

# El folklore musical de Venezuela

por Isabel Aretz

## Los instrumentos musicales.

El pueblo de Venezuela ejecuta instrumentos antiguos de diferente procedencia: indígenas, africanos y europeos, los cuales ha adaptado y transformado de acuerdo con sus preferencias.

*Las maracas.* De los idiófonos indígenas el hombre criollo adoptó las *maracas* que se acoplan a toda clase de conjuntos. Pero este ejecuta las maracas de a dos, en tanto que el indio usa una sola maraca. Estos idiófonos en manos de un buen maraquero son verdaderos instrumentos solistas y tienen autonomía rítmica en las diferentes músicas con que se acompaña la danza del joropo, así como en el canto de los corridos, como puede verse en algunos de nuestros ejemplos musicales.

Las maracas —como es sabido—, se fabrican con el fruto del totumo que se ahueca y se limpia por dentro, luego se le colocan semillas de capacho y se le atraviesa un palito como tapón y para agarradera.

Entre los aerófonos indígenas hoy en uso por la población criolla, citaremos la *guarura* o *caracol* que sirve de instrumento de señales en muchas haciendas y sobre todo a los bongueros que surcan los ríos.

Entre los instrumentos que los esclavos fabricaron en Venezuela a semejanza de los que ejecutaban en Africa, se conservan las baterías de tambores que sus descendientes ejecutan durante las fiestas de San Juan y San Pedro en los Estados Miranda y Yaracuy y Distrito Federal sobre todo; y durante las fiestas de San Benito, especialmente en los Estados Zulia y Trujillo. Pero mientras estos instrumentos que se destinan a una nueva devoción por obra del sincretismo religioso, son percutidos por manos morenas; un instrumento, el *cumaco* de parche clavado, pasa al conjunto larense del Tamunangué, donde se superpone a una serie de instrumentos criollizados, de origen europeo, además de las infaltables maracas.

Los principales tambores afro-venezolanos son los siguientes:

*Tambores cumacos.* Estos son tambores cilíndricos o ligeramente cónicos, con un solo parche clavado sobre un tronco excavado. El parche se tiempla cerca de una fogata. Se reúnen en baterías de dos o más que se ejecutan acostados en el suelo: sobre cada tambor se sienta un hombre a horcajadas quien percute el parche con las manos. Uno, dos o tres tocadores más, en cuclillas, percuten el tronco del tambor. Sus toques y el canto responsorial acompañan el baile de San Juan, sobre todo en la zona costera del Distrito Federal.

Este instrumento es de origen congolés.

*El tamunango.* Es una tambora, cuyo parche rodea un bejuco y luego se clava. Está hecha con “madera de tambol” excavada o con pequeños barriles, procedimiento hoy más expeditivo. Los parches se tiemplan al fuego.

Estos tambores se tocan en el Estado Yaracuy para acompañar los "sangueros" y otros "golpes" para San Juan; en Yaguaraparo en el Estado Sucre se ejecutan durante la Navidad. En muchos otros lugares un solo tambor aparece en los conjuntos criollos de aguinalderos.

*Los chimbangueles.* Estos tambores de San Benito se reúnen en baterías de seis tambores, con un tamaño que oscila entre los noventa y ocho y los cincuenta centímetros. Estos son ligeramente cónicos. Llevan el único parche asegurado con un anillo y con cabuyas a otro anillo de cabuya atado en el extremo inferior. El temple se realiza por medio de cuñas introducidas entre el cuerpo de la caja y el anillo inferior. Se ejecutan de diferente manera: el *arriero* o *tambor mayor* inicia y mantiene el toque básico que se percute con una mano y un palillo, lo mismo que el *segundo tambor mayor* y que el *medio golpe*. Los tambores más finos, denominados *requinta*, se percuten con un largo y fino bejuco. Con estos instrumentos se acompaña la procesión del santo.

Tambores semejantes se encuentran entre la población afro de Brasil, Colombia, Panamá y en República Dominicana y Cuba.

*El mina y el curbata.* Un par de tambores de muy diferente forma, se usan en el Estado Miranda para acompañar los bailes de San Juan que se realizan al aire libre. El *mina* es un instrumento de aproximadamente dos metros de largo, con un solo parche de veinte centímetros o poco más de diámetro. Sobre la piel se coloca un anillo de bejuco y luego esta se dobla hacia arriba y se sostiene con una sogá gruesa que forma cuatro presillas, las cuales pasan por agujeros practicados en el cuero y por debajo del anillo, para ir a engancharse en cuatro enormes cuñas enclavadas en el tronco. Este instrumento descansa sobre una equis hecha con dos palos cruzados. El ejecutante del parche se para al frente y lo percute con un palo y el puño de la mano derecha. Uno o más tocadores percuten el tronco con palos, a los que llaman *laures*.

Compañero de este instrumento es la *curbata*, un tambor de patas de unos 86 centímetros de alto, cuyo parche se sujeta de la misma forma que en el mina. Este tambor se percute con dos palos sobre el cuero y es el encargado de iniciar el toque y conservar el ritmo, mientras que el mina improvisa y se libera del compás. Los dos tambores forman lo que se denomina "batería de tambores grandes".

Juan Liscano cree que este tambor es de origen dahomeyano.

*Los tambores redondos.* Son tres instrumentos de casi igual tamaño, denominados: *corrio*, *prima* o *guía* al que inicia el toque, *cruzao* o *medio* al que "secundea" y *pujao* o *grande* al que "tercera".

El *corrio* es algo más fino que los otros dos. El *cruzao* es algo más alto. El *pujao* es el más bajo y más grueso. Sus medidas oscilan entre los noventa y cuatro y noventa y seis centímetros de alto y entre diez y seis y dieciocho centímetros de diámetro en unos casos; pero pueden ser más cortos y más finos o más finos sin ser más cortos. Tienen forma suavemente cónica. Sus

dos parches se atan con guaral pasado en forma de zig zag y los parches se tiemplan por medio de guarales transversales que rodean los verticales cada dos.

Los tocadores ejecutan los tambores más finos alternativamente con un palo y una mano. El más grueso requiere dos palos. El toque del guía es fijo. Los otros dos improvisan libremente. Para acompañar los "bailes de tambor redondo" que se ejecutan en honor de San Juan, los instrumentistas se sitúan cerca de la imagen —sea que esta se encuentre en una habitación o en un patio— y colocan los instrumentos inclinados entre las piernas, apoyando el extremo inferior (que es el más fino) en el suelo. Los toques se acompañan con el canto y el toque de maracas. Con estos instrumentos se acompaña también la imagen en sus marchas por las calles, y en este caso los tambores se llevan debajo del brazo izquierdo.

Estos instrumentos son de origen congolés o bantú.

*Los quitiplás.* Aparte los tambores, los descendientes de los esclavos sue- len percutir cuatro tubos de bambú, cortados junto a un nudo que les sirve de base, a los que llaman *quitiplás*. Los tubos miden entre treinta y seis y cuarenta y seis centímetros de largo. Esta batería requiere tres ejecutantes: Uno percute dos tubos entre sí y contra el suelo. Los dos restantes golpean un tubo contra el suelo, en tanto le tapan la boca con una mano para lograr cambios de altura en el sonido.

Al son de los quitiplás se baila en la región de Barlovento, Estado Miranda. Los quitiplás son comunes entre diferentes tribus del Africa, así como en pueblos del Asia.

