y de lo que se estaba produciendo en los espacios urbanos en líneas generales. Este movimiento fue iniciado y liderado por Gilberto Gutiérrez, mejor conocido como Mono Blanco, quien con la fundación del grupo de nombre homónimo (Mono Blanco), iniciaría un recorrido por distintas zonas de Veracruz, impartiendo talleres principalmente.

Se me hace difícil hablar de la historia del movimiento jaranero y es justamente porque si bien hicieron un trabajo de recuperación y de realce del son de forma más tradicional, hay otro lado del relato con el que me conseguí en Veracruz durante el viaje de campo, el cual no había leído en los ensayos ni escritos a los que se puede tener acceso sobre el tema. Esta otra parte de la historia muestra aspectos no tan románticos sobre la labor del movimiento, muchas cosas cambiaron a partir de ese movimiento. Y entre ellas pienso que la más significativa es la pérdida de ciertos rasgos particulares, como la marcada diferencia

²⁵ Término usado para referirse al son que se produciría a mediados del siglo XX y entraría en los espacios de difusión masiva, como radio, cine y televisión. Entre los máximos representantes se encuentran Lino Chávez.

estilística entre regiones, donde había afinaciones e instrumentaciones distintas, también la versada se quedó estancada en un repertorio aprendido de versos. Es claro que al tratarse de talleres con una duración corta no era posible enseñar todas estas particularidades, y al ir de región en región enseñaban un nuevo estilo adonde iban, el estilo de Mono Blanco, me atrevo a decir.

Entonces, se entiende por son jarocho, un género musical que va desde el Puerto de Veracruz, hasta los límites con Tabasco incluyendo una parte norte del estado de Oaxaca, (hoy abarca también otros espacios geográficos)²⁶, el cual tiene como escenario tradicional el fandango (FIGUEROA, 2007). Vale resaltar las diferencias geográficas y estilísticas que tiene el son en todo ese territorio. Figueroa (2007) sugiere pensar en la conformación de este género musical ubicándolo en el espacio del Sotavento veracruzano, con tres subregiones del sur de Veracruz:

- 1) Llanuras de Sotavento (Cuenca del río Papaloapan)
- 2) Los Tuxtlas
- 3) Istmo

Cada uno de estos lugares tiene una geografía y una etnicidad diferente. En el primero predominan las planicies y el suelo llano en conjunto con la costa, el segundo es preponderadamente montañoso y de herencia indígena y el tercero es un espacio compartido entre Oaxaca y Veracruz, teniendo Coatzacoalcos, Minatitlán, Jáltipan de Morelos y Acayucan del lado veracruzano, de topografía llana, con el río Coatzacoalcos como principal afluente.

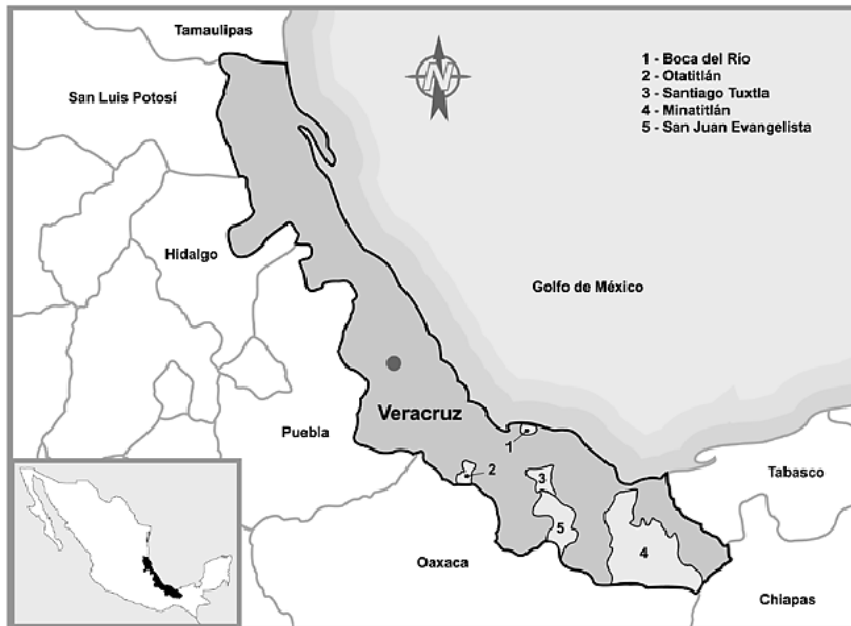
A pesar de esta acertada división del profesor Figueroa, no puedo dejar de agregar el trabajo realizado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (2002) ya que proponen una división estilística y geográfica de los sones, en cinco regiones. Expandiendo aún más la categorización antes mencionada. Estas regiones son:

1. Boca del Rio
2. Otatitlán
3. Santiago Tuxtla
4. Minatitlán

²⁶ Esto debido a la popularización que viviera el son durante el siglo XX, en base a procesos políticos (exaltación del sentir nacional) y más adelante como producto de la difusión de la radio y el cine.

5. San Juan Evangelista

Ilustración 5. Mapa de Veracruz, división por estilos y regiones



Fuente: 06 Testimonio Musical de México, INAH, México, 2002.

Además de esta división por regiones se debe agregar una clasificación estilística, la cual -he llegado a la conclusión- se puede pensar de la siguiente manera:

- Son jarocho tradicional
- Son jarocho contemporáneo
- Son blanco

El son jarocho tradicional, diría que es el que se toca en las rancherías por personas que generalmente se dedican a algún oficio como la agricultura o la ganadería. El contemporáneo por su parte es hecho por quienes ya pertenecen generalmente a un contexto más urbano, sin embargo, buscan reproducir una sonoridad más cercana al son tradicional, aquí estarían incluido los grupos que producen materiales discográficos y audiovisuales, además dan conciertos y tours internacionales. El último, el son blanco, es el heredero de la escuela de Lino Chávez. Éste tiene el arpa como principal instrumento en el conjunto, y musicalmente tiene otras características que no responden a los dos estilos anteriormente mencionados.

Actualmente este son está presente no solo en los grandes escenarios sino también en la academia, como es el caso de la Universidad Veracruzana.

En palabras de Francisco García:

De acuerdo con algunos investigadores todavía hasta la década de los 60 se podían distinguir los estilos regionales de interpretar el son jarocho de acuerdo, entre otros elementos, a la instrumentación del conjunto. El conjunto formado por arpa jarocho y jaranas estaba asociado con los estilos del norte, o noroeste, de la cuenca del Papaloapan (Córdoba, Medellín, Tlaxicoyan), al que se le podía sumar, a veces, el violín (Medellín); mientras que el conjunto formado por guitarra de son y jaranas era característico de los estilos llaneros del centro y sur del Papaloapan, así como de los estilos tuxtecos (donde también se sumaba el violín) y de la región del Coatzacoalcos. El conjunto compuesto por arpa, jaranas y requinto jarocho era característico del estilo Tierra Blanca, a partir del cual, principalmente, se desarrolla el conjunto jarocho típico, que se proyecta fuera del estado de Veracruz en los años del alemanismo (1944 -1952), recorriendo los circuitos comerciales, para depurarse y conformar un estilo estereotipado. Este estilo, iniciado con Andrés Huesca en los años 40, queda conformado definitivamente por Lino Chávez en los años 60. Dentro de los conjuntos típicos, los cuales han incorporado la guitarra sexta a su dotación instrumental, el arpa y las jaranas son indispensables, mientras que la guitarra de son o requinto jarocho no lo son. (p. 12, 2015).

En el caso venezolano, la historia moderna del joropo llanero inicia en 1948, con algunos sucesos que marcaran el cómo se entendía la música popular en el país en ese entonces. El primer hecho sería La Fiesta de la Tradición, acto conmemorativo que se realizaría como parte de los festejos del triunfo de Rómulo Gallegos como presidente de la república. Juan Liscano, encargado de organizar tal espectáculo, llevó a la ciudad de Caracas diversos grupos que representaban la pluralidad de las manifestaciones populares en Venezuela. Como representante en el apartado llanero se tendría a Ignacio “El indio” Figueredo, arpista ‘descubierto’ en Achaguas por Reinaldo Espinoza, Freddy Reyna y Antonio Estévez, quienes tenían la misión de encontrar un exponente de la música llanera para presentarse en el Nuevo Circo (Caracas) durante la Fiesta de la Tradición (BARRIOS, 2013).

Es en esta visita cuando Figueredo realiza lo que será el primer registro sonoro de un joropo en formato de LP, para la distribución y venta (y quizás de alguna música tradicional en el país). En cuanto a las investigaciones en torno al joropo, ya dos años antes en 1946 se había fundado lo que se llamó Servicios de Investigaciones Folklóricas, presidido por Juan

Liscano, y más tarde por Luis Felipe Ramón y Rivera en 1953, quien desarrollaría amplios trabajos de estudios y registros sobre el joropo llanero, y claro, otras formas de expresión venezolanas (CASTILLO, 2011).

Ilustración 6. Fotografía Ignacio Figueredo



Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura²⁷

Con el derrocamiento del gobierno de Gallego en 1948 se inicia una nueva fase en la política venezolana, con el ascenso al poder del general Marcos Pérez Jiménez, quien en su afán por unificar la nación y consolidar un estado homogéneo, implanta el Nuevo Ideal Nacional.

Al interrumpirse abruptamente este ensayo democrático sobrevino, en noviembre de 1948, un paréntesis militar que desembocaría –en la práctica– a partir de noviembre de 1950 y formalmente en abril de 1953, en el gobierno del general Marcos Pérez Jiménez. Régimen éste que en su fundamentación doctrinaria, recogida en el Nuevo Ideal Nacional (NIN), otorgaba especial importancia al desarrollo de la conciencia nacional y al cultivo y exaltación del nacionalismo, a fin de cohesionar nuestra identidad como pueblo en torno a los símbolos y valores patrios, la recurrencia a la epopeya independentista y el rescate de las tradiciones y costumbres venezolanas (CASTILLO, p. 13, 2011)

²⁷ <http://www.mincultura.gob.ve/detalles.php?meta=MzIwOQ==>

A partir de este momento se consolidaría el género joropo llanero como máximo representante de la música folclórica venezolana. Esto viene sucediendo desde la Fiesta de la tradición y ahora reafirmado por el NIN. Vale la pena mencionar el papel de Juan Vicente Torrealba quien en 1947 fundara el grupo “Los Torrealberos” con quienes grabaría varios discos y realizaría giras tanto nacionales como internacionales, aunque no es sino hasta 1953 cuando graba su primer álbum, influyendo extraordinariamente en la forma de tocar el joropo llanero, que hoy en día su nombre es sinónimo de un estilo particular.

Ilustración 7. Los Torrealberos



Fuente: Globovision²⁸

Es entonces en esta época cuando nace lo que algunos llamamos “joropo estilizado” o de acuerdo con Lengwinat la *música venezolana*, que a partir de la figura de Torrealba va a ganar gran reconocimiento en las radios y televisión del país, por supuesto apoyados por la dictadura de Pérez Jiménez. Así:

Varias manifestaciones se declararon como nacionales: El liquilique, el joropo llanero, la orquídea, el araguaney, etc. Es una característica fundamental de las dictaduras atribuirse conscientemente una imagen “nacional” para justificar su existencia. Para Pérez Jiménez era importante crear una estructura nacional fuerte, que también requería de una cultura como elemento unificador. Esto necesitaba de un apoyo bien guiado. En el caso de la música llanera se servían de la radio, de las disqueras, de festivales. Al principio se promocionaba cierta diversidad y luego una sola corriente: la torrealbera que se demostraba más apta para el consumo general. Después de esa fuerza política

²⁸ <https://globovision.com/article/juan-vicente-torrealba-100-anos-dedicando-musica-a-los-llanos-venezolanos>

iniciadora aquella “música criolla” estilo torrealbero sigue en las democracias el camino de la comercialización y de la globalización del mercado internacional (LENGWINAT, 2010, p. 34)

En este sentido el joropo estilizado:

(...) Es producto del intento de acercar la música de práctica rural a otros lenguajes de la música popular, como el vals venezolano, el bolero y la balada, con armonizaciones más amplias del arpa y el cuatro, mayor uso de cromatismo en la melodía, un estilo de canto hacia tesituras y tímbricas medias (menor resonancia aguda y nasal propia del canto “criollo”) y temáticas urbanas en los textos de las canciones. (ARBELÁEZ, 2016, p. 30)

En esta época se escribieron obras de corte académico con influencia de la música tradicional, en especial del joropo llanero. Compositores como Antonio Estévez, Moisés Moleiro, Evencio Castellanos y muchos otros, tendrán como parte de su producción obras inspiradas en este estilo musical, tal es el caso de la afamada Cantata Criolla de Estévez²⁹.

Otro de los escenarios donde se vive el joropo es en los festivales y en los concursos (muchos de estos son un solo evento compartido) que se dieron inicio a partir de la segunda mitad del siglo XX. Estos se realizan tanto en Venezuela como en Colombia, algunos de estos son; *El festival de música llanera El Silbón*, donde pueden participar delegaciones por estado de Venezuela y de los llanos orientales de Colombia, en categorías como: conjunto instrumental, canto, bandola, arpa, baile, entre otros. También cabe mencionar otros, como el Festival internacional “Pedro Flores” que se realiza en Maní, Casanare (Colombia) o *La siembra del Cuatro* que año tras año elige al ‘mejor’ cuatrista que, aunque interpreten diversidad de géneros, el joropo es una de las músicas más tomadas en cuenta por los concursantes a la hora de presentar, actualmente realizado en Caracas. Aquí vale la pena resaltar que **en el son jarocho solo se producen encuentros o festivales, nunca en la modalidad de competencia o concurso.**

Hoy día el género ha pasado por muchos cambios y es parte también del programa de enseñanza musical más importante de Venezuela, como lo es *El Sistema*, donde en la Misión Alma Llanera se imparten clases de instrumentos criollos como maracas, cuatro, arpa, voz y ensamble, aunque vale la pena resaltar que también se enseñan otros géneros, el joropo llanero significa parte importante del programa. También ya es casi obligatorio en los repertorios de los músicos populares de la escena urbana, produciendo fusiones con la música

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=FpyPO7vmX-8>

comercial y también expandiendo la técnica de las maracas, el cuatro, la bandola y el arpa a otros géneros de la música universal.

Existen diversas variantes del joropo en el territorio venezolano, entre los que se encuentran el guayanés, central, occidental, andino, y llanero, este último es propio de los estados Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico y en los departamentos Arauca, Casanare, Vichada y Meta en Colombia.

Ilustración 8. Mapa llanos colombo-venezolanos



Fuente: Amazon (edición propia) ³⁰

En cuanto a los estilos de joropo considero que se pueden dividir grosso *modo* en tres, son estas:

- Joropo tradicional
- Joropo estilizado
- Joropo de festival

El primero es de carácter más “criollo” como dicen los tocadores, está más arraigado con la sabana y el contexto rural, no está en las salas de conciertos sino vive en las fiestas privadas y comunitarias. Sin embargo, hoy día existen grupos que, en forma de estudio, hacen el esfuerzo por tocar a la manera de estos maestros, y ahí se podría abrir otra división, para estos ejecutantes y los grupos de ‘proyección’, dentro de lo popular. En

³⁰ <https://www.amazon.com/-/es/P%C3%B3ster-laminado-22-19-Venezuela/dp/B0757T6KW9>

cuanto al joropo estilizado, pertenece a un ámbito más urbano por naturaleza y tiene características vocales e instrumentales adaptadas al pop. De hecho, hay muchos cantantes de música popular que ahora incursionan en el género llanero. Por último, el joropo festivalero, como se le conoce, es un estilo virtuoso que se ha desarrollado para los concursos, y es mayoritariamente instrumental, pues pretende mostrar las destrezas de los ejecutantes del conjunto frente al jurado.

También vale decir que dentro de estas categorías podemos encontrar otras o bien ser expandidas, por ejemplo, la música instrumental realizada por grupos como *El Cuarteto*, *Ensamble Gurrufío*, *C4 Trío*, entre otros, quienes han tomado la tradición extrapolándola a otros espacios y públicos.

2. CAPÍTULO II

2.1. LA FIESTA

La fiesta en ambos casos va a representar un espacio no solo de celebración, sino de **encuentros músico-danzarios donde se van a conjugar el reencuentro, la comida y la bebida con expresiones culturales como la música, el baile entre otros. El espacio para el acontecimiento de estas reuniones será el fandango**, el cual se producirá en toda América Latina, gestándose durante la colonización. En el caso de México esta festividad sigue llevando el mismo nombre, y se conoce como fandango: “(...) al universo socioespacial donde participa alguna variante de los sones: jarochos, huasteco, istmeño (...) dependiendo de la zona geográfica que se atienda” (SONDEREGGER, p.26, 2018). Un fandango puede realizarse en ocasión de alguna celebración como aniversarios, bodas, matrimonios, funerales entre otros. Como también por algún santo patrono de alguna localidad, aunque puede que se reúnan sin ninguna de las razones anteriores, solo por el deseo de tocar y bailar al ritmo del son.

