



Del joropo y sus andanzas

RAFAEL SALAZAR


EL PERRO
y LARANA



Del joropo y sus andanzas

1.° edición, Disco Club Venezolano. Caracas, 1992.
2.° edición, Fundación Editorial El perro y la rana, 2022.

©Rafael Salazar

©Fundación Editorial El perro y la rana

Edición y corrección:

Vanessa Chapman A.

Diagramación e imagen de portada:

Greisy Letelier

Foto de portada:

Imagen tomada de la página web
(www.corazonllanero.com)

Las fotografías que aparecen en el cuerpo de texto pertenecen
a Nelson Garrido

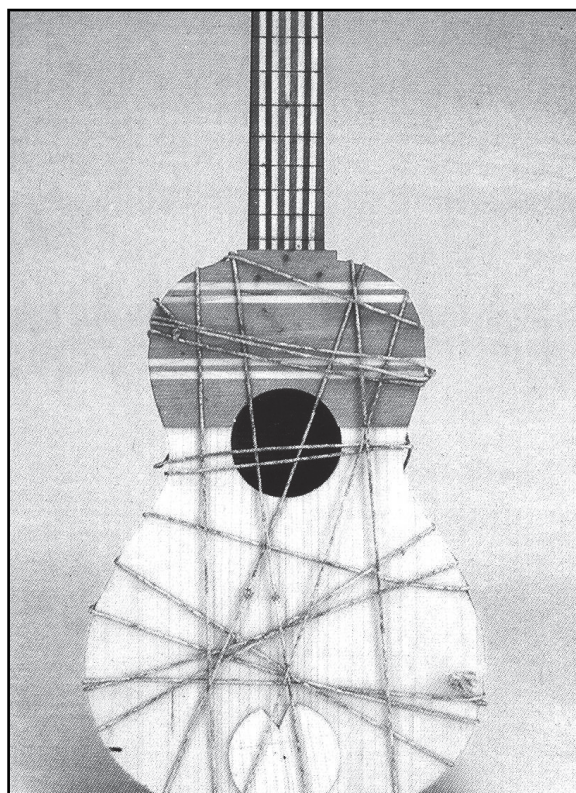
Hecho el Depósito de Ley:

ISBN: 978-980-14-5046-7

DC2022000687

Rafael Salazar

**Del joropo
y sus andanzas**



I

POR EUROPA NOS LLEGA LA MÚSICA DE OTROS CONTINENTES

Dentro de la sumatoria de herencias históricas asimiladas y practicadas en el suelo americano, la música popular española tendrá notable supremacía al lado de los bailes cortesanos que se albergaban para aquel entonces en las élites culturales de los Estados naciones de Europa.

Al lado del minué, los rigodones, los lanceros y otras danzas de salón —características del siglo xvii—, otra música de sentimiento y origen populares, gestada en Europa, cubría las preferencias de las mayorías campesinas: polos, tiranas, boleros, puntos y seguidillas, interpretadas en la España del siglo xvi, principalmente en laúd, arpa y bandola.

También décimas y coplas llamadas reginas y romances servían de fuente literaria para la creación y difusión de la música popular española.

Juan del Encina, Tomás Luis de Victoria y muchos otros compositores académicos, creadores de excelentes motivos religiosos,

se inspiraron en la variadísima música popular que se había revitalizado en España, a partir de la colonización de América, por ese caleidoscopio musical y polícromo de las culturas del Nuevo Mundo y de África.



Las danzas del salón

Ese venero popular que encontramos en la España del siglo xvi, de grandes contrastes culturales y unificado solo en su aspecto político a partir de la fusión de los reinos de Castilla y Aragón, bajo la hegemonía de los reyes católicos Isabel y Fernando, va a ser manifestado en los cantos de los trovadores, a través de sus romances —derivados de los cantares de gesta— en las canciones de los villanos, mejor conocidas como villancicos, y en las danzas de calle que “ofendían la moral pública”, como lo fueron el fandango, la zarabanda y la folía, de indiscutible procedencia afroamericana.



Baile de tirana y polo andaluz

Sin embargo, vamos a encontrar una gran variedad de instrumentos populares —así como también aristocráticos— en la España de 1500 y en la mayoría de los países europeos con características melódicas muy similares. Trompetas, cornamusas, sacabuches, flautas dulces, chirimías, tamborines, arpas, violas da gamba (vihuela

de arco) y guitarras, con sus variantes latina y morisca. La guitarra latina da origen a la vihuela, relegada al mundo aristocrático. La guitarra morisca, de uso popular, descendiente del laúd (del árabe *al' ud*), ingresa a la familia de los cordófonos derivados de este noble instrumento musulmán, entre los que se mencionan la bandola, la mandolina, la bandurria y otros instrumentos pertenecientes a diferentes folklores latinoamericanos y del mundo, como lo son: el cuatro venezolano, el ukelele indonesio, el charango del altiplano andino y el banjo norteamericano.