*El carángano.* En Venezuela se encuentra un solo cordófono que puede ser o no de herencia africana: el *carángano*. Hoy es instrumento usado por los aguinalderos. Lo construyen de diferentes maneras, que puede ser con un tallo de palma o con una guasdua. Cortan una cinta como cuerda y la separan del tallo en ambos extremos con un taquito. Para que suene lo percuten con dos palitos mientras pasean por la cuerda una calabacita o una vejiga seca, conteniendo semillas o piedritas.

*Charrascas, furrucos, panderos y tamboras.* Entre los instrumentos populares de procedencia española, o europea a través de España, el pueblo venezolano conserva el raspadero de madera, que aquí se denomina *charrasca*, el cual se fabrica también de cuerno, de calabaza o de bronce. El *pandero*, que lleva cera en el parche, se frota o bien se sacude, en cuyo caso resuenan las sonajas que tiene en el marco. Y la zambomba denominada *furruco*, cuyo émbolo se frota para que resuene el parche. Estos tres instrumentos aparecen corrientemente en los conjuntos navideños que ejecutan los *aguinaldos*. Junto con ellos se usa la *tambora* de parche clavado que ya vimos, o la *tambora* criolla de dos cueros cosidos a anillos y sujetos con aros que se tiemplan con cordeles.

*Cordófonos.* Los antiguos instrumentos de cuerda europeos de la familia de las guitarras, mandolas y bandurrias, así como el arpa sin pedales tuvie-

ron abundante secuela en Venezuela. Hoy existen numerosos fabricantes en Venezuela que atienden a una considerable demanda; sobre todo de *cuatros*, la antigua guitarrilla de cuatro cuerdas que se constituyó en el instrumento típico venezolano por antonomasia.

*La guitarra.* Este instrumento, llamado aquí *guitarra grande*, vino por vía comercial también a Venezuela donde fue siempre instrumento de salón, acompañante de canciones románticas. Se punteaba; no se rasgueaba.

*El cuatro.* Esta guitarrilla fue y es hoy acompañamiento obligado de todo tipo de cantos, sean para el baile, para entretenimiento íntimo, para solaz de concurrencias o para cumplimiento de promesas frente a la cruz, al Niño, a la Virgen o a un santo.

El *cuatro* se ejecuta "por golpe" o rasgueado y a veces se puntea. Se encuerda comúnmente con cuerdas de tripa: una prima, una segunda y dos terceras, colocadas más a menudo en el orden de *tercera, prima, segunda, tercera*, correspondientes a las notas si-fa (quinta ascendente) y re-la (el re por debajo del fa y el la por debajo del si). En razón de este temple llamado *natural*, la última cuerda recibe el nombre de *bordón*.

Pero en Venezuela se usan otros tres temples básicos denominados *por requinto* dos de ellos, y el cuarto *por guitarra grande*. Cada uno de los temples puede sufrir numerosas modificaciones con cambiar la afinación de una o más cuerdas. También se cambia a veces la ubicación de las cuerdas, sea para lograr cambios de octava, o bien para alterar el orden de la afinación. Los cambios y diferentes temples responden a razones de orden práctico algunas veces y otras de índole musical, como lo expliqué con detalle en mi libro sobre los instrumentos musicales de Venezuela. Entre estos temples se descubren algunos antiguos bien conocidos, como el "temple a los nuevos altos" usado en el siglo xvi.

El cuatro se ejecuta siempre acompañado de maracas.

*El cinco, el seis y el tiple.* Entre las restantes guitarrillas antiguas todavía usadas en Venezuela vamos a destacar el *cinco, quinto o tiple*, usado en la región centrana del país y en Trujillo, sobre todo para acompañar música mística. Y el *seis* o *guitarra*, un poco más grande que el cinco y de tamaño muy inferior al de la guitarra actual, usado, aunque algo menos, en la región señalada para el cinco.

No vamos a ocuparnos aquí de las guitarrillas con una cuerda adicional de resonancia, por ser hoy poco usadas; ni tampoco de las que presentan un orden doble. En cambio no podemos dejar de referirnos al *tiple* andino o *guitarro segundo*, que tiene cuatro ordenes de cuerdas dobles y triples afinadas generalmente por cuartas como las cuerdas superiores de la guitarra actual. Este instrumento se ejecuta rasgueado. Se acopla con el bandolín andino y la guitarra en las célebres estudiantinas.

*Bandolas y bandolinas.* Entre los instrumentos ejecutados con plectro, citaremos la antigua *bandola* de cuatro cuerdas, afinadas por quintas descendentes o por quintas y cuartas combinadas de distinta manera, con la que

se hacía el contracanto a los viejos joropos llaneros desde antes que se llamaran así.

Entre las mandolas debemos citar la *bandola* de dobles órdenes de cuerdas, afinada por quintas descendentes, que lleva la parte cantante en ciertos "golpes" para bailar. Este instrumento se ejecuta en los Estados orientales del país.

El *bandolín* o *mandolina* se ejecuta en cambio en todo el país, acompañado con el cuatro y sirve a toda clase de melodías.

De la familia de las bandurrias de dobles y triples órdenes de cuerdas, en los Andes de Venezuela se conservan tres tipos de instrumentos: la *bandola*, el *bandolín andino* y el *laúd*. Estos forman parte también de las estudiantinas. La *bandola* de seis o cinco órdenes de cuerdas se tiempla por cuartas descendentes hasta el *sol*. El *bandolín* andino —algo más pequeño que el instrumento anterior— básicamente se tiempla como el anterior, pero tiene sólo cinco órdenes de cuerdas. Ambos son instrumentos cantantes.

El *laúd* posee seis órdenes de cuerdas dobles y se afina por cuartas. No es instrumento muy común en Venezuela. Sólo lo encontramos en el Estado Táchira, como el *requinto* o *guitarro primo*, de cuatro órdenes dobles y triples, que se tañe igualmente con plectro o pajuela.

El *arpa criolla*. Este instrumento fue traído directamente de España después de la Conquista. Se ejecuta hoy activamente en los Llanos y en los Estados Aragua, Miranda y Distrito Federal. Las arpas llaneras o de procedencia llanera se distinguen por su caja más angosta. Todas estas arpas carecen de pedales, como dijimos antes; llevan de treinta a treinta y siete cuerdas, divididas en *bordones* para la ejecución de los bajos; *tenoretas*, las centrales que acompañan, y *tiples* o *primas*, las altas que son "cantantes".

Las arpas se afinan en Venezuela de siete maneras distintas. Las tres primeras corresponden a "tonos lisos": La 1ª al "tono natural" que puede servir al modo mayor y al menor antiguo. La 2ª corresponde al modo menor armónico. La 3ª, al modo menor melódico. Las cuatro restantes maneras de afinar se destinan a "tonos dobles" con los cuales se posibilitan ciertas modulaciones. Para ello el arpa se afina en modo mayor una parte, y en menor otra, o en dos tonos vecinos. Así, la cuarta afinación ofrece el tono mayor y su relativo menor armónico; la 5ª, el tono mayor básico y el correspondiente a la cuarta inferior; la 6ª, el tono mayor y el de la quinta inferior; la 7ª, el tono menor melódico con sus alteraciones de subida en las octavas aguda y grave del arpa, y las correspondientes al descenso en la parte central. Esta afinación sirve también para ejecutar piezas en el modo menor melódico y modular al mayor o viceversa. Pero además los "arpistas", como se denominan los ejecutantes, tienen el recurso de subir medio tono la entonación de una cuerda aplicándole el pulgar de la mano derecha.