Para celebrar un fandango jarocho³¹ es necesario que concurren tocadores de instrumentos, cantores y bailadores, quienes zapatean sobre una tarima de madera la cual es parte central de los ítems a tener en cuenta para el desarrollo del festejo. Sin ella los zapateos no tendría el rezumbar característico de esta danza. Además, si es en ocasión de algún evento social la comida y la bebida también es ofrecida por el anfitrión a los asistentes. Es de acotar que se han observado fandangos realizados por instituciones donde solo se tiene la tarima y el espacio para tocar y versar, donde los asistentes si así desean pueden adquirir algún alimento o bebida, pero no hace parte necesariamente de la dinámica que se desarrolla. Otro aspecto para diferenciar entre un fandango tradicional y otro auspiciado por algún ente, es que en el primero los asistentes no tienen un tiempo estimado para terminar, de hecho, en zonas rurales o en fiestas de gran tamaño el fandango puede durar días. En contraste el segundo tiene una hora estimada para acabar.

³¹ “Como resultado de los múltiples porcentajes posibles de mezcla interracial, durante la Colonia se usó la palabra “jarocho” –con un sentido abiertamente peyorativo– para referirse principalmente a los mulatos y demás “castas” resultantes del mestizaje en que prevalecía la impronta racial negroide” (ANDRÉS CIMAS, 2011); aunque hoy en día este sentido inicial ya no es vigente, abarcando otro aspectos como los geográficos y culturales para ser considerado Jarocho.

Para comenzar se ejecuta primero el *siquisiri*³², y luego se irán ejecutando otros sones de práctica común iniciando cada uno de ellos con la declaración³³, que generalmente es por parte del requinto que va a indicar la tonalidad y velocidad del son a ejecutar (RAMIREZ, 2019). Para finalizar alguno de los participantes grita ¡una! y ya todos saben que en el próximo ciclo armónico la música va a acabar. Cada son va a tener una duración indeterminada, dependiendo de la dinámica entre los músicos y los bailadores, quienes pueden ir saliendo y volviendo entre son y son, así como personas que se incorporen a la fiesta, lo que hace posible que cada música pueda durar 30 minutos, (o más) hasta que alguno anuncie el final.

En cuanto al joropo, en este caso el llanero, en la actualidad ha perdido parte de su raíz como fiesta o celebración espontánea como se solía hacer con más regularidad hasta mediados del siglo XX. Esto debido a la urbanización de las ciudades, a la influencia de otras músicas, como por ejemplo el llamado merengue campesino y también a la fuerte evangelización que ha ocurrido en estas zonas, haciendo que los tocadores solo se dediquen a la adoración y que paulatinamente las fiestas acaben. Sin embargo, abundan lugares nocturnos donde se puede escuchar este tipo de música, además de festivales, conciertos y otros espacios de difusión.

Ir a un joropo significa poder disfrutar de comidas y bebidas típicas del llano y además poder escuchar, bailar y sociabilizar en torno a golpes y pasajes. **Al igual que en el fandango, se solían propiciar estos encuentros con ocasión de natalicios, aniversarios, bodas, entre otros.** Así como también por algún santo patrón, fundación de alguna ciudad, o durante la Semana Santa como sucede en las afamadas fiestas patronales de Achaguas, las cuales aún hoy día se realizan. Así Tatiana Gómez comenta:

El joropo como manifestación no tiene connotación de origen devocional, su ejecución tampoco está supeditada a alguna forma de promesa, ritual o compromisos con algún santo, ni devoción mariana. Sólo en los velorios de la Cruz de Mayo se baila joropo después de los rituales de adoración a la Santísima Cruz, en lo que se denomina el rabo e' cruz. Esta manifestación cultural se puede ejecutar durante cualquier momento del año y está relacionada con las festividades patronales de las comunidades donde se celebra. En cada festividad del

³² El *siquisiri* es un son de montón (ver apartado sobre el baile) que por tradición se toca al inicio de los fandangos.

³³ La declaración es un tipo de introducción donde se presenta el tono, la velocidad y el son que va a ser ejecutado. Esta generalmente es hecha por la guitarra de son. (KOHL, 2013)

llano, en cada parranda, el baile de joropo es una constante: celebraciones familiares (cumpleaños, aniversarios, festivos, bautizos, matrimonios, graduaciones), acompañadas de terneras y sancochos, visitas de personajes políticos a la región y fiestas patrias importantes. (p. 16, 2011)

De acuerdo con Fidel Barbarito, para referirse a esta fiesta en los llanos venezolanos se utiliza la palabra parranda o parrando, quedando en desuso fandango y joropo en los territorios por el estudiado, y aunque esté de acuerdo, algunas veces oí referirse a este espacio festivo como joropo también. De acuerdo con este autor:

La parranda llanera es motivada por varias razones y es un lugar donde habitan costumbres que dan sentido a sus participantes. Es una fiesta de cantar, tocar y bailar, pero también de preparar y compartir alimentos y bebidas. La parranda llanera es el lugar inicial de recreación de la llanidad y su espacio de representación, la sabana. (BARBARITO, p. 55, 2019)

2.2. EL BAILE

El baile en ambos géneros es de suprema importancia. En el caso mexicano como ya se mencionó anteriormente, se baila sobre una tarima de madera en la cual se ejecutan los pasos, que van a depender del son que se toque. Estos sones pueden dividirse en dos: bailes de montón³⁴ y bailes de parejas³⁵. También hay algunas variaciones a la hora de danzar algunos sones como en el caso de El Colás donde baila un hombre y dos o cuatro mujeres, pero estos casos son pocos y la mayoría de los sones pertenecen a la primera clasificación.

Como parte de la indumentaria es necesario calzar zapatos de tacón grueso para poder así realizar los zapateos de forma sonora sobre la tarima. Las mujeres generalmente van de faldas largas y los hombres de pantalón. Todos los sones se bailan sin entrelazar los brazos, y la coreografía va a depender de la temática del son, por ejemplo, en La guacamaya las mujeres van emulando el vuelo de estas aves con sus brazos mientras se produce la música, o como en el vigoroso Toro zacamandú el cual es bailado por una pareja de hombre y mujer, quienes mientras van zapateando imitan la corrida de un toro, la mujer con un pañuelo y el hombre gestualizando con las manos y el cuerpo, ademanes que recuerdan a un toro.

³⁴ También pueden llamarse “de a cuatro” o de “reunión”, ya que suelen ser de cuatro mujeres o más. (MELENDEZ, 2017).

³⁵ O “de a solo”, estos son bailados por un hombre y una mujer (MELENDEZ, 2017)

Ilustración 9. Fandango



Fuente: Los Caminos del Son³⁶

Durante el transcurso de la música las parejas y los músicos irán en constante simbiosis. De hecho, existe un acuerdo tácito en el cual los bailarores reposan el paso mientras los versos son cantados, a esto se le conoce como mudanza, y no solo los bailarores paran de zapatear sino que los jaraneros también dejan de florear el rasgueado y procuran una forma de acompañamiento más estable. Finalmente, durante el mismo son pueden ir rotándose los bailarores con personas que estén como “audiencia”. Es de recordar que cada son puede llegar a durar hasta treinta minutos.

Para el llanero (en el caso venezolano) el baile representa una parte importantísima de la fiesta o el parrando como se le llama, tanto que en la actualidad existen espacios donde no se tiene música en vivo, pero si se cuenta con sistema de reproducción de audio para que las personas se reúnan a bailar. De acuerdo con Fidel Barbarito: “La parranda llanera es esencialmente un baile, es decir, la razón principal de la convocatoria es la de ir a bailar. Esta idea ubica entonces a la música como acompañante del baile –entendamos al canto como parte de esa músicaailable también–” (p. 67, 2019)

³⁶Recuperado de:

<https://www.facebook.com/caminosdelson/photos/a.179481636775591/179488163441605/?type=3&theater>

Ilustración 10. Baile joropo llanero



Fuente: Universidad Nacional de Colombia³⁷

El joropo es bailado en parejas enlazadas³⁸, siendo el hombre quien lleva la iniciativa en los pasos y quien zapatea. Dicho zapateo también es de gran importancia para el joropo ya que responde a los bordoneos del arpa o la bandola, cuando el joropo se “arrecia”. “Con el arpa uno escucha, o la bandola, y uno sabe cuándo le toca zapatear o escobillar, cuándo hay que dar la vuelta, cuándo hay que valsear” (HERNÁNDEZ apud BARBARITO, p. 68, 2019).

En palabras de Tatiana Gómez:

(...) no existen acuerdos coreográficos. Las parejas tienen plena libertad de desplazarse a placer por el recinto –sin atropellarse– y también de ejecutar los pasos de forma independiente. El acuerdo principal es que el hombre lleva a la mujer y le indica propuestas de desplazamientos, pasos y figuras. (p. 17, 2011)

Estos pasos representan quehaceres o animales propios del llano y su cultura. En cuanto a la vestimenta, para los pies se utilizan un tipo de sandalias llamadas alpargatas

³⁷ Recuperado de: <http://unradio.unal.edu.co/detalle/articulo/parrando-llanero.html>

³⁸ De acuerdo con Katrin Lengwinat (2019) el joropo en un principio ha de haber sido un baile de parejas sueltas, el cual se volvería de parejas enlazadas con el devenir del tiempo; siendo así el único de sus pares fandangueros que se danza de esta forma. (Aunque debemos sumar, el fandango Caicara y la polca paraguaya, los cuales también se bailan de esta forma)

con las cuales se golpea el suelo que solía ser de tierra debido a que se festejaba en los patios, aunque hoy día es más común sobre piso pavimentado. Y el resto del vestuario consiste para las mujeres en vestido y para los hombres de pantalón y camisa, aunque en los espacios oficiales y competencias se hayan estandarizado ‘trajes oficiales’. En la tradición no era así: “Las mujeres, floriadas... en esa época no iban con pantalón... llevaban vestido. Los hombres enrollaos y alpargataos, con una caja de chimó al lado... y más nada...” (HERNÁNDEZ, apud, BARBARITO, p. 67, 2019)

“Habla de la vida de la muerte y de todo lo que hay en medio”

Mono Blanco

2.3. LA POÉTICA

Herederos del siglo de oro, **ambos géneros conservan formas literarias de este periodo, tales como cuartetos, quintillas, sextillas y décimas**. Sin embargo, en el son jarocho una de las estructuras más usadas es la cuarteta octosílaba (FIGUEROA, 2007). En el caso del buscapiés, las letras pueden tratar sobre la dicotomía entre el bien y el mal. Según contaba Arcadio Hidalgo, cuando se toca el buscapiés sale a bailar el diablo. A lo que él decía: (...) Ese son yo lo toco aquí pero no me gusta porque ese... luego, luego viene el diablo aquí... y se mete a estar zapateando también (HIDALGO apud García de León, 2016)

De todas maneras, es un son donde se pueden versar de diferentes temas, como el amor, siendo esta la clasificación que le da el García de León en su libro *Fandango*. A continuación, algunos ejemplos:

Cuarteta:

En el nombre de José
Y en el nombre de María
Antes que amanezca el día
Yo les canto el buscapiés.

Quintilla:

Esta noche nos paseamos
A ver quien se pone el brinco
Yo no le temo a la muerte
Ni a cualquier mono
Me le hinco.

Sextilla:

Soy relámpago del norte

Que alumbra en la madrugada
Como a ti no se te acorte
Ya llegué de mi campeada
Y cargo mi pasaporte
Que me lo dio mi adorada.

Decima:

Ya me voy a retirar
Con mi pañuelo en la mano
Que hasta la palma del llano
Se tiene que marchitar
Aquí se acaba el cantar
Y me voy por propio pie
Te pido y te pediré
Pues ya no puedo vivir
Que si me llego a morir
Me recen un buscapiés.

En cuanto al joropo llanero sus letras en general tratan sobre la vida y todo lo que esto implica en los llanos, incluyendo la fauna, la labor del campo, el amor y tantas otras vicisitudes en estas tierras. Dependiendo del tipo de música que se vaya a ejecutar, estas letras pueden tener tendencia a un u otro tema, por ejemplo, el pasaje (forma menos recia) suele tratar de cosas como el amor, el campo y otros temas de carácter reflexivo. Mientras que en los golpes se suelen hablar de vivencias más bravías o de hechos fantásticos, mostrando la versatilidad del cantor y sus facultades para estar al pie del arpa. De acuerdo con Katrin Lengwinat:

Las letras del joropo están generalmente formadas por coplas de 4 versos octosilábicos. Pero esas coplas, pocas veces “puras”, se suelen alargar mediante sílabas redundantes, repeticiones de palabras, mitades de versos o versos completos, incluso se puede emplear alguna expresión ajena a la letra como tal para llenar la frase melódica (LENGWINAT p.22,2015)

Aunque la mayoría –como Lengwinat asevera- sean de coplas de 4 versos octosílabos, en el caso del seis numerao, suele ser diferente, ya que mayormente las letras se presentan en forma romance, siendo estos versos no estróficos, octosílabos con rima asonante en los pares, mientras los impares quedan sueltos, aunque claro los llaneros suelen hacer uso de licencias poéticas para elaborar su mensaje. Se cantan ‘corrio’ es decir todo el texto seguido sin pausa musical. En el ejemplo a continuación se puede ver una muestra de un romance.

Joropo corrió llanero
Golpe de seis numerao
Golpe de seis numerao
Llanura de Juan Parao
Trocha de canto ligero
Trocha de canto ligero
Laguna, caño y estero
Pajonal recién vestido ³⁹

También hay otros ejemplos como *Furia*, seis numerao cantando por *El Carrao de Palmarito* famoso cantante de los llanos venezolanos.

Furia se llamó el caballo
Del señor Teodoro Heredia
Las muchachas por apodo
Le llamaron azucena

El celaje de los llanos
El tigre de las trincheras
Era bonito caballo
Color ruano ponche crema

Fue un regalo que le hizo
Arriaga el cincuenta y nueve
Veinticuatro de diciembre
Víspera de noche buena

Para que fuera a colear
A las fiesta de Guarenas
Porque en Guatire le hacen

³⁹ Letra del seis numerao, cantado por Eneas Perdomo, letra del propio cantor.

Fiestas a la magdalena

3. CAPÍTULO III

3.1. INSTRUMENTACIÓN

En Veracruz el son se acompaña con jarana, requinto, arpa, pandero, quijada de burro y tarima (zapateado), a pesar de que existan otras variantes dependiendo de la zona (BERNAL, 2009). De esta manera los instrumentos jarocho pueden ser agrupados por familias como las jaranas.

Ilustración 11. Jaranas



Fuente: El Teterete - Educación Musical y Son Jarocho⁴⁰

Las jaranas son un tipo de guitarrilla y ordenadas por su tamaño y tesitura, los cuales pueden variar de constructor a constructor y de las preferencias del ejecutante. En la imagen se distinguen (izquierda a derecha), chaquiste, mosquito, jarana primera, jarana segunda, jarana tercera y tercerola. “Se conocen múltiples afinaciones que reciben nombres como primera, chinalteco menor, variado, por dos, petenera, individual, hueyapeño o arribeño” (FIGUEROA, p. 17, 2007,). Estos son nombres que se le otorgan a los diferentes órdenes interválicos, de acuerdo con el propio Figueroa. Una de las afinaciones más utilizadas hoy en día es la llamada afinación por cuatro (sol do mi la sol)⁴¹ y una de las jaranas más utilizadas es la segunda, debido principalmente a su tamaño y facilidad para transportarse. En cuanto a la encordadura esta segunda varía de región en región y de jaranero en jaranero. Sin

⁴⁰ Recuperado de: <https://n9.cl/fdvv>

⁴¹ En el “son blanco” la más utilizada es la de guitarra quitando la sexta cuerda (la, re, sol, si, mi).

embargo, una de las más comunes es de cuerda simple, doble, doble, doble y simple, dejando todas las cuerdas dobles excepto la quinta y la primera cuerda.

Otra familia organológica importante, es la de las guitarras de son. Esta está compuesta por un tipo de guitarrilla pulsada por un plectro, que se puede encontrar en diferentes tesituras y tamaños. De acuerdo con García:

No existe una clasificación general de las diferentes guitarras debido, entre otras razones, a que no todas las guitarras, en sus distintas tesituras, coexisten tradicionalmente en la misma zona o región. Existen, sin embargo, clasificaciones locales o regionales que en algunos casos se contraponen y hacen confusos o contradictorios los intentos de clasificación. De acuerdo con su tesitura, podemos clasificar a las diferentes guitarras de son dentro de cinco grandes grupos o familias. (p.3, 2015)

De esta manera Francisco García y Ramón Gutiérrez hicieron la siguiente clasificación general de las guitarras:

Ilustración 12. Guitarras de son



Fuente: Francisco García Sanz⁴²

⁴² Recuperado de: Organología de la Guitarra de Son.

Como se puede observar, la familia consta de diferentes tamaños, siendo la guitarra grande y la guitarra de son (requinto jarocho) las más usadas actualmente en el conjunto fandanguero⁴³.

La guitarra de son⁴⁴ se puede encontrar de distintos tipos. Uno de los más comunes es el de 12 trastes y cuatro cuerdas⁴⁵. El mismo es tocado con un plectro de cuerno (aunque hoy en día algunos intérpretes estén utilizando pajuelas). Este instrumento suele ser el encargado de llevar la parte solista (melódica) en el fandango, indicando diferentes aspectos como: son a ejecutar, tonalidad y velocidad. De acuerdo con García Ranz estas funciones en detalle serían:

- 1) Introducción al son; estableciendo el tiempo como la tonalidad del son;
- 2) Variedad melódica: tema, variantes del tema, pasajes diversos del son, etc.
- 3) Acompañamiento del canto,
- 4) Transiciones;
- 5) Adornos melódicos;
- 6) Cadencias para el zapateo en tarima;
- 7) Líneas solistas;
- 8) Final del son (p. 12, 2015)

Ilustración 13. Guitarra de son



Fuente: Requinto Tuning⁴⁶

Otro instrumento importante en la organología jarocho es la guitarra grande (leona o vozarrona), la cual se puede encontrar también en diferentes tamaños y tesituras. Su función es de un bajo contrapuntístico, acoplándose al requinto, la jarana y por supuesto a todo el conjunto instrumental. La guitarra grande consta de cuatro cuerdas simples y también se

⁴³ Cosa que pude constatar durante mi estadía en el estado Veracruz, y mediante la comparación de los registros fonográficos actuales.

⁴⁴ O requinto como comúnmente se le llama, sin embargo este es un término que ha ganado popularidad en la actualidad, sin embargo los viejos tocadores siempre se han referido a este instrumento como guitarra de son.

⁴⁵ Entre estos hay guitarras de cinco cuerdos, y otros de tesituras más agudas con cuerdas dobles. (GARCÍA, 2015)

⁴⁶ Recuperado de: <http://of6.info/requinto-tuning/>

ejecuta con plectro. Una de sus afinaciones más comunes es do, re, sol, do. Junto con el marimbol es el instrumento de tesitura más grave. (Ver ilustración 11).

Como comenté anteriormente, los instrumentos en el fandango pueden variar de región en región y también por gusto de los intérpretes (ver cuadro 1).

Ilustración 14. Guitarra grande



Fuente: Joel Cruz Castellanos⁴⁷

Cuadro 1. Instrumentos jarochos

Instrumentos		
Cuerdas	Percusión	Otros
Jarana	Pandero	Marimbol
Guitarras de Son	Quijada	Armónica
Arpa	Güiro	
Violín	Tarima	

⁴⁷ Recuperado de: Comunicación personal.

En cuanto al joropo es característico el uso de arpa, bandola, cuatro, bajo eléctrico (instrumento añadido en la 2da mitad del siglo XX) y maracas.

Ilustración 15. Arpa



Fuente: Arpas antiguas de España⁴⁸

El arpa considero es el instrumento ‘rey’ dentro del conjunto llanero, teniendo un lugar privilegiado como solista, alcanzando gran popularidad dentro de la audiencia. El arpa usada en Venezuela cuenta generalmente con 32 cuerdas y es diatónica, aunque los ejecutantes pueden realizar alteraciones accidentales de un semitono ascendente, haciendo una cuña con el dedo en la parte inferior de la cuerda⁴⁹. Este instrumento no solo es utilizado

⁴⁸ Recuperado de: <http://arpandes.com/Venezuela.html>.

⁴⁹ Aunque a veces también en la parte superior.

en el joropo llanero, sino que también en el joropo tuyero⁵⁰ en Venezuela, como a su vez es ejecutado en el son jarocho⁵¹

Ilustración 16. Bandola



Fuente: *Ideal Music*⁵²

La bandola también cumple la función de instrumento melódico dentro del grupo. Parecido a la guitarra de son, ésta es pulsada con un plectro, que en Venezuela ya se acostumbra a usar de plástico. Tiene cuatro cuerdas afinadas generalmente en la, re, la, mi. Una de las características más importantes de este instrumento es su técnica contrapuntística, consiguiendo mantener voces simultáneas con técnicas como la alternancia entre la pajuela

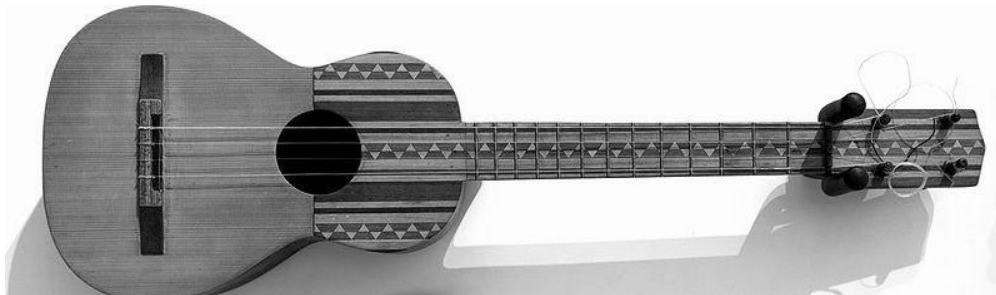
⁵⁰ Sub-especie del joropo en Venezuela, ejecutado en la región central, con fuerte presencia en el estado Miranda. El arpa aquí utilizada tiene las primas de metal.

⁵¹ La técnica de este instrumento fue desarrollada por los músicos del “son blanco”, teniendo intérpretes de gran agilidad y virtuosismo. Algunos de ellos como, Andrés Huesca.

⁵² Recuperado de: <https://idealmusicorp.com/productos/cuerdas/cuerdas-pulsadas/bandolas/bandola-llanera-imban-llan-400/>

y el dedo índice⁵³ y el contrapunto entre los bordones y las primas. Este instrumento también cuenta con variantes en otras regiones del país, cambiando su afinación y encordadura.

Ilustración 17. Cuatro



Fuente: Wikipedia⁵⁴

El cuatro es el instrumento rítmico armónico por excelencia, es un tipo de guitarrilla y tiene cuatro cuerdas afinadas en la, re, fa#, si. Su función es llevar el acompañamiento armónico, pero a su vez manteniendo la base rítmica con las maracas. En el joropo llanero más tradicional la función más importante la tiene la mano derecha llevando la subdivisión del compás en corcheas y ornamentando con repiques. Existe también una familia organológica de este instrumento, que se ejecuta en otra región en el tamunangue⁵⁵, sin embargo en el joropo llanero solo es utilizado este ejemplar.

⁵³ El sugundo o jalao' "Consiste en la pulsación que se realiza con la uña del dedo medio o índice, en combinación con la pulsación realizada por el plectro, logrando dos planos melódicos distintos –uno grave y otro agudo- que se relacionan contrapuntísticamente entre sí. Esta técnica es atribuida al bandolista barinés Anselmo López" (BOLÍVAR, 2017, p.17)

⁵⁴ Recuperado de:

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cuatro_Venezolano_stringed_musical_instrument.jpg

⁵⁵ El tamunangue es un evento festivo que involucra danza, poesía, música y religión. Tradicionalmente este celebrado en el estado Lara, aunque hoy en día se encuentran muestras de esta manifestación en diversos territorios venezolanos.

Ilustración 18. Maracas



Fuente: Deproductos56

Las maracas son un instrumento idiófono, que en el joropo llanero son tocadas en pares. Constan de una tapara hecha de calabazo rellena con semillas, generalmente de cachos, y/o espuma de sapo, como popularmente se conocen. Llevan la base rítmica del conjunto junto con el cuatro, además de colorear con repiques y adornos las figuras que el arpa o la bandola estén ejecutando. También están presentes en muchas músicas tradicionales en toda Venezuela, siendo la técnica gestada en el llano la forma ‘genérica’⁵⁷ de tocar hoy día.

Ya después de entrada la primera mitad del siglo XX, el bajo eléctrico es parte fija del conjunto, respondiendo a las necesidades de los nuevos espacios. Desarrollando nuevos patrones de acompañamiento que no responden necesariamente a los bajos del arpa, la cual tiene un bordoneo contrapuntístico que responden a las figuras que se están ejecutando. Según Fidel Barbarito:

Desde el punto de vista musical, al conjunto integrado originalmente por arpa -que en el llano podía intercambiarse con bandola-, cuatro y maracas, se le incorporó un bajo eléctrico. Este detalle transformó radicalmente el timbre del conjunto tradicional y progresivamente fue también transformando la forma de tocar el arpa, que arropada por la sonoridad grave del nuevo -y moderno- instrumento, fue perdiendo el uso rítmico y

⁵⁶ Recuperado de: <http://www.deproductos.co/Chile/set-de-maracas-venezolanas-de-palo-rm-metropolitana-MLC436534180.html>

⁵⁷ Muchos de los maraqueros urbanos abordan los diferentes ritmos venezolanos, con la técnica de las maracas llaneras. Cosa que no ocurre en las distintas localidades donde se ejecuta con un estilo y técnica diferente, dependiendo de la música y la región.

percutivo de sus bordones para dedicarse más a la elaboración melódica. (BARBARITO, apud BOLÍVAR 2017, p, 7)

3.2. FORMAS MUSICALES

El son está compuesto por formas músico-poéticas conocidas como sones, los cuales pueden estar sistematizados dependiendo del aspecto que se tome en cuenta, por ejemplo por la forma en que se baila, por la forma en que se canta, por la estructura lírica, por el aspecto armónico, o por el aspecto rítmico. Uriel Ramírez (2019) en su trabajado de grado *Posibilidades didácticas de los sones jarochos (...)*, enumera un total de 130 sones de los cuales considera que 66 son los que aún son parte del uso común en los fandangos. En ese mismo trabajo nos presenta una tabla donde los divide por: compás, modo, esquema armónico y clasificación con respecto a la danza.

En cuanto al joropo se cataloga principalmente en dos tipos: pasajes y golpes. El primero tiene carácter más sosegado y es generalmente autoral, con temas que aluden a la vida del hombre en la sabana. Los golpes tienen una estructura armónica fija y son de carácter más bravío. La mayoría de los golpes son tan antiguos que no se conoce su autoría (LENGWINAT, 2014). Además de esto Calderón (2015) agrupa los golpes según su forma, si son monopartitos, bipartitos, tripartitos, y en otras dos categorías, los golpes en modo corrido menos frecuentes y los golpes de seis monopartitos.

3.3. ESTRUCTURA RÍTMICA

Este es uno de los aspectos más ricos y complejos de ambas músicas. En el son jarocho existen sones tanto ternarios como binarios, siendo la mayoría de estos ternarios. Pudiendo ser de subdivisión binaria o ternaria (y su yuxtaposición). Teniendo como elemento característico la polirritmia y la conjunción simultánea de varias acentuaciones. De todas maneras los tocadores del son dividen en dos grandes grupos (con sus excepciones) al son, siendo estos por derecho o atravesado⁵⁸.

Debo decir que este es un asunto complicado de aclarar, ya que a pesar de que los tocadores tienen total conciencia de esto en la práctica, es difícil dar con conceptos claros al respecto. Sin embargo, hay algunas características que distinguen a unos sones de otros. Una

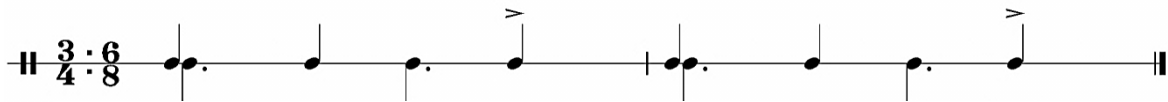
⁵⁸ A este último también se le conoce como a contratiempo, asincopado o cruzado.

de ellas es la clave, habiendo principalmente tres: café con pan, salta pa' atrás y chocolate⁵⁹, sobre las cuales se construyen el armado rítmico melódico. Según Raymundo Pavón:

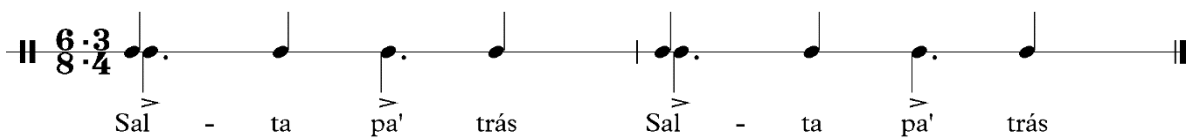
Hay tres claves que se manejan, está el café con pan, está el salta pa' tras y está el chocolate. (...) Laura dice que para el cruzado es salta pa' tras y derecho café con pan y hay otros que dicen que es chocolate y café con pan. Pero yo me inclino más hacia lo que dice Laura el salta pa' tras (...) (información verbal, 2020)⁶⁰

Siendo el café con pan y el salta pa' atrás las más usadas⁶¹, las cuales pueden ser representadas musicalmente de la siguiente forma:

Ejemplo Musical 2. Salta pa' atrás



Ejemplo Musical 1. Café con pan



Como se puede observar ambas figuras son la hemiola 3:2, sin embargo tienen acentuaciones⁶² en lugares diferentes, en el caso del café con pan en la 5ta corchea y en el salta pa' atrás en la primera y cuarta.

A partir de esto todos los instrumentos como la jarana el requinto o el pandero manejan el patrón básico correspondiente. En el caso del requinto las figuras básicas del son por derecho comienzan tácito mientras que en los sones cruzados son a contratiempo⁶³. Algunos ejemplos:

⁵⁹ Estos son recursos mnemotécnicos para referirse a los patrones bases.

⁶⁰ Comunicación por medio de mensajería instantánea, mayo de 2020.

⁶¹ Aunque existen otras como el chocolate, el cara de pato, que también pueden ser comúnmente empleadas.

⁶² Tomando en consideración que ambas frases son un recurso mnemotécnico para la transmisión de estos ritmos, por ello la acentuación de las palabras no responde a la función dialéctica común del habla.

⁶³ Aunque debo aclarar que esto no puede ser tomado como una norma, ya que hay figura en los sones por derecho que empiezan anacrúsicas y viceversa, sin embargo son tomadas como variaciones.

Ejemplo Musical 3. Son por derecho, Pájaro Cu.



Ejemplo Musical 4. Son atravesado, Poblanas.



Como se puede observar en el ejemplo musical número tres, la figura va en un continuo desenlace por medio de pulsaciones de corcheas, en cambio en el ejemplo 4 si bien hay una nota en el primer pulso, el inicio de la figura realmente es en el contratiempo del segundo pulso o en la cuarta corchea, además vale decir que este patrón de negra punteada y corchea es muy común en los sones atravesados.

Proporcionalmente son más los sones por derecho que los atravesados, algunos de los derechos son: pájaro cu, el balajú, el butaquito, la candela, el coco, los chiles verdes, la caña, fandanguito, la iguana, el gallo, la indita (entre otros). Mientras que los sones atravesados son: el buscapiés, las poblanas, el aguanieve, el cascabel, pájaro carpintero, el amanecer. Y otros que no son de esta clasificación como el toro zacamandú, la bamba, el colás.

En cuanto al joropo llanero, también existe una clasificación métrica o de acentuaciones. Lo primero es distinguir entre el pasaje y el golpe. El primero tiene en sus temáticas un tono nostálgico, bien sea por la vida que se dejó en el campo o por el desamor, aunque también hablan del amor romántico y hasta de eventos festivos o jocosidades. Están en compás de 3/4 y se suele decir que es menos rápido que los golpes, sin embargo, para mí esto es un fenómeno actual, ya que al comparar grabaciones de tocadores de generaciones pasadas da para escuchar pasajes con carácter vivas, casi como un golpe⁶⁴. De todas maneras, algo que sí hace muy característico a los pasajes es que estos por lo general tienen un compositor conocido tanto para la letra como para la música.

⁶⁴ Como ejemplo se pueden escuchar grabaciones del Carrao de Palmarito y Eneas Perdomo, entre otros cantadores del siglo pasado.

Los golpes, son estructuras rítmico - armónicas fijas, que, si bien tuvieron probablemente un compositor o alguien los reconoció como propio, hoy día pertenecen al acervo musical del joropo llanero. Estos están divididos en dos rítmicamente hablando, los de compás 3/4 o 6/8⁶⁵, en los cuales el patrón del cuatro y del bajo juega un papel fundamental para el conjunto.

En algunos textos y publicaciones se hace referencia a estas dos clasificaciones con algunos nombres, sin embargo, las desconozco. También en conversaciones con el maestro Ignacio Hernández se nota lo ajeno que resultan al pensamiento llanero.

Que yo sepa en el argot (...) de la música llanera, es decir en los pueblos, en el llano mismo, (...) he escuchado que a los golpes tienen asignado un nombre específico como guacharaca, zumba que zumba, carnaval, quirpa. O sea son referidos por su nombre, por ese nombre, no como joropo corrio' (...) y los seis que son, pajarillo, seis numerao' y seis por derecho. Se les refiere con el nombre que lleva cada uno. (Información verbal, 2020)⁶⁶

Ejemplo Musical 5. Patrón base: cuatro y bajo, golpe a tres

El rasgueo de la mano derecha
va arriba, abajo consecuentemente.

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Cuatro' and the bottom 'Bajo'. Both are in 3/4 time. The Cuatro staff has a sequence of notes: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth. There are 'x' marks above the 3rd and 6th notes. Above the first note is a square symbol, and above the second is a 'V' symbol. The Bajo staff has a sequence of notes: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth. There is an accent (>) above the first note.

Aquí se puede observar el patrón básico de acompañamiento del cuatro, siendo la x símbolo para el chasquido⁶⁷, que en este caso es tocado en la 3ra y 6ta corchea, mientras que el bajo está con una figura *troquea*⁶⁸, de dos y un tiempo.

⁶⁵ Vale la pena destacar que no hay que olvidar la complejidad rítmica de estas músicas, esta división por compases es una convención a la cual se ha llegado en este género. Sin embargo en ambas formas está un juego constante de superposiciones métricas y de acentuaciones.

⁶⁶ Comunicación por medio de mensajería instantánea, mayo de 2020.

⁶⁷ El chasquido es una técnica que se realiza con la mano derecha, deteniendo la vibración de las cuerdas con un movimiento sutil (una pequeña flexión). Este movimiento se puede realizar tanto hacia abajo como para arriba.

⁶⁸ Figura larga y corta, dentro de la clasificación de los pies métricos.