El arpa se ejecuta para acompañar el baile y el canto del joropo en sus diferentes especies: golpe, pasaje y corrido, que incluyen muchas piezas de nombre particular, que se caracterizan por sus melodías y ordenaciones ar-

mónicas especiales. Puede ser instrumento solista: pero más a menudo se reúne con el canto y las maracas, conservando sin embargo su autonomía de ejecución.

*El violín.* Antes folklórico, hoy ha caído casi en desuso; lo encontramos a veces en Mérida, en Monagas y en Falcón.

Hasta aquí los instrumentos que el hombre venezolano ejecuta por larga tradición. Podríamos agregar otros instrumentos de más reciente adquisición, como el *acordeón* usado en el Oriente del país, el *tres* llamado a veces *triple*, que en unos casos es imitación del tres centro americano, y en otras es una adaptación de la guitarra. Tiene tres órdenes dobles y triples de cuerdas de acero y entorchadas, afinadas de varias maneras. O la *steel band*, que llega de Trinidad junto con el *calipso*. Los tambercitos de tipo *bongó* que nos vinieron de Cuba quizás. Y la *marímbola* centro americana, con su caja y su serie de laminitas de madera.

Los instrumentos propios de ciertos grupos indígenas aculturados, como las flautas de Pan de los caribes, denominadas *mare-mare* se conservan en tanto los grupos que las practican consiguen las cañitas necesarias para fabricarlas. Los indios guajiros, aunque incorporados a nuestra civilización, ejecutan los instrumentos de su preferencia. Entre ellos el *trompe* que es el birimbao europeo; la *cashá*, que es una caja de aros, compañera de la danza de la chicha, y el *tótoy* o *uótoroyó* así como el *massi* o *sawawa*, los famosos clarinetes con sonido de oboe que tocan los pastores, instrumentos estos últimos que nos recuerdan ciertos clarinetes arábigos, no sólo por el instrumento en sí, sino por su música.

A continuación damos una lista de los principales instrumentos musicales usados por el pueblo venezolano y clasificados de acuerdo con sus características esenciales:

### *Idiófonos*

#### *de golpe*

*directo*      Platillos  
                   Marímbola  
                   Steel-band  
                   Quitiplás

*indirecto*    Chineco  
                   Maracas  
                   Cencerro

*de punteo*      Trompa o birimbao

*de frotación*    Charrasca de madera  
                       Charrasca de cuerno  
                       Charrasca de metal

*Membranófonos  
de golpe directo*

*tubulares* Cumaco  
 Tamunango  
 Tamboras  
 Chimbángueles  
 Mina  
 Curbata  
 Tambores redondos  
 Casha guajira  
 Tambora criolla  
*de marco* Tambores  
*de frotación* Furruco  
 Pandero

*Cordófonos*

*simples arcos*  
*musicales* Carángano  
*compuestos laúdes*  
*de mango de caja achatada*

Violín  
 Guitarra  
 Cuatro  
 Cinco  
 Seis

Tiple  
 \*  
 Bandola  
 Mandolina  
 Laúd  
 Bandolina  
 Bandolín  
 Requinto  
 Tres

*de cáscara*

Bandola  
 Mandolina

*arpas de marco*

Arpa

*Aerófonos*

*libres de interrupción*

Zaranda

*de soplo flautas sin aeroducto*

Turas  
 Cachos

	Mare-mare Flautas traveseras
	*
<i>con aeroducto</i>	Flautas longitudinales Pito
<i>trompetas</i>	Guarura o caracol Cachos o cuernos Uótoroyo o totoy Massi

### *La música folklórica.*

Ensayamos aquí su estudio desde el punto de vista fenomenológico, para señalar los elementos musicales que intervienen en su formación, basados en el método que utilizamos Luis Felipe Ramón y Rivera y yo para analizar en forma comparativa la música folklórica y tribal de Latino América<sup>1</sup>.

Nuestro estudio en este caso es musicológico puro; desglosa los diferentes elementos de la pre-melodía, tales como: gritos musicales, recitación y cantilación; de la melodía (sea esta mensural o libre) y del acompañamiento, a saber: escalas, intervalos, giros peculiares; fórmulas y combinaciones rítmicas; formas de frase y de composición; elementos expresivos; formas de acompañamiento y relación entre la melodía y el acompañamiento; relación entre las distintas voces (heterofonía o polifonía) y relación entre los diferentes instrumentos (heterorritmia, polirritmia sujeta a compás y polirritmia libre).

Fenómenos propios de la pre-melodía intervienen en ciertas expresiones folklóricas venezolanas, como los gritos y jipidos que acompañan los cantos de trabajo, o la especie de recitación que alterna con el canto en algunas tonadas de tambor, o la cantilación (melodía de alturas indefinidas) que aparece en algunos cantos también de tambor.

En cuanto a la melodía, dos sistemas igualmente antiguos comparten en Venezuela la preferencia de los cantores: un sistema amensural, de cantos de medida libre, sea que lleven o no acompañamiento, y un sistema mensural, con especies sencillamente estructuradas.

*La monodía amensural* coincide muchas veces con escalas modales, que pueden ser o no de base pentatónica; pero aparece también con gamas modernas. Su expresión varía de unas especies a otras y sobre todo de acuerdo al grupo *folk* que las practica. Tenemos aquí cantos *a capella* y cantos acom-

<sup>1</sup> Obra en preparación, anticipada en forma de cursillos dictados en el Seminario para estudios Latinoamericanos de la Universidad de Indiana y en la Facultad de Música de la Universidad Católica de Buenos Aires durante el primero y segundo semestre de 1967 respectivamente.

pañados. Entre los primeros se destacan los cantos de trabajo. Entre los segundos, los cantos acompañados con tambor, típicos de la población heredera de cultura africana, y una larga lista de composiciones líricas y bailes.

*Cantos de trabajo.* Estos son los cantos *a capella* con que el pueblo ayuda sus faenas, como los cantos de arrear ganado, de ordeño, de molienda y de pilar maíz. La melodía que sirve aquí de ejemplo es típica del primer grupo. Un arreador de ganado, el puntero, canta, y otro, el cabrestero le contesta. Como puede verse, en ella abundan los glisados lentos (indicados con una línea ondulada) y los glisados rápidos (indicados con una línea recta), las notas cromáticas y los falsetes (indicados con notas pequeñas), las notas largas y el recitado rápido. Es una melodía casi cantilada, de ritmo totalmente libre, que nunca podría ser sometida a compás. El texto, generalmente en cuartetas cortadas por exclamaciones, se pierde en medio de la expresión; pero poco importa frente a la función que tiene el canto: apaciguar el ganado en las largas marchas (que hoy reemplaza el camión en los lugares donde hay carreteras). En otros cantos de trabajo aparecen trozos silbados y suele oírse también más claramente el "tópico de cuarta y sexta", como llama Ramón y Rivera al canto que se articula dentro de una tercera menor descendente y luego baja una cuarta justa. Y a veces aparecen escalas modales antiguas.

Ej. 1                      CANTO PARA ARREAR GANADO (862)                      Col. I. A.-R. y R.  
 ♩ = 126                      Calabozo, Guárico

1<sup>er</sup> cantor  
 Oh no-vi-llo pi-ta la vac' y el.....