El chasquido que mencioné en el ejemplo musical 5 genera un efecto sonoro de desplazamiento rítmico, bien tocado genera la sensación de una sincopa al escucha, el cual sería escrito de esta forma:

Ejemplo Musical 6. Cuatro patrón al escucha, golpe a tres

Musical notation for Ejemplo Musical 6. The top staff is labeled 'Cuatro' and the bottom staff is labeled 'Bajo'. Both are in 3/4 time. The Cuatro staff has a half rest followed by four quarter notes. The Bajo staff has a half rest followed by two quarter notes.

Ejemplo Musical 7. Patrón base: cuatro y bajo, golpe a seis

El rasgueo de la mano derecha va arriba, abajo consecuentemente.

Musical notation for Ejemplo Musical 7. The top staff is labeled 'Cuatro' and the bottom staff is labeled 'Bajo'. Both are in 6/8 time. The Cuatro staff has a half rest, followed by a quarter note with an upward stroke, a quarter note with a downward stroke, a quarter rest, and another quarter note with an upward stroke. The Bajo staff has a half rest followed by two quarter notes.

Aquí se puede observar que el chasquido del cuatro está en la primera y cuarta corchea, mientras que la forma básica del bajo va a 3/4 con un silencio de negra y dos negras respectivamente. Bastante parecido con lo que se produce con la clave salta pa' tras del son, donde se acentúa la primera y la cuarta corchea mientras hay una subdivisión ternaria al mismo tiempo.

Ejemplo Musical 8. Cuatro patrón al escucha, golpe a seis.

The image shows musical notation for two instruments: Cuatro and Bajo. Both are in 6/8 time. The Cuatro part starts with a double bar line, followed by a 6/8 time signature, a quarter rest, and then four eighth notes: G4, A4, B4, and C5. The Bajo part starts with a double bar line, followed by a 6/8 time signature, a quarter rest, and then two eighth notes: G4 and A4. The notes are on a single-line staff.

Al igual que en el patrón a tres, en el golpe a seis, en el cuatro se escucha un desplazamiento sincopado en la mano derecha, dejando el patrón más o menos como está en la imagen anterior.

La mayoría de los golpes son a 3/4, algunos de ellos como: catira, gabán, chipola, corrio, zumba que zumba, mamonales, carnaval, entre otros. Mientras que los golpes a seis son: pajarrillo, seis por derecho y seis numerao’.

3.4. ESTRUCTURA ARMÓNICA

En ambas músicas se tienen estructuras armónicas fijas, específicamente en los sones y en los golpes. Estas estructuras no son de modulaciones complejas en ambos casos, sino en el ámbito de la tónica la subdominante y la dominante. Sin embargo, en el caso venezolano existen algunos golpes con armonías que realizan modulaciones un poco más complejas, pero no es común. Puede haber patrones armónicos tanto en modo mayor como en modo menor, y aunque la tonalidad como sistema sea bien establecida en estas músicas, aún quedan vestigios de las escalas modales, en algunos giros melódicos o armónicos. Algunos ejemplos de estructuras armónicas:

Ejemplo Musical 9. Cifrado, La Indita (Son Jarocho)

La Indita

C G C C F G F / G F G

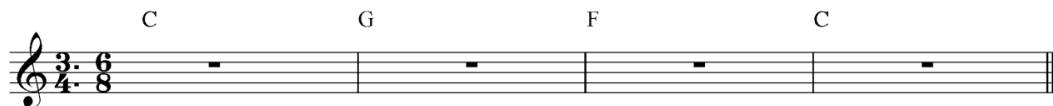


Musical notation for 'La Indita' in 3/6 and 4/8 time signatures. The staff shows a sequence of chords: C, G, C, C, F, G, F, a slash, G, F, G.

Ejemplo Musical 10. Cifrado, Pájaro Cú (Son Jarocho)

Pájaro Cú

C G F C



Musical notation for 'Pájaro Cú' in 3/6 and 4/8 time signatures. The staff shows a sequence of chords: C, G, F, C.

Ejemplo Musical 11. Cifrado, El Buscapiés (Son Jarocho)

El Buscapiés

C / F F G

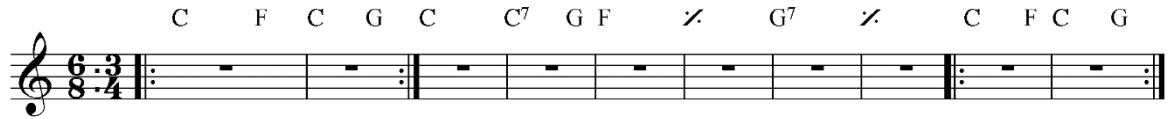


Musical notation for 'El Buscapiés' in 6/8 and 3/4 time signatures. The staff shows a sequence of chords: C, a slash, F, F, G.

Ejemplo Musical 12. Cifrado, El Aguanieve (Son Jarocho)

El Aguanieve

C F C G C C⁷ G F / G⁷ / C F C G



Ejemplo Musical 13. Cifrado, Gabán (Joropo)

Gabán

A⁷ / Dm /



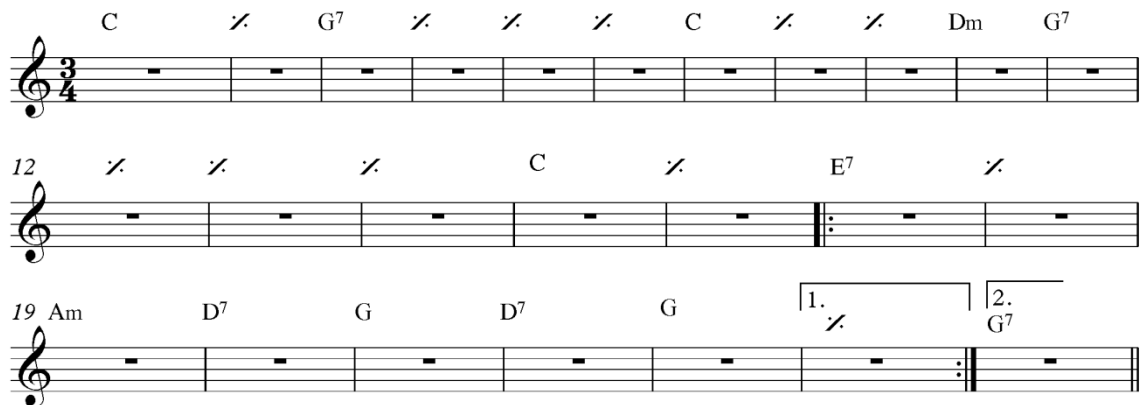
Ejemplo Musical 14. Cifrado, Carnaval (Joropo)

Carnaval

C / G⁷ / / / C / / Dm G⁷

12 / / / C / E⁷ /

19 Am D⁷ G D⁷ G 1. / 2. G⁷



Ejemplo Musical 15. Cifrado, Pajarillo (Joropo)

Pajarillo

A musical staff in 6/8 time signature. The staff contains four measures, each with a single horizontal line representing a whole note. Above the first measure is the chord **A⁷**. Above the second measure is a slash **/**. Above the third measure is the chord **Dm**. Above the fourth measure is the chord **Gm**.

Ejemplo Musical 16. Cifrado, Seis Numerao (Joropo)

Seis Numerao'

A musical staff in 6/8 time signature. The staff contains four measures, each with a single horizontal line representing a whole note. Above the first measure is the chord **D⁷**. Above the second measure is the chord **G**. Above the third measure is the chord **A⁷**. Above the fourth measure is the chord **D**.

4. ANÁLISIS

Como se mencionó en el apartado metodológico, en este capítulo desarrollaré la parte central del trabajo, el análisis. Este estará constituido por distintos elementos, estudiando los aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y formales de ambas músicas.

4.1. JUSTIFICATIVA DE LOS EJEMPLOS A USAR

Los ejemplos analizados fueron seleccionados por participante individual: Jarana (sola), Cuatro (solo); Arpa (sola-jarocho), Arpa (sola-llanera); Requinto (solo), Bandola (sola); Tarima (Zapateado). Estos formatos fueron escogidos ya que en cada uno de ellos se puede estudiar un elemento diferente. Bien sea el ritmo, la armonía o la forma.

4.2. DEFINICIÓN DEL TIPO DE TRANSCRIPCIÓN

La **transcripción** será de tipo descriptivo, es decir el objetivo final no es convertir las muestras en una obra musical, sino en un documento apto para el análisis. Aunque las músicas transcritas puedan servir para ser interpretadas, en la realidad no existen ejecuciones fijas sino se adaptan a múltiples circunstancias. Este sistema se mueve dentro de los parámetros de notación del pentagrama, para poder así observar algunos elementos como la altura de los sonidos y el ritmo en un sistema de compases. Y es justamente en ese aspecto donde el análisis va a dilucidar qué tipo de compás será el ideal para cada música, ya que tanto el son como el joropo son de tradición memorial y no existe un consenso para su escritura. Incluso muchas veces estos intentos no responden a la realidad sonora del hecho musical, el cual en ambos casos es de una riqueza polirrítmica considerable.

4.3. ANÁLISIS

El **análisis** depende de lo que se esté estudiando, ya que, para poder llegar a cada **modelo**, se ha tenido que revisar los distintos aspectos a analizar por separado, siendo así de la siguiente manera: **Ritmo, Armonía, Melodía.**

Comenzaré por **analizar el buscapíés, para después hablar del seis numerao y finalmente realizar su comparación.** Para poder hablar sobre el ritmo, es importante saber que estos elementos se encuentran en diferentes instrumentos del conjunto jarocho y llanero.

En el conjunto jarocho la jarana es un instrumento rítmico armónico, cuya función es mantener la armonía mientras se ejecuta el patrón rítmico. En el mismo se pueden encontrar diferentes variaciones que van a depender del estilo, la región y el propio ejecutante. (Ver

ejemplo musical 12⁶⁹) Por lo tanto se ha hecho un proceso de **modelización** de cada uno de los ejemplos⁷⁰.

Cada ejemplo de jarana fue grabado específicamente como muestra de ejecución para esta tesis, es decir a solas y fuera del contexto festivo. Cuatro músicos diferentes interpretan un buscapiés a su estilo, producto de sus aprendizajes y forma de tocar personal. Todos con excepción de Raymundo Pavón usan una jarana segunda, Raymundo usó una tercera. (Los ejemplos a continuación solo están enumerados para su mejor catalogación)

En cuanto a las graffias utilizadas para diferenciar las variadas técnicas de ejecución en la mano que rasguea la jarana tenemos:

⚡ **Rasguido abierto:** Este se realiza abriendo la mano y por consiguiente los dedos en forma de abanico.

▣ **Rasguido hacia abajo:** Este se produce con la mano semi cerrada y los dedos juntos, chocando contra las cuerdas hacia abajo dejándolas vibrar.

∨ **Rasguido hacia arriba:** Este se produce con la mano semi cerrada y los dedos juntos, chocando contra las cuerdas hacia arriba dejándolas vibrar.

Cuando las interpretaciones se encuentran sin ninguna indicación, se debe seguir la secuencia digitación, arriba debajo de los rasguidos. Solo será un rasguido abierto o con alguna dirección diferente si es que es indicado en el ejemplo musical.

⁶⁹ No está demás decir que éstas son algunas formas de tocar, dentro del vasto universo del lenguaje del son.




⁷⁰ Recordando que este es uno de los aspectos considerados por Arom Sihma para realizar el análisis, para ver más ir a la página 22.

Ejemplo Musical 17. Base rítmica y técnica de ejecución jarana 1 (Edwin Bandala): Buscapiés

Base 1 Edwin Bandala

The musical score is written in 3/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with various rasgueo techniques: an open rasgueo (indicated by a downward-pointing arrow with a wavy line), followed by rasgueos towards the bottom (indicated by a square symbol) and towards the top (indicated by an inverted V symbol). Chord changes are marked with 'C', 'F', and 'G'. The second staff starts at measure 5 and continues the pattern. The third staff starts at measure 9 and shows a simplified notation with fewer notes. The fourth staff starts at measure 13 and continues the simplified notation. The score concludes with a double bar line.

Nota de símbolos:

-  Rasguido abierto
-  Rasguido hacia abajo
-  Rasguido hacia arriba

Ejemplo Musical 19. Base rítmica y técnica de ejecución jarana 2 (Uriel Ramírez)

Base 2

Uriel Ramírez

Musical notation for Base 2, Jarana 2 by Uriel Ramírez. The notation is in 3/4 and 6/8 time. It consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature, which changes to 6/8. The melody is written on a single line with notes and rests. Chords C, F, and G are indicated above the staff. A slash symbol is placed above a note in the first measure of the second staff. The second and third staves continue the melody with similar notation and chord markings.

Ejemplo Musical 18. Base rítmica y técnica de ejecución jarana 3 (Raymundon Pavón)

Musical notation for Base 2, Jarana 3 by Raymundon Pavón. The notation is in 3/4 and 6/8 time. It consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature, which changes to 6/8. The melody is written on a single line with notes and rests. Chords C, C7, F, F, and G7 are indicated above the staff. The second and third staves continue the melody with similar notation and chord markings.

Ejemplo Musical 20. Base rítmica y técnica de ejecución jarana 4 (Joel Cruz)

Base 4 Joel Cruz

The musical notation consists of four staves, each starting with a double bar line and a 3/4 time signature. The first staff begins with a C chord. The second staff begins with a 5 and a C chord. The third staff begins with a 9 and a C chord. The fourth staff begins with a 13 and a C chord. Each staff contains a sequence of notes and rests, with chords G, C, and G7 indicated above the notes. There are also slanted lines (//) indicating specific rhythmic patterns or techniques.

Algo que ya salta a la vista es la importancia de la variación entre las pulsaciones larga, corta (-- -)⁷¹ *troqueo*⁷², y su variante corta, larga (- --)⁷³ *yambo*⁷⁴. Además de estos ejemplos en jarana he analizado el zapateo, el cual también está compuesto por estas variaciones o posibilidades entre troqueo y yambo.

Debo decir que a primera vista estas formas de tocar la jarana parecen sumamente distintas, pero en el fondo constan de un mismo **modelo** o base rítmico armónica.

⁷¹ Combinación larga, corta. Puede ser blanca-negra por ejemplo.

⁷² Como se le conoce en los pies métricos griegos.

⁷³ Combinación larga, corta. Puede ser negra-blanca por ejemplo.

⁷⁴ Como se le conoce en los pies métricos griegos.

Ejemplo Musical 21. Base jarana, análisis rítmico

Base 1 Edwin Bandala

3/4 : 6/8

C V // V F V G V

Base 2 Uriel Ramirez

5 C // F G

Base 3 Raymundo Pavón

9 C C7 F // G7

Base 4 Joel Cruz

13 C G C F // G7

Ejemplo Musical 22. Base Tarima, análisis rítmico

Base Tarima Mirna Gómez

Nota de símbolos:

*Está escrito en dos sistemas complementados, para representar el movimiento de ambos pies (d: derecho, i: izquierdo)

*Núcleo en x: Significa arrastrar, es un movimiento que se realiza arrastrando los pies con la zuela en la tarima.

3

5

Ejemplo Musical 23. Base tarima mudanza 1, análisis rítmico

Base Tarima Mudanza 2 Mirna Gómez

3

5

Ejemplo Musical 24. Base tarima mudanza 2, análisis rítmico

Base Tarima Mudanza 1 Mirna Gómez

The musical notation consists of two staves. The first staff is in 3/4 time and contains a sequence of notes and rests. The notes are quarter notes with stems pointing up. The rests are quarter rests. The notes are marked with an accent (>) and the rests with an 'x'. The notes are marked with a 'd' and the rests with an 'i'. The second staff is in 3/4 time and contains a sequence of notes and rests. The notes are quarter notes with stems pointing up. The rests are quarter rests. The notes are marked with a '3' above the first measure.

En el ejemplo musical 17 (p. 72) se pueden observar los distintos **modelos** de los patrones de las jaranas antes analizadas, al igual que el zapateado. Debo aclarar que estos ejemplos son pocos ante el universo de posibilidades que se pueden encontrar, sin embargo, son parte de una muestra significativa⁷⁵ de las posibles variaciones en la jarana y la tarima, que a su vez representan dos de los instrumentos claves de la constitución rítmica del son jarocho.

Como **modelo** de acompañamiento sugiero la forma más simplificada a partir de las bases antes estudiadas, de las cuales ya presenté los modelos (ejemplo musical 16, p. 72). Por medio de estos modelos a partir de los cuales observé que el patrón *troqueo* es el que más se repite en todas las versiones, tanto de los jaraneros como en la tarima (ver ejemplo musical 17, p. 72) Siendo así:

Ejemplo Musical 25. Modelo rítmico buscapiés

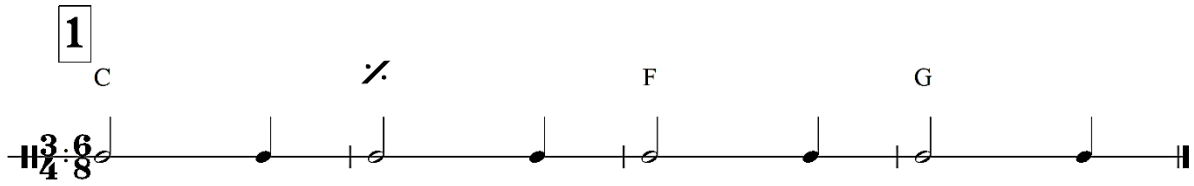
The musical notation is in 3/4 time and shows a sequence of seven quarter notes on a single staff. The notes are marked with a '3' above the first measure.

⁷⁵ Las considero significativas ya que, están presente de forma perenne en el son jarocho.

Ejemplo Musical 26. Modelos rítmicos jarana y tarima.

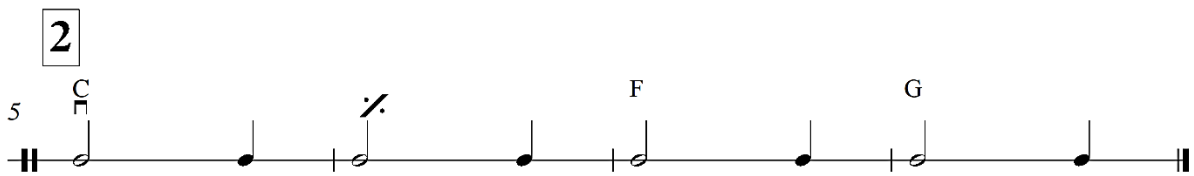
1

C / F G



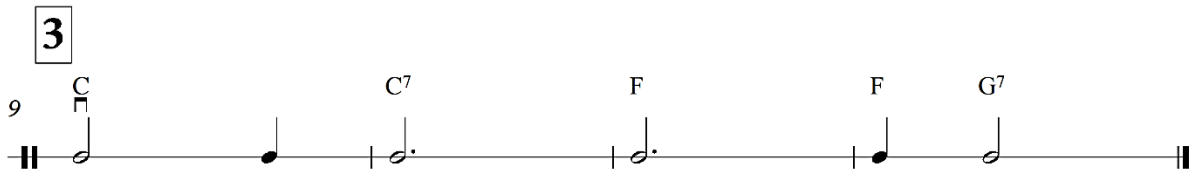
2

5 C / F G



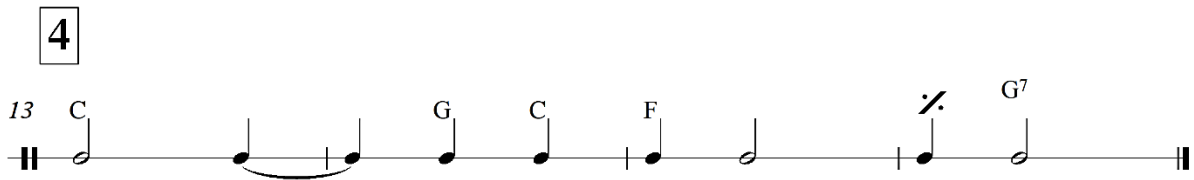
3

9 C C7 / F F G7



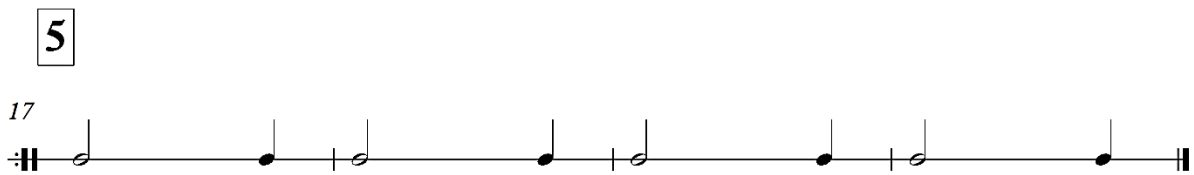
4

13 C G C F / G7




5

17



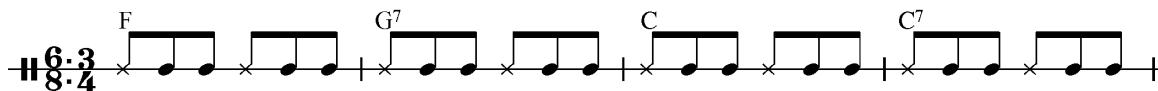
6

21



En el conjunto llanero la base rítmica está presente en el cuatro, las maracas y el bajo⁷⁶, por lo que serán tomados en cuenta para el análisis del seis numerado.

Ejemplo Musical 27. Base cuatro



El cuatro mantiene la subdivisión en corcheas chasqueando⁷⁷ en la primera y cuarta corchea, con repiques⁷⁸ en puntos cadenciales o bordoneos del arpa o la bandola. Estos chasquidos son de suma importancia, ya que es una de las características que definen si el joropo es tocado a 3/4 o 6/8. Y una de las convenciones que tenemos hoy en día en la música llanera, es que cuando el cuatrismo chasquea en la primera y en la cuarta corchea, el golpe será a 6/8, siendo ésta una diferencia interpretativa importante.

⁷⁶ Estando presente también en el zapateo, y los bordones del arpa y en ocasiones la bandola.

⁷⁷ El chasquido es una técnica utilizada haciendo un movimiento de flexión en la muñeca de la mano derecha. Ésta se curva hacia abajo o hacia arriba, deteniendo la vibración de las cuerdas, creando un efecto percusivo. Esta herramienta es una de las principales variaciones tímbricas utilizadas en el cuatro venezolano.

⁷⁸ Los repiques son variaciones rítmicas, realizadas con la mano derecha en los que tocan al derecho. Existen ciertas convenciones y algunos ritmos que se utilizan de forma tradicional en el joropo llanero. Por ejemplo en el cierre de una sección, cuando el arpa bordonea, o en momentos escogidos por los músicos, siempre con la intención de resaltar algún aspecto de la melodía o el desarrollo rítmico de la música.

Ejemplo Musical 26. Base cuatro, análisis

1 C C⁷ F G⁷

2 C C⁷ F G⁷

3 C C⁷ F G⁷

4 C C⁷ F G⁷

5 C C⁷ F G⁷

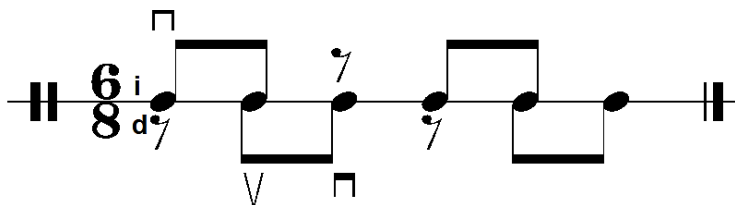
Aunque realicé cinco reducciones de la forma de acompañar en el cuatro, no todas ellas son musicales, es decir no representan el estilo, perdiendo la esencia del lenguaje rítmico. Por ello considero que el modelo está presente en el patrón inicial. Aunque podamos reducir éste como lo hice en el ejemplo anterior, ninguna de estas versiones tiene el contenido motivico necesario para poder ser ejecutado como un **modelo**.

Ejemplo Musical 27. Modelo acompañamiento cuatro

C⁷ F G⁷ C

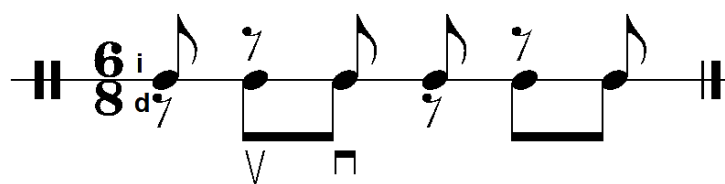
Ya las maracas con el tiempo han cambiado su técnica, hoy en día se ejecutan prácticamente de dos formas:

Ejemplo Musical 28. Base maracas 1



En esta forma de ejecución las manos se encuentran⁷⁹ en la corchea 2 y 5, sin embargo, al oído se escucha un solo sonido.

Ejemplo Musical 29. Base maracas 2



La diferencia entre estas dos formas es de digitación⁸⁰ mientras que la primera base (el ejemplo musical 21), las manos se encuentran en la segunda corchea, en la segunda se encuentran en la tercera corchea (ejemplo musical 22). Un buen intérprete no tendría diferencias sonoras en ambas. Para la búsqueda del modelo obvié la digitación dejando la subdivisión de las corcheas en una sola voz.

⁷⁹ Aunque las manos toquen juntas en esa misma corchea, un buen maraquero deberá conseguir que se escuche un solo sonido.

⁸⁰ En este caso uso el término digitación para referirme a la combinación entre los movimientos de la mano derecha e izquierda.

Ejemplo Musical 30. Base maracas, análisis

The image shows three staves of musical notation for maraca accompaniment in 6/8 time. The first staff, labeled '1', shows a rhythmic pattern of eighth notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The second staff, labeled '2', shows a pattern of eighth notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The third staff, labeled '3', shows a pattern of eighth notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Each staff begins with a double bar line and a 6/8 time signature, and ends with a double bar line. The notes are marked with accents (>).

Al igual que sucede con el acompañamiento del cuatro al reducir las células rítmicas de las maracas, resulta demasiado abstracto su comprensión. Recordando que la característica clave de este instrumento en el conjunto instrumental, es llevar el pulso, por eso considero que su **modelo** está también en la forma básica de acompañar que ya los maraqueros usamos, es decir en el patrón número uno del ejemplo musical 23 (ver encima).

Ejemplo Musical 31. Modelo acompañamiento maracas

The image shows a single staff of musical notation for maraca accompaniment in 6/8 time. The staff begins with a double bar line and a 6/8 time signature. The rhythmic pattern consists of eighth notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The notes are marked with accents (>). The staff ends with a double bar line.

En cuanto al bajo⁸¹, éste puede realizar distintas formas de acompañamiento dependiendo de las figuras que esté ejecutando el instrumento melódico. Sin embargo, se ejecuta un **modelo** de acompañamiento conocido para todos los joropos en 6/8, siendo este:

⁸¹ Aclarando que el bajo puede ser ejecutado en el instrumento de nombre homónimo, pero también en los bordones del arpa y la bandola.

Ejemplo Musical 32. Modelo acompañamiento, bajo.



A partir de los **modelos** obtenidos del cuatro, maracas y bajo, voy a destacar sus puntos de coincidencia polirrítmicamente, para así llegar al **modelo** rítmico del seis numerao.

Ejemplo Musical 33. Modelo seis numerao, análisis

A musical score for three instruments: Cuatro, Maracas, and Bajo. All are in 6/8 time. The Cuatro and Maracas parts consist of two measures of music, each with a thick black line above the notes, indicating a specific rhythmic pattern. The Bajo part consists of two measures with quarter notes. Below this, a second system shows a more detailed analysis of the rhythm with accents and a '2' above the first note.

Para la clave o modelo del seis, considero sumamente importante la acentuación en la primera y cuarta corchea, así como el desplazamiento ternario del bajo, esa sensación, aunque reducida debe estar presente. Siendo así:

Ejemplo Musical 34. Modelo seis numerao

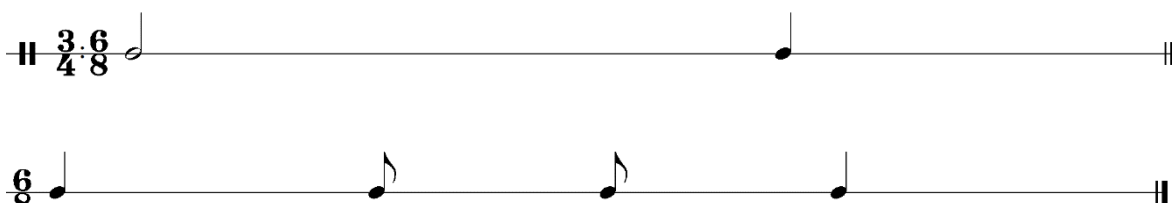


Aquí podemos ver representados dos de los elementos más importantes en la arquitectura rítmica del seis, la primera y la cuarta corchea del compás, y el desplazamiento ternario en la tercera y quinta corchea. Ello da como resultado un motivo que combina los pies *troqueo*, y yambo. ¿Acaso esto no nos recuerda al café con pan⁸²?

En cuanto a la clave del buscapiés, aunque parezca simple, es una reducción de diferentes formas rítmicas de la jarana y la tarima; siendo uno de los motivos rítmicos más usados en este son.

Aunque en ambas realidades estos esquemas parecieran no reflejar el complejo entretejido rítmico, son solo parte del esqueleto de superposiciones polirrítmicas que se pueden dar en ambas formas. Por eso justamente se les llama **modelos**⁸³.

Ejemplo Musical 35. Modelos rítmicos, buscapiés y seis numerao



En cuanto a la **armonía** a pesar de que ambas músicas tienen una estructura genérica, es decir un patrón armónico que se ha consolidado a través del tiempo y la práctica, ambos tienen variables que van a depender del estilo, la región y el propio ejecutante. Sin embargo, dentro de estas posibilidades se puede encontrar el **modelo** o el principio básico de acompañamiento. Comenzaré con el caso jarocho.

⁸² Clave usada en los sones por derecho, ver ejemplo musical 1, pagina 55.

⁸³ Recordando que el modelo, o clave, es un motivo rítmico que puede o no estar presente en la música. En el caso del son, la clave aquí presentada es bastante usada durante las ejecuciones del buscapiés. En cuanto en el caso del joropo, es una clave tácita que se puede encontrar en las superposiciones rítmicas de los instrumentos acompañantes, y claro en los motivos melódicos.

Ejemplo Musical 36. Armonía buscapiés

Base 1 Edwin Bandala

Base 2 Uriel Ramirez

Base 3 Raymundo Pavón

Base 4 Joel Cruz

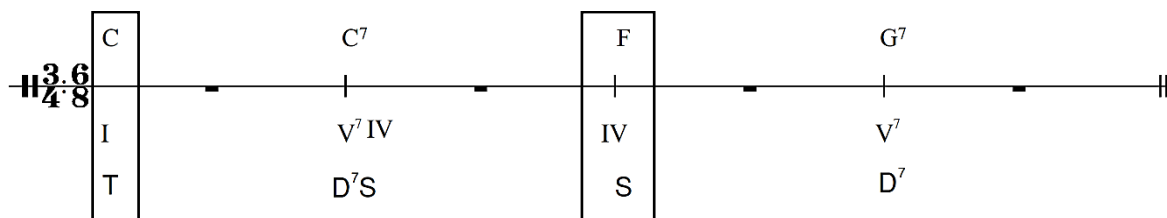
Aquí se puede ver como en cada uno de estos ejemplos, existen variaciones, bien sea en el segundo compás o en el último, sin embargo, tanto en la tónica (Do) como en la subdominante (Fa) todos mantienen esas mismas funciones (o acordes). Sin embargo, me preguntaba cómo en un espacio como el fandango, podrían convivir estas formas diferentes de acompañar, a lo que Joel Cruz me respondió: “(...) Digamos coinciden en caer en fa más o menos al mismo tiempo. Realmente eso no se habla porque, aunque lo tocamos cada quien, al modo de uno, cuadra al final. De pronto si vas muy disímil te acoplas a la mayoría.” (información verbal, 2020) ⁸⁴

Además del fa (IV grado) como Joel nos dice, el do también es un punto de encuentro importante, dejando el segundo y cuarto compás abierto a otras posibilidades, bien sea la incorporación del C7 (V7 del IV) en el segundo, o el desplazamiento del G7 (V7) en el

⁸⁴ Comunicación por medio de mensajería instantánea, junio de 2020.

último, o claro otras variantes. Otra de las cosas interesantes es la alternancia entre el uso de la tríada mayor o la tétrada con séptima dominante, en los momentos de tensión cadencial.

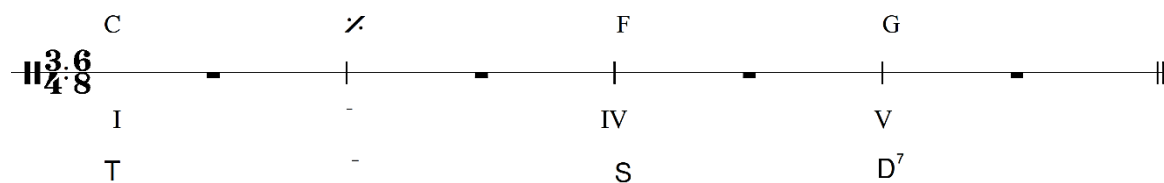
Ejemplo Musical 37. Secuencia armónica, buscapiés



En este ejemplo está una de las formas más sencilla de acompañar, donde se puede ver lo que para mí es uno de los rasgos más interesantes, tanto del buscapiés como del seis numerado. La cadencia bimodal, al presentar la tónica y en el siguiente compás modular para la subdominante, da la sensación de estar dejando el centro tonal de la tónica (do en este caso), para establecerse en la subdominante (fa), sin embargo, en el último compás presenta nuevamente la dominante de la tónica (sol7). Y así se repite el ciclo.

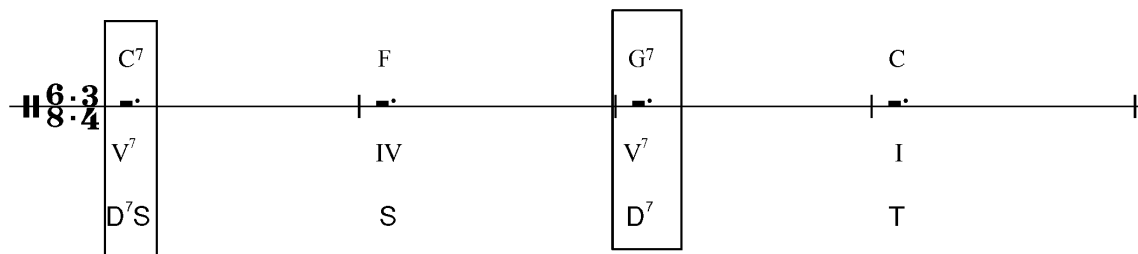
Aunque esta forma de acompañar sea bastante reducida, hay quienes realizan la misma secuencia, pero sin la séptima de dominante, como dije anteriormente. Resultando en el siguiente **modelo**.