2<sup>o</sup> cantor  
 o-jo Oh y a-

-ji ta no-vi-lli to o-ra-ja-lla el ca-bres-te-ro

¡jo! Ye a

*El canto responsorial* es la forma preferida por la población de ascendencia africana. Solistas que se alternan elevan su canto, y el coro formado por la concurrencia les contesta de diversas maneras: repitiendo la misma frase melódica o una parte de ella; cantando una frase diferente, o repitiendo siempre un breve motivo. El coro produce en algunos casos dobles y triples notas. Las melodías pueden ser libres o mensurales y pueden contener trozos cantilados. Como intervalos típicos podemos señalar los saltos de terceras y

cuartas. Como estilo particular, los arrastres ascendentes para tomar una nota y los gritos que se mezclan con el canto.

Este canto lleva siempre acompañamiento de tambores, que cubren a veces las voces con su rica polirritmia, la cual se hace libre cuando los instrumentistas entran en calor. Los *toques*, *golpes* y *tonadas* son improvisados sobre un motivo rítmico y melódico conocido. Nunca se repiten de la misma manera, aunque el tambor guía percute siempre un mismo ritmo. El sencillo ejemplo que ofrecemos puede ilustrar el canto responsorial de estribillo fijo. El solista repite también sus dos frases melódicas, que nunca resultan iguales. El primer compás anotado corresponde al ritmo de partida de los tambores. Luego el ritmo se enriquece y los acentos comienzan a desplazarse. El 6 x 8 suena lejano.

Ej.2

GOLPE DE TAMBOR (2686)

Col. R. y R.  
Guareñas, Miranda

*J. = 184* *Solo* *etc.* *CORO*

A lo lo yo ya  
 A lo lo lo lo yo  
 (gua-chin-gué)  
 A - ja ya yay  
 Li - cen - cia pi - do se - ño - res  
 pa - ra can - tar en el si - tío  
 A - jó ya ya y si na dien.  
 te la da te la da - rá - Je - su Cri - to etc

La música africana se criolliza en parte por la introducción de los cordófonos acompañantes, que agregan una base rítmica de tipo europeo, y proveen de armonía al canto. Pero los solistas siguen alternando con el coro, como observamos en el Yeyevamos que ofrecemos. Esta es una de las piezas del *Tamunangue*, la bella suite larense que se canta y se baila en honor de San Antonio. Aquí el coro produce su polifonía cadencial variando dentro de lo posible su sencillo motivo, cosa que también hace el solista con su única frasecita repetida.

Ej 3

TAMUNANGUE (228)  
El Yeye vamos

Col. J. Liscano  
El Tocuyo, Lara

$\text{♩} = 138$

Solista

Coro

Oh Ye-ye va - mos é ban - gué Ay va-mos

va - mos o-é - ban - gué Ay Ye - ye va - mos etc.

o-é - ban - gué

Variantes de otro cantor

etc.

En la zona costeña de Barlovento, la criollización se aprecia sobre todo en el canto de la *fulía*, una especie dedicada al culto hogareño de la cruz. En ella alternan los cantadores con los decimistas que recitan en honor de este símbolo cristiano. La música cesa con un “hasta ahí”, y el recitador de turno, sombrero en mano, improvisa sobre tema conocido, o “saca su décima de la memoria”. Sigue la música y luego otro decimista hace lo propio hasta que todos los participantes han intervenido. Ahora, en una segunda vuelta, cada uno ha de decir su segunda décima. Y así continúan alternando músicos y recitadores hasta que las cuatro décimas son completadas. En el canto alternan solistas y coro; pero cada uno entona un período musical, como veremos al hablar brevemente de las piezas bitemáticas. Además, estas melodías tienden a ajustarse al compás, aunque conservando del canto libre al menos la síncopa. En la región oriental del país también se cantan fulías, pero su música es diferente; en ellas se sienten giros hispanos y la cadencia

conocida con el nombre de andaluza, aunque este tipo de música acusa notables parecidos con otra de igual nombre, procedente de las Islas Canarias.

*Antiguos sistemas europeos.* Los descendientes de los españoles son herederos de formas antiguas europeas, como el gimel, el discanto, el faborbón y la polifonía oral, el canto de contrapunto y el canto alterno; de especies como el romance, el fandango y la contradanza, y de técnicas instrumentales como el rasgueo o *golpe* en las guitarrillas de órdenes simples o dobles, el punteo sobre todo en la guitarra, el tañido con plectro (“pajuela”) en bandolas, mandolinas y bandurrias, y la ejecución más rica del arpa sin pedales, instrumentos todos a los que ya nos referimos.

Con estos elementos y con otros heredados de otras culturas, como las maracas indígenas, y los tambores y la forma típica del canto afro, los músicos *folk* de Venezuela han creado una música sin duda muy original, que se pone de manifiesto en su música mística, en sus cantos de esparcimiento y en la música para bailar. A continuación nos vamos a referir a las formas más típicas.

*Música mensural.* Las sencillas melodías mensurales europeas sin acompañamiento, perviven —cosa paradójica— en boca de los más jóvenes, de los niños, entre quienes se refugian los viejos cantos de ronda junto con los más antiguos romances y romancillos europeos. Entre ellas encontramos melodías de neto corte medieval, como ocurre con esta Corona, cuyo texto interpreta el “Cantar de los Cantares”, y en cuya música se descubren giros del conocido arrullo europeo y del canto de peregrinos que Julián Ribera transcribió de una vieja cantiga. Nuestra melodía muestra las cadencias alargadas y el ritmo *amerengado* en la tercera frase; ritmo que marca netamente el cordófono acompañante, y que constituye una muestra inequívoca de criolización.

Ej. 4

## LA CORONA (529)

Col. I. A. - R. y R.  
Falcón, Venezuela

Es-ques tu co-ro-na  
co-ro-na be-lla  
to-da ro-de-a-da  
de las es-tre-llas

*Esa es tu corona  
corona bella  
toda rodeada  
de las estrellas.*

*Ese es tu pelo  
es pelo rubio,  
donde se agarró el Niño  
cuando el diluvio.*

*Esa es tu frente  
frente de plata,  
el platero que la hizo  
nada le falta.*

*Esas tus cejas  
arcas les puso,  
donde anduvo el Niño  
cuando el diluvio.*

*Esos tus ojos  
son dos luceros,  
con que iluminaste  
todo el mundo entero.*

*Esas tus narices  
bellas y descogidas,  
donde pasa el incienso  
toditos los días.*

*Esa tu boca  
es una rosa,  
entre las imágenes  
es la más hermosa.*

*Esa tu balba  
partida,  
alma rendida  
danos la vida.*

*Esa tu garganta  
garganta bella,  
donde se agarró el Niño  
mil veces de ella.*

*Ese tu cuerpo  
cuerpo de gloria,  
donde te pedimos  
misericordia.*

*Esos tus brazos  
son dos corales  
con que abrazastes  
todos los mortales.*

*Esos tus pechos  
son dos . . .  
con que alimentastes  
aquel niño infante.*

*Ese tu vientre  
vientre sagrado,  
donde estuvo el Niño  
depositado.*

*Esos tus pies  
con que vas andando  
y los serafines  
te van adorando.*

*Andan con el Niño  
las tres Marías  
y Jesús cantando  
las letanías.*

*Andan con el Niño  
el Judío ingrato,  
de Belén a Herodes,  
de Herodes a Pilatos.*