Ejemplo Musical 38. Modelo armonía, buscapiés.



En cuanto al seis numerado, la secuencia armónica son las mismas funciones que el buscapiés, sin embargo (y esto lo veremos a profundidad más adelante), debido al inicio de la frase melódica, el comienzo de la secuencia de acordes no es en la tónica como se observa a continuación:

Ejemplo Musical 39. Modelo armonía, seis numeroao



Como se lee en el título de la imagen, este es el modelo armónico del seis ya que, es esta justamente la forma más simplificada con que acompañan los cuatristas. A partir de allí se realizan las **variaciones** y como mencioné anteriormente, ambas realizan una breve modulación al cuarto grado (subdominante), y luego retornan al primero (tónica). Sin embargo, en el caso jarocho dependiendo del intérprete la séptima de dominante puede ser o no ejecutada en el quinto grado, lo que puede restar un poco esa sensación de modulación. Sin embargo, ya con la melodía siendo ejecutada esta modulación es reafirmada.

5. ANÁLISIS MUSICAL

Para este apartado comenzaré analizando el seis numerao ejecutado en la bandola, luego seis numeraos en el arpa; para continuar con el buscapiés interpretado en requinto y finalmente el buscapiés en el arpa.

La grabación⁸⁵ del seis numerao sobre la cual realicé la transcripción fue hecha por Alfredo Gutiérrez⁸⁶ en Caracas Venezuela en 2019, siendo una grabación particular hecha por el intérprete especialmente para los fines de este trabajo. El ejemplo tiene una duración de 3:34” y cuenta con las siguientes partes:

- Registro (Introducción)
- A
- A’
- A

Para el análisis no consideré el registro ya que en el no se ejecutan figuras propias del seis, sino que a manera de introducción se presenta la tonalidad por medios de escalas y arpegios que quedan a discreción de cada intérprete. Ya la parte A comienza con el golpe el cual está en re mayor, tonalidad común para las formas del joropo llanero, debido a la afinación del cuatro y la propia bandola (ya el arpa es otra excepción)⁸⁷.

El segundo momento A’ es una modulación al modo menor, re menor donde se presentan algunas figuras nuevas que no habían sido tocadas en la A, sin embargo, la mayoría son repeticiones de las figuras anteriores solo que en esta nueva tonalidad. Finalmente, para la vuelta de la A, Alfredo modula nuevamente para re mayor, ya dando fin al joropo.

⁸⁵ Todas las transcripciones estarán disponibles en los anexos finales del trabajo

⁸⁶ Alfredo Gutiérrez es profesor egresado del UPEL-IPC en la mención "Educación Musical", fue profesor de "FUNDAMUSICAL SIMON BOLIVAR", es ejecutante de las Bandolas venezolanas, mandolina, maracas, tres cubano, es cantante, es músico activo con: "ODILA" (Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos), Daisy Gutiérrez "La Cantora Cumanesa", Mónico Marquez y el "Grupo Estribillo". Perteneció a la agrupación "Tambor Urbano". Es músico en la compañía de danza del bailaor flamenco español "David Morales" en su proyecto "Amor en Libertad". Con la agrupación "Cantaduría Popular Venezolana" dirigida por Javier Marín e Ismael Querales, tuvo una gira por el medio Oriente, representando a Venezuela en el marco de el 28 aniversario de el "Festival de la Ciudadela" celebrada en El Cairo-Egipto, y en el 11avo "Festival del Folklore" en Ismailia-Egipto, y una presentación en "La casa de la Cultura" de Amman-Jordania. (Texto proporcionado por Gutiérrez)

⁸⁷ A pesar de ser un instrumento diatónico, el arpa puede ser afinada en diferentes tonalidades.

Las **figuras melódicas del seis son bipartitas** mayoritariamente, teniendo antecedente y consecuente⁸⁸. Además, generalmente cuentan con **una estructura de cuatro compases**, aunque caben diferentes variaciones donde la figura es alargada⁸⁹. A continuación se hará un primer estudio de algunas figuras presentadas en el seis numerao (bandola).

Ejemplo Musical 40. Figura 1 bandola seis numerao

Esta primera figura está compuesta por dos acordes de séptima de dominante arpegiados y su resolución (D₇ – G, A₇- D) generando una sonoridad mixolidia en el desarrollo melódico de la frase. En cuanto a la estructura, está compuesta por un motivo, el cual se repite transpuesto a una cuarta justa descendente.

Este patrón es particular porque fue el utilizado para comenzar y terminar el seis. Teniendo un carácter de inicio y clausura. También fue ejecutado en otros momentos del joropo.

⁸⁸ O lo que se le conoce como “pregunta, respuesta”

⁸⁹ Estos patrones pueden ser utilizados cuantas veces el intérprete desee. Pudiendo ser variados en algunos de sus motivos, en ocasiones interválica, melódica o rítmicamente.

En el siguiente ejemplo, se encuentra una variación en la parte A' de la frase, donde se transpuso una sexta menor ascendente las dos negras que están resaltadas en el rectángulo.⁹⁰

Ejemplo Musical 41. Figura 1, variación seis numerao

En este segundo ejemplo el inicio de la figura es anacrúsico, y presenta dos partes motívicas diferenciadas, que se complementan entre sí. Algo interesante del B, es que está compuesto por un juego contrapuntístico con los bordones.

Ejemplo Musical 42. Figura 2, bandola seis numerao.

Ejemplo Musical 43. Figura 2, variación bandola seis numerao

En este ejemplo una de las variaciones de la figura 2, donde cambió la A, en su forma rítmica y melódica, agregando contrapunto en el bajo. Sin embargo, la B se conserva prácticamente igual que en su forma original, exceptuando algunas notas en el bordón.

⁹⁰ Cabe acotar que estas variaciones y sus posibilidades van a depender del ejecutante. Las posibilidades pueden ser infinitas.

Ejemplo Musical 44. Figura 3 bandola seis numerao

Como en la figura anterior (ver ejemplo musical 34) el comienzo es anacrúsico. Con dos motivos diferenciados (A, B), el comportamiento cadencial también es “pregunta-respuesta”. Siendo la A menos conclusiva que la B, con un movimiento ascendente mientras que la B desciende hasta reposar e la tónica. Además es evidente la alternancia entre las **acentuaciones binarias y ternarias (3/4 y 6/8)**, como por ejemplo los motivos rítmicos del segundo y tercer compas, donde el segundo tiene una característica más binaria (con subdivisión ternaria) y el tercero es totalmente ternario.

Ejemplo Musical 45. Figura 3 variación, bandola seis numerao

Esta variación de la figura tres es una repetición exacta de la original, tanto que el ritmo y la formación melódica son prácticamente idénticas. Exceptuando que esta vez es en el relativo directo de la tonalidad, es decir en re menor.

Ejemplo Musical 46. Figura 4 bandola seis numerao

En el caso de este ejemplo la estructura es diferente, no es una frase que idealmente pueda ser dividida en dos motivos, principalmente porque su característica más resaltante no es la construcción armónica, y ser más secuencial. Está formada por un esquema contrapuntístico que dialoga entre el pedal del agudo y el bajo del bordón, el cual lleva una secuencia cromática. En la grabación esta figura es repetida cuatro veces de forma continua, sin embargo, eso puede quedar a discreción del intérprete.

Ejemplo Musical 47. Figura 5 bandola seis numerao



Esta figura presenta también un patrón polifónico entre la prima y el bordón, solo que la forma en que es producida es con la voz aguda moviéndose de forma cromática y el bordón manteniendo un pedal.

Ejemplo Musical 48. Figura 6 bandola seis numerao



La figura 6 presenta un movimiento contrapuntístico pero esta vez más elaborado en el bajo rítmicamente. Es una secuencia que se repite a lo largo de la figura, en cuanto a la voz superior se mantiene con un motivo rítmico uniforme mientras acompaña armónicamente en acordes.

Ejemplo Musical 49. Figura 7 bandola seis numerao



Esta figura se caracteriza por el uso del contratiempo y la sincopa en su composición rítmica, también considero que es mono-partita constituyéndose por un único motivo que se repite secuencialmente.

Ejemplo Musical 50. Figura 8 bandola seis numerao



Esta vez es una figura mono-partita⁹¹ que se caracteriza por el uso de arpeggios y nuevamente es usado el recurso de la nota pedal, esta vez en la voz más aguda, con un patrón rítmico de corcheas ternarias que se mantienen secuencialmente. Otra cosa importante de este patrón es que puede ser extendido tanto cuanto el intérprete desarrolle o varíe por su propia construcción melódica.

En el caso del arpa identifiqué 13 figuras diferentes, siendo el ejemplo utilizado una grabación del maestro Jesús Mangarré⁹² donde interpreta un seis numerao en re mayor⁹³.

Ejemplo Musical 51. Figura 1 arpa seis numerao



⁹¹ En este caso me refiero a la no subdivisión en partes del material melódico, es decir por su propia naturaleza melódica, resulta difícil hacer divisiones de forma.

⁹² Jesús Mangarré es músico profesional autodidacta nacido en el estado Miranda con amplia trayectoria como compositor, arreglista y facilitador de arpa, cuatro, bajo, mandolina, bandola, canto básico, maracas y guitarra. Interpreta música popular y tradicional venezolana y latinoamericana de diferentes estilos. Como arpista actúa en conciertos y eventos sociales en el marco del joropo llanero. Ha dictado variados talleres y asistido a distintos programas radiales y televisivos. Además ha participado en numerosos festivales, así como en presentaciones nacionales e internacionales, entre otras en Alemania. (recuperado de: <https://venezuelamusical.wixsite.com/venezuelamusical/rese%C3%B1as>)

⁹³ Aunque el arpa está afinada en sol, (lo que quita la posibilidad de tocar el do₂ al aire). Esta sonoridad será discutida más adelante en el apartado armónico.

En este primer ejemplo del arpa, la estructura de la figura es de una frase con dos motivos (anteriormente ya vista en los ejemplos de la bandola, ver ejemplo musical 37). Teniendo la dinámica de pregunta y respuesta, siendo el primer motivo más vivaz que el segundo. En el primero se presenta la nota climática de la frase, la cual desciende por grados conjuntos hasta el cierre acéfalo de esta micro sección, comenzando de forma anacrúsica en el último tiempo del compás. En cuanto su contraparte comienza y termina tácito en el primer pulso del compás lo que le da mayor estabilidad, además las figuraciones son de mayor valor, resaltando el uso de síncopas de negras en cuanto el primer motivo resalta el uso de corcheas. Es decir, el motivo A es menos estable que el B, el cual cierra cadencialmente la figura (o frase).

Ejemplo Musical 52. Figura 2 arpa seis numeroao

Esta segunda figura es ejecutada en la mano izquierda, es decir en el registro más grave. Nuevamente son dos motivos que se complementan, siendo la síncopa y el contratiempo característico del primer motivo a pesar del segundo también tener un comienzo anacrúsico y en contratiempo. Su carácter es más conclusivo en cuanto las células rítmicas que son de mayor duración.

Ejemplo Musical 53. Figura 3 arpa seis numeroao

Esta figura tiene una importancia en particular ya que se le conoce como *llamada*, o sea indica el momento para la entrada de la voz del cantante. Su característica principal es el pedal en la voz superior, el cual se mantiene prácticamente todo el tiempo en el sonido la, conjugándose con el bajo el cual también mantiene un pedal rítmico de blancas, creando un efecto hemiólico (entre la subdivisión binaria del bajo y la melodía en seis octavos de la parte aguda)

Ejemplo Musical 54. Figura 4 arpa seis numerao

The musical score for 'Figura 4 arpa seis numerao' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It contains a melodic line starting at measure 38, marked with a circled '38'. The melody is arpeggiated and circled. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, also circled. Chords D7, G, A7, and D are indicated above the staff.

Aquí se resalta el uso de arpeggio para construir la melodía, en cuanto al acompañamiento está con una de las células características del bajo en el seis⁹⁴.

Ejemplo Musical 55. Figura 5 arpa seis numerao

The musical score for 'Figura 5 arpa seis numerao' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It contains a melodic line starting at measure 49, marked with a circled '49'. The melody is marked with a circled 'D7' chord. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, also circled. Chords D, D7, G, A7, and D are indicated above the staff.

En esta figura se puede observar una construcción melódica realizada en los bordones, con notas pedal en la voz superior (mano derecha) y el motivo a contratiempo que se repite en la voz más grave (mano izquierda). Este patrón es ejecutado en la grabación cuatro veces de forma secuencial hasta entrar en otra figura.

⁹⁴ En los golpes que hoy comúnmente se conocen a seis en la música llanera, este motívico rítmico es muy característico. (Silencio y dos negras)

Ejemplo Musical 56. Figura 6 arpa seis numerao

Nuevamente se observa una figura que puede ser pensada como una frase con dos semi-frases, con el antecedente (a) y el consecuente (b). Teniendo una particularidad en el b, siendo un motivo que fue presentado en otras figuras como la 1 y 2 (ver ejemplo musical 43 y 44).

Ejemplo Musical 57. Figura 7 arpa seis numerao

Con esta figura el maestro Mangarré dio final al seis, a diferencia del ejemplo estudiado con la bandola. Aquí el arpista usó una figura nueva para el final, jugando un poco con la armonía. Esta coda (por así llamarle) ocurre en otros golpes también, donde se ejecuta una salida en cuatro compases muy general mente en cadencia perfecta.

A partir de aquí pude diseñar algunas características generales del seis numerao, siendo estas:

- Finales con elisión⁹⁵

Ejemplo Musical 58. Elisión seis numerao, arpa

Con un comienzo anacrúsico aquí la nota final de la frase señalada da inicio a la siguiente parte.

- Frases bipartitas

La mayoría de las frases están compuestas por dos semifrases, que se comportan como antecedente y consecuente (a,b).

Ejemplo Musical 59. Semifrases seis numeroao

- Melodías arpegiadas

Ejemplo Musical 60. Arpeggios seis numeroao, bandola

- Bordadura

Ejemplo Musical 61. Bordadura seis numeroao, bandola

- Uso de la escala mixolidio

Aquí hay una distinción interesante entre la bandola y el arpa, porque la bandola es un instrumento cromático y el arpa diatónico⁹⁶ lo que da una interpretación diferente en el uso

⁹⁶ Aunque existen algunos recursos para realizar cromatismos en el arpa, como el uso de una cuña con el dedo en el borde inferior de la cuerda o los sistemas actuales de construcción de algunos luterios que incluyen la alteración cromática por medio de clavijas.

de esta escala. Por ejemplo Alfredo ejecuta el do \sharp cuando se encuentra sobre el acorde de la $_7$, al contrario del maestro Mangarré quien obvia el do \sharp en toda la pieza, siendo que cuando está pasando sobre el acorde de la $_7$ ejecuta la tríada sin el tercer grado (do \sharp).

- Conducción polifónica

Tanto en el arpa como en la bandola ambos ejecutantes han utilizado figuras, que alternan entre dos voces, bajo y tiple (grave y agudo).

- Uso de la variación como recurso

Este es uno de los recursos más usados, generalmente se parte de una figura, la cual puede ser variada de diferentes formas, tanto melódica como rítmicamente, pero sin perder su esencia, su estructura principal.

Ejemplo Musical 62. Variación seis numeroa, bandola

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff starts at measure 9 with a D7 chord, followed by a G chord. The melodic line consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff starts at measure 13 with a D7 chord, followed by a G chord. The melodic line is identical to the first staff until measure 15, where it changes to: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The chords A7 and D are indicated above the notes in measure 15. Two ovals highlight the melodic lines in measures 15-16 of both staves, showing the variation in the second staff.

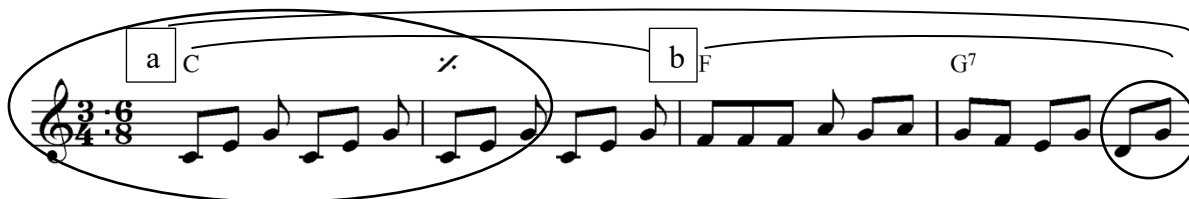
Aquí se observa una misma figura que es repetida, solo que en la repetición (a partir del compás 13) se realiza una variación melódica. Sin cambiar el ritmo, simplemente una mudanza interválica.

En cuanto al buscapiés, realicé una transcripción de requinto y la segunda de arpa. La primera fue grabada por Joarib Balderas⁹⁷ en Playa Vicente, Veracruz a pedido personal, especialmente para el trabajo.

⁹⁷ Músico tradicional, nacido en ciudad. Isla Veracruz (en las llanuras del sotavento) México el 25 de junio de 1993. Empezó a aprender en la música a la edad de 11 años y a los 16 comenzó a aprender el son jarocho con músicos de la comunidad. Al paso de los años ha sido integrante de algunas agrupaciones como: "Son del llano (Cd Isla)" "Arrolladores del son (músicos de los llanos del tesechoacan)" y "Los Soneros del tesechoacan (Playa Vicente)". También se ha preocupado por transmitir la música tradicional

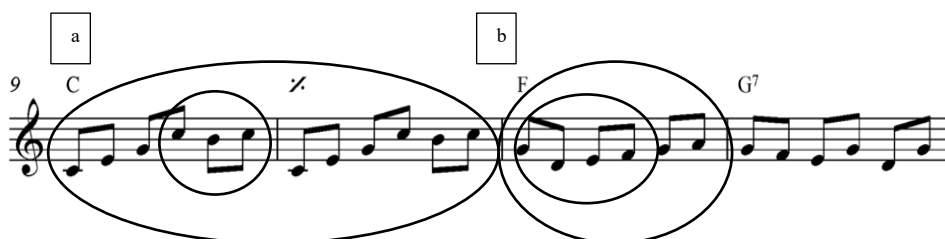
La grabación cuenta con 2:58" en la tonalidad de do mayor, con una marca de metrónomo aproximada a 130 la negra. Identifiqué siete figuras, las cuales algunas veces se repiten de forma exacta y otras como variación. A continuación, el análisis de alguna de ellas:

Ejemplo Musical 63. Figura 1 requinto buscapiés



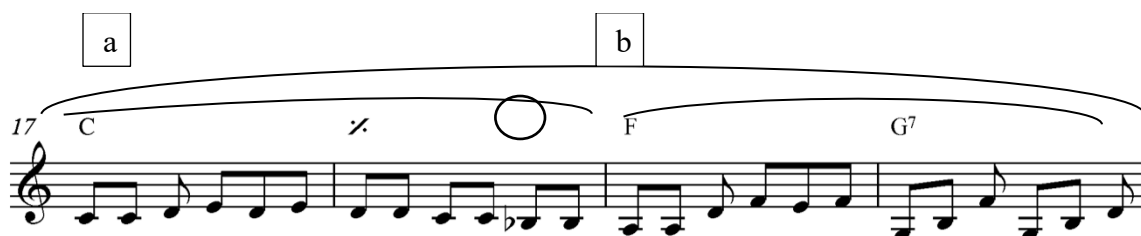
Este patrón se divide en dos partes, (a.b) las cuales se diferencian principalmente en la forma que es construido el tejido melódico. Siendo la a el arpeggio de do mayor, y la b se mueve más bien por grados conjuntos. Ambas partes tienen un carácter abierto, sobretodo la última célula de la b, la cual es una quinta justa ascendente.

Ejemplo Musical 64. Figura 1 variación requinto buscapiés



Aunque algunos motivos sean diferentes, considero este ejemplo como una variación y no como una nueva figura porque conserva la intención de la figura original. La a continúa siendo un arpeggio de do mayor con una pequeña diferencia en el final del motivo. También en el comienzo de la b en el compás de fa mayor las primeras cuatro notas son diferentes, pero las últimas son idénticas. Ya el último compás también es una réplica de la figura 1.

Ejemplo Musical 65. Figura 2 requinto buscapiés



a los jóvenes en diferentes comunidades como en: J. Rodríguez Clara, Cd Isla, Playa Vicente, Tequila, Zongolica etc... Todas del estado de Veracruz. (Texto proporcionado por Balderas)

Aquí se repite la estructura bipartita dentro de la frase (a,b), sin embargo lo que más me llama la atención, es el uso de la séptima bemol en el segundo compás, generando un acorde de séptima de dominante. Es interesante ya que esta séptima puede ser menor o mayor, según el gusto del tocador. Por ejemplo, observar el ejemplo musical 56 (arriba), donde Joarib utiliza el si natural, es decir una séptima mayor.

Ejemplo Musical 66. Figura 3 requinto buscapíes

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The first measure is marked with '93' and 'C'. The second measure contains a double bar line with a slash through it, indicating a caesura. The third measure is marked with 'F' and the fourth with 'G7'. A bracket labeled 'a' spans the first and second measures, and a bracket labeled 'b' spans the third and fourth measures. The notes in measures 1 and 3 are circled.

Durante toda la grabación Joarib ejecutó un ritmo consecuente de corcheas, sin embargo en esta figura rompe con esa progresión rítmica y presenta una variación sincopada, sobretodo en el primero y tercer compás. También reduce la construcción melódica al uso de dos notas fa y do. Por esto pienso que la división de las semifrases en esta figura es diferente, no es 2+2 (compases) sino 3+1. Esta figura es utilizada dos veces en todo el son, esta vez y al final para terminar el son.

(2015), entonces la transcripción fue tomada a partir de ese registro. La grabación tiene una duración de 4:02” es de arpa sola y tiene un andamio aproximado de negra igual a 160 bpm.

Identifiqué 21 figuras diferentes, además de las variaciones. Al igual que el ejemplo del seis numerado, son figuras de 4 compases sin embargo en ocasiones de se presentan de 8, 4 de la figura propiamente y los próximos 4 de cierre y puente para la próxima figura. A continuación, algunos ejemplos.

Ejemplo Musical 68. Figura 1 arpa buscapiés

The image shows two systems of musical notation for an arpa buscapiés. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The first system is labeled with 'A' and 'a' in a box above the first measure, and 'b' in a box above the third measure. The second system is labeled with 'A' and 'a' in a box above the first measure, and 'b' in a box above the third measure. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line consists of quarter and eighth notes. The first system is divided into four measures, with the first measure starting with a 'C' time signature, the second with a '3/4' time signature, and the third and fourth with 'F' and 'G' time signatures respectively. The second system is also divided into four measures, with the first measure starting with a 'C' time signature, the second with a '3/4' time signature, and the third and fourth with 'F' and 'G' time signatures respectively. The number '5' is written above the first measure of the second system.

Aquí se puede ver una figura que se caracteriza por el desarrollo de grados conjuntos y de arpeggios. Con una textura de melodía con acompañamiento en la mano izquierda y derecha respectivamente.

Ejemplo Musical 69. Figura 2 buscapiés arpa

The image shows a single system of musical notation for an arpa buscapiés. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line consists of quarter and eighth notes. The first measure of the melody is circled, and the first measure of the bass line is also circled. The first measure of the melody is labeled with 'C', '2+', and '4'. The second measure is labeled with '3/4+'. The third measure is labeled with 'F4+'. The fourth measure is labeled with 'G4+'. The number '21' is written above the first measure.

Más que la forma melódica lo que me parece interesante en esta figura la incorporación de nuevos motivos rítmicos tanto en la melodía como en el acompañamiento. En esta última incorpora un bajo sincopado mientras que desarrolla un pedal de negras con puntillo, creando un entretejido rítmico, que se resuelve en la salida de la figura con un motivo isoritmico en negras. En cuanto a la parte melódica, juega un poco con el desplazamiento de acentuaciones comenzando con un patrón 2+4 para luego quedarse al contrario 4+2.

En la figura del ejemplo musical 72 Octavio utiliza un patrón rítmico sincopado, que escapa un poco de la continuidad en corcheas. La misma recuerda a una figura utilizada por Joarib en el ejemplo con requinto (ver ejemplo musical 58) y a la “llamada” en el ejemplo con arpa llanera (ver ejemplo musical 45).

Ejemplo Musical 70. Figura 3 buscapiés arpa

Ejemplo Musical 71. Figura 4 buscapiés arpa

En este ejemplo también es muy interesante ver que la célula rítmica de la melodía está presente en algunas de las figuras del seis numerado como en el ejemplo musical 47 con otra distribución de digitación, sin embargo, conservando el diseño rítmico el maestro Mangarré replica este patrón. También se puede conseguir en la bandola y en el requinto en los ejemplos musicales 42 y 55 respectivamente. Hay que destacar que además la coincidencia rítmica (grupos de tres corcheas) coinciden el uso de arpeggios y la acentuación interválica en la última corchea, esto en los cuatro casos.

Ejemplo Musical 72. Figura 5 buscapiés arpa

Considero que en este ejemplo se muestra una variedad de posibilidades de desplazamientos de acentuaciones en la melodía, variando entre acentuaciones de la 3ra, 2da y 4ta corcheas, sumado a la sincopa del tercer tiempo en el tercer compás. En cuanto a otros aspectos como el bajo y la dinámica interválica, se mantiene en el uso de arpeggios y notas de paso mayormente. En el bajo por su parte el acompañamiento se caracteriza por el uso de negras y arpeggios en figuras ternarias.

Durante el transcurso del buscapiés (al igual que en el seis) el arpista tiene la libertad de jugar y distribuir las figuras como su intuición y entrenamiento dictan. Tanto que si pensamos en un espacio festivo como el fandango los tocadores pueden pasar una hora o más ejecutando un son, entonces esto requiere habilidad en el arte de organizar las ideas

musicales, en este caso las figuras. Teniendo algunas bien conocidas en el acervo tradicional y otras ya de inventiva o variación propia. Invito al lector a corroborar esta idea mediante la escucha de los ejemplos musicales con la guía de las transcripciones.

Ya presentando la salida del buscapíés ejecutada en el arpa sola, es una figura que se divide en dos frases con dos secuencias, la primera en terceras ascendentes y la segunda no es una secuencia exacta sin embargo, baja por grados conjuntos y saltos de terceras hasta llegar a la tríada de do mayor, lo que le da una fuerte sensación de conclusión.

Ejemplo Musical 73. Figura 6 buscapíés arpa

The musical score consists of three systems, each with a guitar staff (treble clef) and an arpa staff (bass clef).
- The first system starts at measure 205. The guitar staff has a whole note chord 'C' in the first measure, followed by a melodic line of eighth notes. A fermata is placed over the first measure. The arpa staff has a whole note chord 'C' in the first measure, followed by rests. Chords 'F' and 'G' are indicated above the guitar staff in the second and third measures respectively.
- The second system starts at measure 209. The guitar staff has a melodic line of eighth notes. A fermata is placed over the first measure. The arpa staff has a whole note chord 'C' in the first measure, followed by chords 'F' and 'G' in the second and third measures respectively.
- The third system starts at measure 213. The guitar staff has a whole note chord 'C' in the first measure, followed by rests. The arpa staff has a whole note chord 'C' in the first measure, followed by rests. A double bar line is at the end of the system.

Otra cosa que es importante de señalar es el uso de elisión en el ejemplo de requinto y arpa del buscapíés. Esta última figura justamente comienza con el final de la frase que le precede.

Aquí algunas características que he podido observar en el buscapiés:

- Finales con elisión:

Ejemplo Musical 74. Final con elisión buscapiés

Musical notation for Example 74, showing a melodic line with a final phrase circled and a fermata over it. Chords C, F, and G7 are indicated above the staff.

- Frases bipartitas

Ejemplo Musical 75. Frases bipartitas buscapiés

Musical notation for Example 75, showing a piano accompaniment with two phrases labeled 'a' and 'b' in boxes. Chords C, F, G, and C are indicated above the staff.

Recordando que las figuras pueden ser de 4 u 8 compases, sin embargo, lo más común es que sean de 4 y con una subdivisión interna cada dos compases.

- Melodías arpegiadas

Ejemplo Musical 76. Arpegios buscapiés

Musical notation for Example 76, showing a melodic line with a circled arpeggiated chord. Chords C, F, and G7 are indicated above the staff.

Por lo observado en los ejemplos estos arpeggios son de la tríada perfecta mayor.

- Bordadura

Ejemplo Musical 77. Bordadura buscapiés

Musical notation for Example 77, showing a melodic line with two circled arpeggiated chords. Chords C, F, and G7 are indicated above the staff.

Ejemplo Musical 78. Escala mixolida buscapiés



En el caso del buscapiés fue encontrado el uso del séptimo grado rebajado en la muestra del requinto principalmente como tensión para resolver en el acorde de Fa mayor. Es decir, quizás no sea una sonoridad tan predominante en el lenguaje de estos dos intérpretes.

- Uso de la variación como recurso

Ejemplo Musical 79. Variación buscapiés



Aquí el ejemplo de una misma figura ejecutada con diferencias melódicas y de acentuaciones. Este recurso es muy utilizado porque permite expandir las posibilidades de un solo material melódico.

Finalmente hay una última característica que rítmicamente considero bastante idiomática en el buscapiés y en el son jarocho en general.

- *Fortspinnung*⁹⁹


Ejemplo Musical 80. Fortspinnung arpa buscapiés



Ejemplo Musical 81. Fortspinnung requinto buscapiés



⁹⁹ El *Fortspinnung* es un término alemán que según el diccionario Oxford de la música se define como: “El desarrollo o “desdoblamiento” de un breve motivo melódico para formar una frase completa, por lo general con el uso de secuencias.” (DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO..., p.613, 2008) Este desarrollo motivico fue muy utilizado durante el barroco. Y consiste básicamente en un *moto perpetuo* lo que lleva a la música a un flujo constante, bien sea en una sección o la música entera, como es el caso del son jarocho, el cual mayormente está compuesto por figuras de subdivisión binaria o ternaria, es decir corcheas continuas.

Forma	Armonía
<ul style="list-style-type: none"> -Estan organizados por figuras -Ambos tienen introducción (declaración, registro) -Frases de 4 compases (divididas en 2 semi frases) 	<ul style="list-style-type: none"> -Secuencia armónica fija -Cadencia bimodal <p>En este apartado a pesar de compartir la misma secuencia armónica, se pudo observar que en estos dos ejemplos el patron empieza en dos lugares diferentes, en el caso del son comienza en fa y por su lado el seis numerado en fa7, a continuación un ejemplo.</p>
<p>Ritmo</p> <ul style="list-style-type: none"> -Compás sesquialtero -Desplazamientos de acento entre agrupaciones ternarias y binarias -<i>Fortspinning</i>, en ambos casos los motivos rítmicos evocan un caracter <i>moto perpetuo</i>, sobre todo en el caso jarocho. 	<p>Ejemplo musical 8. Ciclo buscapiés, seis numerado</p> 
<p>Melodía</p> <ul style="list-style-type: none"> -Uso de 3ras, 2das -Bordaduras -Notas de paso -Uso de la escala mixolidia -Conducción contrapuntística -Uso de la variación como recurso 	

Cuadro 2. Resultados analíticos

CONCLUSIONES

A partir de los ejemplos mostrados se puede observar algunas características en común dentro del estilo de ambos, partiendo desde la estructura armónica, correspondencia tímbrica y aspectos escénicos y estructurales del festejo. Por otro lado, cuestiones referentes a algunos elementos rítmicos y melódicos son distintos, sin embargo, con cierto grado de similitud.

Por lo tanto, lo que más llama la atención es la familiaridad que estos dos géneros mantienen, (a pesar de la distancia geográfica) sobre todo desde los procesos de independencia que, más que independencia económica y política, también llevaron a cabo cierta independencia cultural que ocasionaran cambios y transformaciones locales. En realidad, procesos distintos de desarrollo y preservación tomaron lugar en Venezuela y México, como el surgimiento del “son blanco”, más tarde el Movimiento Jaranero, los procesos migratorios, la influencia del estado en la construcción del imaginario del joropo llanero, el auge de los festivales, y la influencia de la modernidad en ambos géneros, fueron algunas de los factores que contornaron la identidad de estas manifestaciones. Sin embargo estos no pudieron ocultar rasgos de la música común que se hacía en las regiones del Caribe afro-andaluz. De esta manera en estas “músicas comunes” cabrían comparaciones entre otros sonos y golpes, bien como entre otros géneros del mismo periodo entre Venezuela y otras regiones.

Cuando tratamos de una manifestación musical que tuvo su origen en el período colonial precisamos entender que, no obstante su gran popularidad posterior la haya definido como representación máxima de una musicalidad de sentimiento nacional o regional en el contexto republicano de los siglos XIX y XX nos es raro que ocurriera que géneros similares aparezcan en otros contextos para apuntarnos que las fronteras culturales latinoamericanas no siempre (o casi nunca) son las mismas de los estados nacionales republicanos.

El análisis musical, en este contexto, se convierte en una herramienta que elucida procesos culturales que se desarrollaron mientras esas regiones solidificaron sus identidades particulares, al mismo tiempo que es testigo de las características culturales compartidas de un pasado que es la infraestructura que los sostiene aun hoy. Esas consideraciones nos desafían a un proceso taxonómico comparativo que muestra las estructuras de lo que pueda

ser Latinoamérica, otro nombre político dado a ese espacio continental de cambios musicales, lingüísticos, económicos, políticos y humanos.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ARBELÁEZ, Doris. **El arpa llanera y su tradición en el torneo internacional de joropo**. I. ed. Bogotá: Editora Pontificia Universidad Javeriana, 2016. ISBN 978-958-716-978-4.

AROM, Simha. Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. *In*: CRUCES VILLALOBOS, Francisco (coord.). **Las culturas musicales : lecturas de etnomusicología**. España: Trotta, 2001. cap. 8, p. 203-232. ISBN 84-8164-474-9.

BARBARITO, Fidel. **Joropo llanero: Parrande de re-existencia**. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2019. 258 p. ISBN 9789801446262.

BARRETO, Sofia. Un fandango en Venezuela: la malagueña oriental. **SituArte**, [s. l.], n. 4, p. 13-18, 2008. Disponible em:
https://www.academia.edu/9430836/Un_fandango_en_Venezuela_la_malague%C3%B1a_oriental. Acceso em: 20 nov. 2019.

BATTAGLINI, Oscar. **El joropo, Evolución histórica desde el barroco hispano hasta nuestros días**. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia, 2014.