*Andan con el Niño  
las tres personas  
y Jesús cantando  
con tu corona.*

*Todos te pedimos  
con gran devoción,  
échanos Señor  
santa bendición.*

*Todos te pedimos  
con grande alegría,  
y que digamos todos  
que viva María.*

El gimel en paralelos de terceras, y el organum en cuartas y quintas es muy típico de los cantos larenses, falconianos, trujillanos y portugueses. En algunos casos los paralelos se rompen para dar lugar a un brevísimo mo-

Ej. 5

TONO DE PASCUAS (1858)

Col. I. A.-R. y R.  
Boconó, Trujillo

$\text{♩} = 126$

A - ve Ma - rí - a mi Dios te sal - ve  
 blan - ca pa - lo - ma de to do el va - lle  
 E - res la insig - nia ay na na -  
 ay in - sig - nia  
 del pecador o  
 Ma - ría para - do di - vi - na flor ay  
 Ma - ría para - do di - vi - na flor ay  
 E - res in - sig - nia ay in - sig - nia  
 del pecador ay a a  
 Ma - ría para - do di - vi - na flor  
 CODA  
 ay Ay na - na a a  
 Ay na - na a a a ay Ma - ría para -  
 do di - vi - na flor

RITMO DEL CUATRO

vimiento contrario, y por momentos llega a esbozarse un verdadero contrapunto de nota contra nota, como se aprecia en el "tono de pascuas" que ofrecemos. Este canto conserva largos sonidos cadenciales y presenta notables variantes en las repeticiones. El cuatro acompaña con rasgueos, introduciendo los cambios armónicos necesarios (indicados con letras en nuestro ejemplo).

*El canto llano. El Corrido.* Algunos romances europeos los cantan también los músicos más viejos, pero ellos utilizan otro tipo de música, la misma que recrean con los romances de tema nacional denominados *corrido*. Los corridos venezolanos demuestran gran inventiva poética y se cantan con mucha libertad de expresión. Las melodías utilizan la sencillez de giros propia del canto llano, destinada a destacar los textos, en lo que no difieren demasiado de otros cantos recogidos sobre todo en el interior de Brasil. Pero en Venezuela los cantos se inician siempre con un grito de atención, con la larga nota y hasta el glisado ascendente a veces, que emplean los llaneros en sus cantos de arreo, como vimos. El corrido N° 6, de tema político, es ejemplo de canto llano, sin saltos, excepto en las cadencias. Lleva rico acompañamiento armónico, de cuatro, mandolina que contrapuntea y maracas que marcan su característico contratiempo al ritmar en 6 x 8 y entrar en el segundo tiempo del 3 x 4 del acompañamiento.

Estos corridos ejercen una triple función: una social, al entretener a grandes grupos; otra histórica, al ilustrar sobre hechos acaecidos en el pasado, y una tercera de "prensa" —como diría yo—, al cantar los principales acontecimientos del momento, nacionales o lugareños.

Pero además, debido a su ritmo vivaz, dan pie al baile del joropo, que en todos los casos lleva acompañamiento semejante, en 3 x 4 y 6 x 8. Ver Ej. 6.

*Giros del canto gregoriano.* Aquí debemos mencionar los cantos religiosos de añeja tradición oral, que se escuchan durante los rosarios que se rezan y cantan en los campos, especialmente en los Andes, en los que intervienen cantores e instrumentistas invitados o hasta contratados, elementos *folk* todos ellos. Estos cantos son en muchos casos imitación o deturpación del canto gregoriano, que los músicos aprendieron de una larga tradición, fuera de la iglesia. Se canta así el *Padre Nuestro*, con sus melismas correspondientes; el *Gloria, salves*, etc. que ejemplificamos en otros trabajos nuestros.

*El canto polifónico* a tres voces es una de las manifestaciones folklóricas más interesantes de Venezuela, tanto de la región llanera como de la central. La polifonía se da *a capella* o bien con acompañamiento del cuatro, que ejecuta un preludio e interludios, y sólo subraya el canto en los finales de frase con un trémolo. Se trata de un canto de tipo responsorial, en el cual la voz central inicia y conduce el canto —es el canto firme—, por lo cual se denomina *prima, guía* o *alante*. A esta voz se superpone la *falsa, media falsa* o *contrato* (por contralto), y por debajo entra el *tenor* o *tenorete*. Existen cuatro estilos polifónicos: uno que denominamos *imitativo paralelo* porque las tres voces realizan igual diseño; el segundo que denominamos

**CORRIDO (43)**

Ej. 6 Col. J. Liscano  
Cantaura, Anzoátegui

$\text{♩} = 208$

*Voz*  
*mf* Año \_\_\_\_\_ de mil

*Mand.* *Maracas* (8) *etc.*

*Cuatro*

no-ve cien - tos nue - ve tiem-po de tran - quili - dá - cuando vol-

via pa su ca - sa lo vi - nie - ron a a - ma - rrá \_\_\_\_\_

lo vi - nieron a a - ma - rrá brin - do \_\_\_\_\_ *etc.*

por mi Se - ñor Die - go que lo he ve - nido a bus - cá - traí - go

or - den su - pe - rior y no lo pue - do de - já \_\_\_\_\_

*Año de mil novecientos nueve,  
tiempo de tranquilidad,  
cuando volví pa su casa  
lo vinieron a amarrá.*

*Brindo por mi señor Diego  
que lo he venido a buscá;  
traigo orden superiol  
y no lo puedo dejá.  
Y no lo puedo dejá.  
Uno que se ponga alante,  
otro que se v'al camino  
y en la puert'el camposanto  
pa'ahí verá mi vecino.*

*.....a mi destino  
Adiós querida mamá,  
adiós todos mis amigos;  
que no se p'onde me llevan  
me llevan pa tierra ajena  
para desesperá.*

*armónico paralelo* porque las voces forman acordes; el tercero, de mayor interés, es *contrapuntístico libre*, y en el cuarto la polifonía se produce en las cadencias, de ahí que lo llamemos *polifónico cadencial*. En los dos primeros casos las melodías son silábicas. La polifonía contrapuntística libre, en cambio, es muchas veces melismática. En algunos casos el guía utiliza el recurso de la cantilación, típico del gregoriano. (Uno de los tonos que recogimos está basado en el tema de las lamentaciones de Jeremías). Como recurso coral, debemos destacar el canto con boca cerrada que se produce en algunos momentos. Como agregados, el *ay* andaluz o sus derivados, las sílabas *ja jay*, *na* y *nay*, que se repiten mientras se alargan las cadencias. Desde el punto de vista tonal, los cantos están en modo menor o son bimodales (alterna el mayor con el relativo menor) y en muchos se advierte el tónico de "cuarta y sexta" que señalamos en los cantos de trabajo. En lo que respecta a la medida, las melodías paralelas se someten a un tipo de pie y de compás, y a veces se da el ritmo sesquiáltero. Los cantos contrapuntísticos libres, en los que las voces conservan mayor independencia, utilizan el recurso de las largas notas cadenciales a cargo de uno o de dos cantores, mientras el o los restantes florecen su melodía antes de reposar en una de las notas del acorde final.

Estos cantos reciben en Venezuela el nombre genérico de *tonos* al que se agrega la motivación; así se dice Tono de María, Tono a la cruz, etc. Pero además hay tonos para comenzar, llamados *Rompida*, que contienen un saludo improvisado, y hay otros especiales, como *Batalla*, *Medio término*, *Rondiamante*, etc. sobre los que no podemos deternos aquí. Los textos de los tonos son sabidos o improvisados por el *guía*; los demás compañeros repiten los versos o introducen sílabas de relleno, o cantan por momentos a boca

Ej. 7

TONO (942)

Col. I. A.- R. y R.  
Tinaquillo, Cójedes

*♩ = 72*  
*Falsa*

*Guía*

*Tènor*

a a a a a a a a

Sa lu do el ár bol sa gra do ár bol sa gra do a a a y a a a a

a a a a a a a a

ae a a tor a ja ja a

- ja a ma de ro del Reden tor y ja ja a ja

a a tor a a

a a a a jayna

ja a ja ja a Sa lu do el ár bol sa gra do del Reden tor

a a

na y ja ja ja a B.C. a a a a a ja ja

a y ja a ja ja B.C. a a nay ay

a ja a a B.C. a a a a a a

cerrada. La glosa es la forma poética preferida, pero también se cantan romances. El ejemplo de tono melismático que ofrecemos aquí procede de Tinaquillo, Estado Cojedes. Ramón y Rivera y yo lo fonogramos en 1947. Es un "tono de rompida para saludar a la cruz". Ver Ej. 7.

En la actualidad el canto de tonos se hace cada vez más escaso; es difícil encontrar cantores capaces de improvisar a tres voces. Generalmente los cantos quedan reducidos a dos voces, aunque a veces intervengan los tres cantores. Al reducirse a dos voces, el acompañamiento aumenta sus intervenciones. Así ocurre en los Estados Falcón, Lara y Portuguesa, donde se canta a los santos y a la cruz, melodías que llevan diferentes nombres, como *salves*, *romances* (con texto o no de romance) y *estribillos*, e inclusive *tonos*. En estos cantos pueden alternar varios dúos de cantores.

*La melódica independiente.* En Venezuela se encuentran muchos ejemplos de cantos que se desenvuelven con independencia sobre un acompañamiento sujeto a compás. Es el caso de numerosas *fulías* del oriente del país, galerones y otras especies líricas y de baile que se acompañan con rasgueos de cuatro y punteos de bandolín o de bandola, o de muchos pasajes y golpes que se superponen a la más rica ejecución del arpa criolla, además de los infaltables chasquidos de las maracas. Estas son melodías francamente amensurales o que transcurren con cierta libertad rítmica, que amerita en algunos casos el uso de líneas punteadas en la escritura para señalar las coincidencias con el acompañamiento y facilitar la lectura.

*El galerón* que transcribimos es buena muestra de libertad total. Lo recogió Juan Liscano de un cantor de Isla Margarita. Se entona en los velorios de cruz de mayo. El texto que damos junto con la música corresponde a la cuarteta que precede las cuatro décimas glosadoras. Ver Ej. 8.

En este *folk* se aprecian muchas veces giros típicamente andaluces, y hasta puede encontrarse la misma famosa cadencia transformada, que en Venezuela aparece transportada a una cuarta inferior, como lo señalé en mi trabajo sobre el Polo.

*El Joropo.* Es esta la danza nacional, pero también se llama joropo a la fiesta, siempre que haya la música correspondiente. Es danza de galanteo, de parejas independientes que bailan suavemente abrazadas o enlazadas, en el "valsiao" y separadas frente a frente, sea tomadas de ambas manos, de una o sueltas, para las diferentes figuras del "toriao" o "figuriao" y los "zapataos", "escobillaos" y "cepillaos" que alternan con las figuras y con el "valsiao". La música del joropo lleva a veces este nombre, pero en realidad existen varias especies musicales con nombre propio y características especiales, que acusan fuertes variantes regionales. Aparte el corrido ya mencionado, son propios del baile del joropo el pasaje y el golpe, con un infinito número de piezas que llevan nombre propio y que constituyen a veces subespecies con variantes melódicas y poéticas (e inclusive coreográficas) que se ajustan sin embargo a un plan armónico determinado, o desarrollan

Ej. 8

GALERON (481)

Col. J. Liscano  
Isla Margarita

M.H. 184  
Cant.  
Voz  
Guit.  
Mand.  
etc. (lab)  
etc.

En la tumba de un suicida  
pusieron esta inscripción:  
aquí reposa un ladrón  
que nunca estimó su vida.

*Una crónica troyana  
dice que en tiempo pasado  
un escrito muy sagrado  
hallaron una mañana  
debajo de una campana  
que a los moros fue vendida,  
y dicen que fue fundida  
para cruz de un mausoleo  
y fue puesta según creo,  
en la tumba de un suicida.*

*Un moro interpretó entonces  
lo que el escrito decía:  
que por disposición había  
esa campana de bronce  
al fundirse, letras once  
cincelaron en albión,  
formando en conclusión  
este nombre: Fray Luis Luz;  
y luego en aquella cruz  
pusieron esta inscripción:*

*Una noche según creo,  
quitaron a la cruz el nombre  
y pusieron —no te asombre—  
un letrado al mausoleo.  
Aquello era oscuro, feo,  
pues era un negro borrón,  
pues en aquella inscripción  
decía al pie de la cruz:  
Aquí no reposa luz,  
aquí reposa un ladrón*

*Entonces se descubrió  
que Fray Luz había sido  
aquel terrible bandido  
que a los moros aterró.  
Luego el panteón se rompió  
y sacaron enseguida  
los restos de aquel suicida,  
el bandido sin segundo,  
que se ahorcó y probó al mundo  
que nunca estimó su vida.*

células melódicas propias, como ocurre con el *seis por derecho* y el *seis numerao*, o el *seis corrido* que tiene a la vez de *golpe* y de *corrido*.

Hoy distinguimos dos tipos de pasaje: el llamado aragüeño (del Estado Aragua) y el apureño (del Estado Apure), que yo prefiero denominar *llanero*. El *pasaje aragüeño* muestra las características más antiguas. Este se ejecuta también en los Estados Carabobo y Miranda y el Distrito Federal. Puede tocarse con arpa y maracas solamente, pero más a menudo se le superpone la voz que marcha con independencia. En estos casos es típico el contrapunteo entre el arpista y el cantor. Se escuchan numerosas variaciones sobre el tema y se aprecia lo que Ramón y Rivera denominó "alternancia", porque el arpa inicia los temas y frases musicales que continúa desarrollando el cantor. El pasaje aragüeño recuerda la música de los antiguos clavecinistas. Yo creo que debemos referirla a una corriente anterior oral, que dio en Europa los frutos conocidos y que en Venezuela se perpetuó por tradición. Estos pasajes se suceden a menudo en número de cuatro piezas en lo que se denomina una Revuelta, que equivale al moderno *set* y comprende Pasaje, Yaguaso (nombre de un pato), Guabina (nombre de un pez) y Marisela (nombre de mujer). En esta última pieza se entona una copla que a pesar de su nombre alude a cualquier tema social o poético. Esta se canta sin acompañamiento, después que el arpa ejecuta un punteo muy característico en los bordones del arpa. En la *revuelta* y en general en los *golpes*, se aprecian modulaciones a la quinta inferior, a la quinta superior y al relativo menor. El ejemplo que ofrecemos al final de una revuelta, con los bordoneos del arpa y la copla que aquí alude a Margarita, no a una mujer precisamente, sino a la bella isla de ese nombre. Ver Ej. 9.