BERLANGA, Miguel Ángel. The fandangos of southern Spain in the context of other Spanish and American fandangos. **Música Oral del Sur**, Andalucía, n. 12, p. 171-184, 2015. Disponible em:
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/>. Acceso em: 19 nov. 2019.

BERNAL, Mario Guillermo. **Compendio de sones jarocho: métodos, partituras y canciones**. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009. DALE, O. (Ed.). **The Garland Handbook of Latin American Music**. New York: Garland Publishing, Inc, 2000.

BOLÍVAR, Ana. La Bandola: La Bandola llanera. *In*: BOLÍVAR, Ana. **COMPILACIÓN DEL REPERTORIO MANUSCRITO PARA BANDOLA LLANERA, DE JOSÉ IGNACIO HERNÁNDEZ Y HÉCTOR LÓPEZ**. Orientador: José Rafael Maldonado. 2017. Trabajo Especial de Grado (Licenciado en Música, Mención Ejecución Instrumental Bandola) - Facultad de Música, Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas, 2017.

CARDONA, Ishtar. (2011). **Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural**. Revista de literaturas populares / año xi / número 1 / enero-junio de 2011

CASTILLO, Ocarina. **¡A ponerse las alpargatas!**. Revista así somos, Caracas, ano 4, n. 06, p. 16-19, 2011. Disponible em: https://issuu.com/kaji27018/docs/asi___somos_n__6. Acceso em: 11 jan. 2020.

EL Caribe en el espacio Atlantico siglo XVI-XIX. *In*: DOMINGUEZ, Citlalle; PADRÓN, Lilyan. **El Caribe en el espacio Atlantico siglo XVI-XIX**. España: Ibero América Social, 2018. v. II. Disponible em: https://issuu.com/iberoamericasocial/docs/el_caribe_en_el_espacio_atl__ntico_. Acceso em: 20 nov. 2019.

FIGUEROA, Rafael. **Son jarocho, guía histórico musical**. México: Conaculta, 2007.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. **El mar de los deseos. El Caribehispano musical. Historia y contrapunto**. México. Fondo de Cultura Económica, 2016.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. “La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe” en **La décima popular en Iberoamérica: Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima**. Veracruz, Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura, (Colección Ciencia y Sociedad), 1995.

GARCÍA, Fernando. LA GUITARRA DE SON DEL SOTAVENTO MEXICANO. **La Manta y La Raya**, México, p. 1-15, 25 dez. 2015. Disponível em: <https://www.lamantaylaraya.org/?tag=leona>. Acesso em: 31 mar. 2020.

GOMEZ, Tatiana. La fiesta del joropo. **Así Somos**: alegres y pujantes como el Joropo, Venezuela, ano 04, v. 06, p. 20-23, 2011. Disponível em: <http://www.cnh.gob.ve/index.php/catalogo-de-publicaciones/137-colecciones/615-asisomos>. Acesso em: 5 abr. 2020.

GREBE, María Ester. Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. *In: Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos*. 30. ed. Chile: Revista Musical Chilena, 1 jan. 1976. Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119/13397>. Acesso em: 19 nov. 2019.

GRUZINSKI, Serge. **Las cuatro partes del mundo**. México: FCE, 2010. 480 p

HORN, D. y SHEPHERD J. (Ed.). **Popular Music of the World**. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014.

LATHAN, Alison. **Diccionario Enciclopédico de la Música**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.

LENGWINAT, Katrin (Ed.). **Estudios en torno al joropo central**. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2009.

LENGWINAT, Katrin. **Joropo llanero tradicional de Venezuela**. Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología Musicaenclave, enero/abril 2015. Disponível em: <http://www.musicaenclave.com/vol-9-1-enero-abril-2015/>. Acesso em: 7 maio 2019

LENGWINAT, Katrin. Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional, en: *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso IASPM-AL Caracas (2010). ISBN 978-9974-98-282-6 <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-ix-congreso/?lang=pt> , p. 32-37

LÜHNING, Angela. **Método de trabalho na etnomusicologia reflexoes em volta de experiencias pessoais**. Rev. de C. Sociais, Fotalenza, 1991.

MIRANDA, Ricardo. y Tello Aurelio. **La Música en América Latina**. Distrito Federal, México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.

PAEZ, Ramon. **Wild scene in south america**: or life in the llanos of venezuela. Second. ed. New York: Charles Scribner, 1863. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=RZIVAAAAYAAJ&pg=PA22&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q=fandango&f=false. Acesso em: 29 mar. 2020.

PEÑIN, José. y GUIDO, Walter. **Enciclopedia de la Música en Venezuela**. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

PÉREZ, Rolando Antonio. Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango. *In*: GUTIÉRREZ, Daniel. **Expresiones musicales del occidente de México**. México: Morevallado Editores, 2011.

RAMÍREZ, Uriel. **“Posibilidades didácticas de los sones jarochos en la educación musical mediante el análisis de esquemas rítmico - melódicos”**. 2019. Tesis (Licenciatura) - Facultad de música, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2019

RIBEIRO, Hugo. A análise musical na Etnomusicologia. *In*: **A análise musical na Etnomusicologia**. vol. 4. ed. [S. l.]: Ictus, 2002. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/37/45>. Acesso em: 19 nov. 2019.

RUIZ, Rafael Antonio. El fandango en España y América. *In*: SEVILLA, Amparo. **El fandango y sus variantes, III coloquio de musica de Guerrero**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

SAUCEDO, Francisco. Apuntes sobre el son jarocho como tradición vernácula y experiencia política, revista de la facultad de filosofía y letras BUAP números 16-17 enero-junio – julio-diciembre 2013

SONDEREGGER, Melba. **Dos proyectos de salvaguarda de fandangos: el museo vivo do fandango (Brasil) y el movimiento jaranero (México)**. 2018. Tesis (Maestría) - IELA, UNILA, Foz do Iguacu, 2018.

SOSA, Arturo. (1988). **Colonia y emancipación en Venezuela (1498-1830)**. Caracas: Centro Gumilla.

Páginas web

OLIVERA, Gladis. Mundialización / globalización (?). *In*: **Mundialización / globalización (?)**. [S. l.], 2004. Disponible em: <http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=16919&lan=ES>. Acceso em: 11 fev. 2020.

UN SON PARA LLAMAR AL DIABLO: VERSIÓN RADIO EDUCACIÓN, 1979. *In*: GARCÍA DE LEON, Antonio. **ARCADIO HIDALGO, EL BUSCAPIÉS Y EL DIABLO**. [S. l.], 2016. Disponible em: <https://www.lamantaylaraya.org/?p=683>. Acceso em: 31 mar. 2020.

EL término "jarocho". *In*: CIMAS, Andres. **Musiques du Monde**. Veracruz, 2011. Disponible em: <http://www.musiquesdumonde.net/El-termino-jarocho.html>. Acceso em: 6 abr. 2020.

Discos compactos

BARRIOS, Adelmario. “Novillo Alza’o”. *In*: Ignacio “Indio” Figueredo Novillo Alza’o. Caracas: CENDIS, 2013.

ANEXOS

Seis numerao

(Joropo llanero)

Alfredo Gutierrez, grabación personal
Caracas 2019.

Musica tradicional

Bandola: Alfredo Gutierrez

Transcripción: María Betania Hernández

$\text{♩} = 200 \text{ ca.}$

D7 G A7 D

5 D7 G A7 D

9 D7 G A7 D

13 D7 G A7 D

17 D7 G A7 D

21 D7 G A7 D

25 D7 G A7 D

29 D7 G A7 D

33 D7 G A7 D

37 D7 G A7 D

41 D⁷ G A⁷ D

45 D⁷ G A⁷ D

49 D⁷ G A⁷ D

53 D⁷ G A⁷ D

57 D⁷ G A⁷ D

61 D⁷ G A⁷ Dm

65 D⁷ Gm A⁷ Dm

69 D⁷ Gm A⁷ Dm

73 D⁷ Gm A⁷ Dm

77 D⁷ Gm A⁷ Dm

81 D⁷ Gm A⁷ Dm

85 D7 Gm A7 Dm

89 D7 Gm A7 Dm

93 D7 Gm A7 Dm

97 D7 Gm A7 Dm

101 D7 Gm A7 Dm

105 D7 Gm A7 Dm

109 D7 Gm A7 Dm

113 D7 Gm A7 Dm

117 D7 Gm A7 Dm

121 D7 Gm A7 Dm

125 D7 Gm A7 Dm

129 D⁷ Gm A⁷ Dm

133 D⁷ Gm A⁷ Dm

137 D⁷ Gm A⁷ Dm

141 D⁷ G A⁷ D

145 D⁷ G A⁷ D

149 D⁷ G A⁷ D

153 D⁷ G A⁷ D

157 D⁷ G A⁷ D

161 D⁷ G A⁷ D

165 D⁷ G A⁷ D

169 D⁷ G A⁷ D

173 D⁷ G A⁷ D

177 D⁷ G A⁷ D

181 D⁷ G A⁷ D

185 D⁷ G A⁷ D

189 D⁷ G A⁷ D

193 D⁷ G A⁷ D

197 D⁷ G A⁷ D

201 D⁷ G A⁷ D

205 D⁷ G A⁷ D

209 D⁷ G A⁷ D

213 D⁷ G A⁷ D

217 D⁷ G A⁷ D

221 D⁷ G A⁷ D

225 D⁷ G A⁷ D

229 D⁷ G A⁷ D

233 D⁷ G A⁷ D

237 D⁷ G A⁷ D

241 D⁷ G A⁷ D

245 D⁷ G A⁷ D

249 D⁷ G A⁷ D

253 D⁷ G A⁷ D

257 D⁷ G A⁷ D

261 D⁷ G A⁷ D



Musical notation for measures 261-264. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation consists of a single staff with a treble clef. Measure 261 starts with a D7 chord and contains a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. Measure 262 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 263 contains a quarter note C#5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 264 contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4.

265 D⁷ G A⁷ D



Musical notation for measures 265-268. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation consists of a single staff with a treble clef. Measure 265 starts with a D7 chord and contains a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. Measure 266 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 267 contains a quarter note C#5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 268 contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4.

En la transcripción se ha omitido algunos elementos idiomáticos de la interpretación de la bandola, como algunos jalaos. Sin embargo se ha respetado en la íntegra la conducción de las voces y los motivos rítmicos.

Seis numeroao

(Joropo llanero)

Grabación personal,
San Antonio de los Altos, Venezuela, 2020.

Música tradicional
Arpa: Jesús Mangarré

Transcripción: María Betania Hernández

$\text{♩} = 202 \text{ ca.}$

D D7 G A7 D

6 D7 G A7 D

10 D7 G A7 D

14 D7 G A7 D

Llamada

18 D7 G A7 D

22 D7 G A7 D

26 D7 G A7 D

30 D7 G A7 D

34 D7 G A7 D

38 D7 G A7 D

42 D7 G A7 D

46 D7 G A7 D

50 D7 G A7 D

54 D7 G A7 D

58 D7 G A7 D

62 D7 G A7 D

66 D7 G A7 D

70 D⁷ G A⁷ D

Musical notation for measures 70-73. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef. Chords: D⁷, G, A⁷, D. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line features block chords and dyads.

74 D⁷ G A⁷ D

Musical notation for measures 74-77. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef. Chords: D⁷, G, A⁷, D. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line features block chords and dyads.

78 D⁷ G A⁷ D

Musical notation for measures 78-81. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef. Chords: D⁷, G, A⁷, D. The melody includes a descending scale-like passage in the final measure. The bass line features block chords and dyads.

82 D⁷ G A⁷ D

Musical notation for measures 82-85. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef. Chords: D⁷, G, A⁷, D. The melody features eighth-note runs. The bass line features block chords and dyads.

86 D⁷ G A⁷ D

Musical notation for measures 86-89. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef. Chords: D⁷, G, A⁷, D. The melody features eighth-note runs. The bass line features block chords and dyads.

90 D⁷ G F#m A⁷/E D

Musical notation for measures 90-93. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef. Chords: D⁷, G, F#m, A⁷/E, D. The melody features eighth-note runs. The bass line features block chords and dyads.

El Buscapiés

(Son jarocho)

Joarib Balderas, grabación personal
Playa Vicente, Veracruz, 2020.

Música tradicional
Requinto: Joarib Balderas

Trasncipción: María Betania Hernández

$\text{♩} = 130 \text{ ca.}$

C / F / G7

5 C / F / G7

9 C / F / G7

13 C / F / G7

17 C / F / G7

21 C / F / G7

25 C / F / G7

29 C / F / G7

33 C / F / G7

37 C / F / G7

41 C / F G7

45 C / F G7

49 C / F G7

53 C / F G7

57 C / F G7

61 C / F G7

65 C / F G7

69 C / F G7

73 C / F G7

77 C / F G7

81 C / F G7

85 C / F G7

89 C / F G7

93 C / F G7

97 C / F G7

101 C / F G7

105 C / F G7

109 C / F G7

113 C / F G7

117 C / F G7

121 C / F G7

125 C / F G7

El Buscapiés

(Son Jarocho)

Octavio Vega Hernández - Laguna Prieta Vol. 3
2015

Música Tradicional
Arpa: Octavio Vega

Transcripción: María Betania Hernández

$\text{♩} = 160 \text{ ca.}$

The musical score is written for guitar and bass. It consists of five systems of four measures each. The time signature is 3/4 and 6/8. The tempo is marked as approximately 160 beats per minute. The key signature is C major. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords C, F, and G are indicated above the staff. A double bar line with a slash is used to indicate a measure rest.

System 1: Measures 1-4. Chords: C, F, G.

System 2: Measures 5-8. Chords: C, F, G.

System 3: Measures 9-12. Chords: C, F, G.

System 4: Measures 13-16. Chords: C, F, G.

System 5: Measures 17-20. Chords: C, F, G.

21 C $\text{C}^{\#}$ F G

25 C $\text{C}^{\#}$ F G

29 C $\text{C}^{\#}$ F G

33 C $\text{C}^{\#}$ F G

37 C $\text{C}^{\#}$ F G

41 C F G

Musical notation for measures 41-44. Treble clef with chords C, F, G. Bass clef with a simple bass line. Measure 42 has a fermata over the first two notes.

45 C F G

Musical notation for measures 45-48. Treble clef with chords C, F, G. Bass clef with a simple bass line. Measure 48 has a fermata over the last two notes.

49 C F G

Musical notation for measures 49-52. Treble clef with chords C, F, G. Bass clef with a simple bass line. Measure 52 has a fermata over the last two notes.

53 C F G

Musical notation for measures 53-56. Treble clef with chords C, F, G. Bass clef with a simple bass line. Measure 56 has a fermata over the last two notes.

57 C F G

Musical notation for measures 57-60. Treble clef with chords C, F, G. Bass clef with a simple bass line. Measure 60 has a fermata over the last two notes.

61 C ‰ F G

65 C ‰ F G

69 C ‰ F G

73 C ‰ F G

77 C ‰ F G

81 C / F G

85 C / F G

89 C / F G

93 C / F G

97 C / F G

101 C / F G

105 C / F G

109 C / F G

113 C / F G

117 C / F G

121 C F G 7

Musical score for measures 121-124. The system consists of a treble and bass clef. Measure 121 starts with a C chord and a fermata over the first two notes. Measure 122 has a fermata symbol above it. Measure 123 has an F chord. Measure 124 has a G chord. The bass line consists of simple chords and single notes.

125 C F G

Musical score for measures 125-128. The system consists of a treble and bass clef. Measure 125 starts with a C chord and a fermata over the first two notes. Measure 126 has a fermata symbol above it. Measure 127 has an F chord. Measure 128 has a G chord. The bass line consists of simple chords and single notes.

129 C F G

Musical score for measures 129-132. The system consists of a treble and bass clef. Measure 129 starts with a C chord and a fermata over the first two notes. Measure 130 has a fermata symbol above it. Measure 131 has an F chord. Measure 132 has a G chord. The bass line consists of simple chords and single notes.

133 C F G

Musical score for measures 133-136. The system consists of a treble and bass clef. Measure 133 starts with a C chord and a fermata over the first two notes. Measure 134 has a fermata symbol above it. Measure 135 has an F chord. Measure 136 has a G chord. The bass line consists of simple chords and single notes.

137 C F G

Musical score for measures 137-140. The system consists of a treble and bass clef. Measure 137 starts with a C chord and a fermata over the first two notes. Measure 138 has a fermata symbol above it. Measure 139 has an F chord. Measure 140 has a G chord. The bass line consists of simple chords and single notes.

141 C F G

Musical score for measures 141-144. Treble clef has a continuous eighth-note melody. Bass clef has a simple accompaniment with chords and single notes. Chords C, F, and G are indicated above the staff.

145 C F G

Musical score for measures 145-148. Treble clef has a continuous eighth-note melody. Bass clef has a simple accompaniment with chords and single notes. Chords C, F, and G are indicated above the staff.

149 C F G

Musical score for measures 149-152. Treble clef has a continuous eighth-note melody. Bass clef has a simple accompaniment with chords and single notes. Chords C, F, and G are indicated above the staff.

153 C F G

Musical score for measures 153-156. Treble clef has a continuous eighth-note melody. Bass clef has a simple accompaniment with chords and single notes. Chords C, F, and G are indicated above the staff.

157 C F G

Musical score for measures 157-160. Treble clef has a continuous eighth-note melody. Bass clef has a simple accompaniment with chords and single notes. Chords C, F, and G are indicated above the staff.

161 C F G

165 C F G

169 C F G

173 C F G

177 C F G