El *pasaje llanero* se canta hoy en todo el país. Tiene estructura fija. Generalmente consta de dos períodos de ocho compases repetidos, que ejecuta el arpa a manera de introducción. Luego este instrumento retoma el tema inicial y la voz empata y lo completa, produciendo lo que llamamos "alternancia". La voz suele manejarse con independencia del ritmo acompañante, pero esta característica se pierde en los pasajes más modernos. Algunos pasajes constan de un solo tema siempre repetido; en estos casos entra en juego el poder de variación de nuestros músicos. En algunos lugares la bandola ocupa el lugar del arpa, sin contar desde luego con sus recursos. Y en general, se agrega el cuatro, así como las infaltables maracas. El trozo de pasaje que ofrecemos como ejemplo tiene estructura fija. La cuarteta cantada, como es característico, repite su tercer verso o coloca otras palabras en su lugar, con lo cual la estructura consta de A-B-C-D-E, pero repartidos de tal manera que la composición llena dos partes de ocho compases cada una. Ver Ej. 10.

El *golpe* es otra forma muy usada para el baile del joropo. Consta de dos períodos o partes que muestran variantes regionales. Así, el golpe larense —por ejemplo— que se canta en dúo de tercetas y que tiene giros muy propios. Los golpes en muchos casos responden a ciclos armónicos especiales, en cuyo caso suelen recibir un nombre particular que se conecta con una

Ej. 9

REVUELTA (645)  
Marisela y copla final

Col. I.A.- R.yR.  
Caracas

3/4

3/4

**COPLA**  
Voz sola

Mar-ga - ri - ta flor de O-rien-te per-la del cie - loy del mar

Mar-ga - ri - ta e - ter - na - men - te es u - na co - ru - na im - pe - rial. Fin

Ej. 10

PASAJE (1411)

Col. I.A. R. y R.  
Barinitas, Barinas

♩ = 208

Allegro

Bandola

Per-mi -

- so pi-do Se-ñor-es pa-ra d'en-trar a can-

- tar En el cua-dro dees-te pa-tio en el

cua-dro dees-te pa - tio me voy a ma-ni - fes - tar

En el cua-dro dees-te pa - tio pe-ro

ver - da de - ra - men - te me voy a ma-ni - fes - tar. etc.

*Permiso pido señores  
para dentrar a cantar  
En el cuadro de este patio  
en el cuadro de este patio  
me voy a manifestar.  
En el cuadro de este patio  
pero verdaderamente  
me voy a manifestar  
No ves que un comisario en un campo  
tú debes de comprenderlo  
manda más que un general*

Ah caramba  
que un comisario en un campo  
quiero decirle  
manda más que un general  
Ya lo ves  
ni quiera Dios que yo tenga  
vaya dándole que es tarde  
y el nombre de este animal  
Ya lo ves  
ni quiera Dios que yo tenga  
tú debes de comprenderlo  
y el nombre de este animal.

alusión literaria, como ocurre también con el pasaje. Es el caso del Zumba que Zumba, de la Refalosa, el Pajarillo, la Mula Rucia, la Burra, el San Rafael, la Lumbarda, el Manzanares, el Camaleón, la Quirpa, la Chipola, el Seis, etc., etc. Otro de los recursos musicales del golpe, del más antiguo, es la *repercusión*, que consiste en repetir persistentemente una o dos frases con variantes melódico-rítmicas, que alargan considerablemente la pieza y cortan la estructura. En el golpe antiguo la melodía se canta con independencia del acompañamiento. Los más modernos se hacen cuadrados y hasta se ligan íntimamente con el valse de ocho o de diez y seis compases.

El golpe se acompaña con arpa o con bandola, el cuatro (cuyo rasgueo suele representarse onomatopéyicamente con *cúrruchá cúrruchá*, acentuando la primera sílaba de cada dos y marcando la última) y las maracas, con su ejecución a contratiempo y su virtuosismo. Aquí doy un ejemplo de golpe de arpa registrado por nosotros en 1947, en el cual se puede apreciar la riqueza de ejecución del arpa criolla y el ritmo contrapuesto de la mano derecha, con sus síncopas y su ritmo binario por momentos, con respecto al acompañamiento que marca su indefectible 3 x 4. Ver Ej. 11.

*El canto alterno.* En Venezuela el canto alterno se produce no sólo en forma responsorial, como vimos, o en forma de rotación de varios dúos, sino en movimiento de vaivén cuando alternan dos cantores. Esta alternancia puede ser de desafío o "contrapunteo", forma esta última que es cada vez más rara en Venezuela, o puede consistir en una simple alternancia de cantores, que ejecutan cada uno un tema o que alternan en los versos de una composición conocida. Estas dos últimas formas se presentan también en el canto de las especies destinadas al baile del joropo, a que nos referimos.

*La canción acompañada.* En Venezuela como en otras partes se estilan las canciones de corte romántico, propias del ejecutante solista, hombre o mujer, que se acompaña con la guitarra. Pertenecen a este género las canciones de melódica libre, de tipo operático, en cuyo acompañamiento abundan los trémolos, los ricos punteos y los acordes arpegiados. Esta fue antiguamente la música de los salones caraqueños y provincianos. Hoy la recuerdan algunos troveros populares.

Ej. 11

GOLPE DE ARPA (791)

Col. I. A.- RyR  
Villa de Cura, Aragua

MM  $\text{♩} = 208$

The musical score is written for piano in 3/4 time with a tempo marking of MM  $\text{♩} = 208$ . It consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody in the right hand starts with a quarter rest followed by a quarter note, then continues with eighth and quarter notes. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The third system shows the melody moving to a higher register. The fourth system is divided into two parts: the first part is labeled '1ª' (first ending) and the second part is labeled '2ª' (second ending). The fifth system concludes the piece with a final cadence marked 'Fin'.

*La cuadratura musical.* Al lado de los cantos románticos de medida libre, se conserva y recrea el *valse-canción*, de estructura fija, que se entona también con versos de poetas románticos. Y aparece una especie muy difundida en todo el área del Caribe: la de la *habanera*, en cuyo acompañamiento de guitarra se repite siempre la fórmula quebrada de corchea con punto-semicorchea, seguida por otro pie de dos corcheas. Esta fórmula sirvió de base al *tango*, que también se practicó en Venezuela en forma de representaciones

o *guasas* callejeras, típicas de la zona afro de Barlovento, Estado Miranda. Otra fórmula que aparece en *contradanzas* y *danzas*, de un tresillo seguido por un pie de dos corcheas (en 2 x 4), o de un pie de tres corcheas seguido por un dosillo (en 6 x 8), pasa a los *aguinaldos* y a las *gaitas* zulianas, expresiones estas que se renuevan años tras año, debido al gran fervor que pone el pueblo en los festejos navideños. Y pasan también a la música de las *parrandas* o teatro callejero, de la Guayana y el Oriente del país; y a las *guasas* y *merengues*, en las que intervienen no pocos músicos populares, y hasta a las *fulias* que mencionamos al hablar del canto afro-criollo. Pero en casi todas estas especies el ritmo se ajusta más a menudo a un 5 x 8, e inclusive se ejecuta como tal el 2 x 4 con el tresillo en el primer pie. (Yo me hice venezolana el día en que interpreté en 5 x 8 una *fulia* escrita en 2 x 4, a la cual no podía imprimirle el famoso "ritmo del país" ...).

Con el N° 12 ofrezco una melodía de *aguinaldo* en el que intervienen cantores sucesivos. En este caso se da una birritmia entre el canto (en 2 x 4) y el cuatro acompañante que rasguea (en 6 x 8). En la melodía pueden observarse abundantes síncopas y un glisado al final de la cuarta frase; además de algunos pies ligados para una sílaba. El canto comienza y termina en el quinto grado, sobre acorde de tónica. (Con las letras indicamos otra

Ej. 12

AGUINALDO (1431)

Col. I. A.- R. y R.  
El Palmar, Bolívar

♩ = 132

Per - do - nen Se - ño - res per - do - nen Se - ño - res que  
 vuel - va can - tar por los a - guin - al - dos vengo pre gun -  
 - tar por los a - gui - nal - dos vuel vo a pre guntar  
 Se - ño ra! - sa - bel Se - ño ra! - sa - bel me va a per do -  
 - nar es - ta no - che es no - che no - che de can - tar  
 yes - ta no - che es no - che no - che de can - tar  
 Cuatro etc.

vez los acordes que produce el cuatro). Este aguinaldo llevó además acompañamiento de violín y de bandolín, que anticipan el tema cantado. Por lo general se agregan diferentes instrumentos de percusión, como tamborita, maracas, charrasca y furruco; y a veces, también el carángano y hasta sonajas, panderos y chinecos.

*Piezas bitemáticas.* En otros *aguinaldos*, sobre todo en los caraqueños de los últimos años, es común la alternancia del solista con el coro; el solista canta una estrofa y el coro el estribillo y luego van *da capo*. Estas composiciones son bitemáticas y se distinguen por lo tanto del canto responsorial, al que ya nos referimos. La música de muchas *parrandas de Oriente y Guayana*, así como las *fulias barloventeñas* y las *gaitas zulianas* muestran esta forma de composición.

A continuación ofrecemos un cuadro sinóptico con las principales especies folklóricas, clasificadas de acuerdo con sus características musicales. Los nombres que aparecen en dos o más lugares corresponden a especies que se presentan con unas u otras características. Los cantos de trabajo, en cambio, pueden incluir gritos, recitación y cantilación en alternancia con trozos cantados. Las tonadas de tambor incluyen a veces recitaciones.

<i>Pre-melodía</i>	Gritos rítmicos	Cantos indígenas
	Recitaciones rítmicas	Tonadas de tambor
	Cantilación (alturas imprecisas y/o ritmo libre)	Cantos de trabajo
<i>Melodía amensural o libre</i>	Monodía vocal	Cantos de trabajo Música mística: Padre Nuestro Gloria La Corona (Edo. Táchira) Ave María
	Monodía vocal acompañada Melodía independiente. (Puede darse canto alterno o contrapunteo)	Romances Corridos Décimas "Canto acomodao" Galerón Punto y Llanto Pasajes aragüeños o llaneros Golpes antiguos Estribillo oriental Canciones románticas (de tipo operático)

	Diafonía acompañada	Salves, Romances y Estribillos (Edos. centrales) Tonos de Velorio Cantos devocionales varios
	Polifonía	Tonos de velorio (de tipo contrapuntístico libre)
	Canto responsorial acompañado	
	Melodía independiente sobre acompañamiento polirrítmico	Golpes de tambores grandes Golpes de tambores redondos
<i>Melodía mensural</i> (cuadratura musical)	Monodía vocal	Arrullos Canciones de entretenimiento Villancicos Rondas infantiles
	Monodía vocal acompañada	Romances Estribillos (del Edo. Falcón) Canciones de tipo valse Canciones de tipo habanera
	(Puede darse canto alterno o contrapunteo)	Polos Fulía oriental Golpes Seis y otros Pasajes Merengues Villancicos Aguinaldos
	Diafonía acompañada	Golpes larenses Pasacalles La Corona Romances Salves y Estribillos (Estado Falcón) Tamunangue: La Batalla (con estribillo) La Bella La Guabina El Seis Figuriao (partes 1 y 3)

	Polifonía (con o sin acompañamiento)	Tonos de velorio
	Canto responsorial acompañado (el coro puede ser a dos o tres voces)	Tonadas o Golpes de tambor Sangueros Tamunangue: El Yeyevamo La Juruminga El Poco a Poco La Perrendenga
		La Llorá: El Oso La Vaca La Chispa
	Alternancia bitemática de estrofa y estribillo	Fulías barloventeñas Guasas Parrandas orientales y guayanesas Golpes larenses Aguinaldos Gaitas zulianas Tamunangue: La Batalla La Bella La Guabina
<i>Toques instrumentales</i>	Amensurales	Toques de guarura o caracol
	Monorrítmicos	Contradanzas Danzas Valses Bambucos Marchas Pasacalles Golpes de tambor
	Birrítmicos	Golpes de arpa Golpes de tambor cumaco
	Polirrítmicos	Golpes de tambor: Tambores grandes <sup>1</sup> Tambores redondos <sup>1</sup> Chimbangles Cumacos <sup>1</sup> Quitiplás <sup>1</sup>

<sup>1</sup> A estos toques suelen superponerse voces.

## BIBLIOGRAFIA

- ARETZ, Isabel.** La Etnomúsica en Venezuela (Primera Bibliografía general). Boletín del Instituto de Folklore, Vol. iv, Nos. 6, 7 y 8. Caracas, Venezuela, diciembre, 1965.
- Cantos Navideños en el Folklore Venezolano. Casa de la Cultura Popular. Caracas, diciembre, 1962. (131 pp.).
- Instrumentos Musicales de Venezuela. ubo. Cumaná, Estado Sucre, Venezuela, 1967. (317 pp.).
- La Música de las Turas. En Boletín del Instituto de Folklore. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Vol. iv, Nº 1. Caracas, Venezuela, diciembre, 1961.
- El Polo. Historia, Música, Poesía. En Boletín del Instituto de Folklore. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Vol. iii, Nº 6, Caracas, Venezuela, diciembre de 1959.
- Raíces europeas de la música folklórica de Venezuela. El aporte indígena. (Trabajo presentado a la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos, 1965).
- El Tamunangue. Separata de la Revista "Folklore Americano". Año iv, Nº 4. Organó del Comité Interamericano de Folklore. Lima, Perú, 1956. (96 pp.).
- LISCANO, Juan.** Folklore y Cultura. Nuestra Tierra. (Ensayos). Editorial Avila Gráfica, S. A. Venezuela, 1950. (265 pp.).
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe.** Cantos de Trabajo del Pueblo Venezolano. Fundación Eugenio Mendoza. Caracas, Venezuela, 1955.
- El Joropo, Baile Nacional de Venezuela. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Caracas, Venezuela, 1953. (131 pp.).
- La Música Afro Venezolana. Universidad Central de Venezuela. (En prensa).
- La Música Colonial Profana. Música I. INCIBA. Caracas, Venezuela, 1966.
- La Música folklórica del Estado Nueva Esparta. Separata de la Memoria de la Sociedad de Ciencias Naturales La Salle. Tomo XXI, Nº 60. Caracas, Venezuela, diciembre, 1961. (pp. 149/165).
- Música Indígena, Folklórica y Popular de Venezuela. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina, 1967.
- El Pasaje Apureño. En Boletín del Instituto de Folklore. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes. Vol. ii, Nº 4. Caracas, Venezuela, 1955.
- La Polifonía Popular de Venezuela. Separata de la Revista del Instituto Nacional de la Tradición. Año I, Entrega 2ª. Buenos Aires, Argentina, julio-diciembre, 1948. (pp. 168/208).
- El Seis. En Boletín del Instituto de Folklore. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes, Vol. iii, Nº 4. Caracas, Venezuela, marzo, 1959.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe - ARETZ, Isabel.** Folklore Tachireense. Tomo I. Editorial Arte. Caracas, Venezuela, 1967. (778 pp.).