El fandango: danza madre de los bailes nacionales latinoamericanos

Del canto llano, con temas característicos de alabanza a Cristo y a la Virgen, y de los villancicos navideños surgen la polifonía y el contrapunto. La contradanza inglesa (siglo XVI), de carácter campesino, da origen a la cuadrilla.

El minué, baile de pequeños pasos, propio y tradicional de la campiña francesa, se va a convertir en danza aristocrática durante el reinado de Luis XIV en Francia.

La mazurca polaca (siglo XVI), también de origen campesino, va a nutrir los temas de la música académica instrumental. Y en siglos posteriores, el vals austríaco, que proviene del *Länder* campesino, concretamente de una de sus figuras (el *Waltzen* que significa “dar vueltas”), se populariza y penetra en las cortes de Viena a partir del siglo XVIII.

Y finalmente la polca checoslovaca —ya en el siglo XIX— se incorpora al folklore del resto de Europa y de América, con muy pocas variantes en su forma musical y estilos de baile.

Este arcoíris musical popular —de América y Europa—sirvió de prisma para acrisolar la nueva música del nuevo continente, al lado de las formas rituales indígenas en aquellos países donde se conservaron grupos étnicos organizados, con lenguas y culturas propias, y del mundo sacromágico de los africanos, para quienes el *muntu* —el mundo del hombre, perteneciente tanto a los vivos como a los muertos— está íntimamente ligado a la comunicación colectiva y divinizada a través del ritmo —de los tambores y del cuerpo— y de la oralidad, pues condiciona la palabra a la fuerza mágica de las formas rítmicas vivientes.



La contradanza

II ORÍGENES DEL JOROPO, EL FANDANGO, LA ZARABANDA Y OTROS AIRES AFROAMERICANOS, SU VIAJE A ESPAÑA Y SU RETORNO A AMÉRICA

De mucho andar, pleno de voces autóctonas y extrañas, se va templando el aire musical de un pueblo, el híbrido esencial de una sangre nueva, de toda cultura que posea en su torrente ancestral el mestizaje.

Así, nuestro joropo encierra en el fandango su origen afroamericano con escasos aportes indígenas y una gran fuerza andaluza. Pero con el tiempo adquiere nacionalidad venezolana, por lo menos desde 1749, según cita que reproduce Lisandro Alvarado en su obra *Glosario de voces indígenas*, donde hace referencia al trabajo de Juan José Chourión titulado *El joropo o el jarabe venezolano*, en particular una leyenda que dice:

En algunas villas y lugares de la Capitanía General de Venezuela se acostumbra un bayle que denominan Xoropo escobillado, que por sus extremos movimientos, desplantes, taconeos y otras suciedades que lo inflaman, ha sido mal visto por algunas personas de seso...

Ya los cronistas de los siglos xvii y xviii señalaban el origen americano de ciertas danzas que invadieron de regreso tierras europeas hasta penetrar sus salones palaciegos. Estas danzas, surgidas por la presencia negra en el nuevo continente, enriquecieron la rítmica europea para crear —como las especies botánicas— una pasión por lo nuevo, una revolución musical de síncopas y compases irregulares y apocados.

Así, como de raíz afrocubana o quizás de Santo Domingo, Moreau de Saint-Méry (1789) menciona el fandango como danza negra cuyo origen más remoto lo hallamos en la cultura sudanesa, más precisamente de la Guinea occidental africana.

El afamado musicólogo cubano Samuel Feijóo señala, en su libro *El son cubano: poesía general*, lo siguiente: “Algunos famosos bailes populares españoles se marcaron de los ritmos, sones y voces de la América, de los africanos esclavos en la propia España y en América, y de la música y del baile amulatado americano”.¹

Y más adelante, en el capítulo titulado “El fandango”, apunta:

El diccionario de autoridades lo nombró: baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo. Pero pudiera ser que la influencia árabe, oriental, le originara algunos de sus modos o contribuyera a su formación. Esta influencia fue demasiado poderosa en España. Es una de las grandes fuentes de su música y de su danza.

1 Samuel Feijóo, *El son cubano: poesía general*, p. 15.

“... En Andalucía fue baile mayor y, aún es, baile folklórico de fuerza”. Se acompaña con la guitarra —dice el *Nuevo Diccionario de la Lengua* (1860)— y las partes ejecutantes llevan el compás con las castañuelas y los talones.²



Un paso del fandango

La zarabanda, por su parte, en la opinión de Fernando Ortiz, es un canto bantú de estructura pentatónica (de cinco tonos) originaria de los congos, pertenecientes a la secta kimbiza.

Este canto está dedicado a la deidad guerrera Zarabanda y fue popularizado en Cuba como de práctica sacromágica.

2 *Ibid.*, p. 15.

Ambas danzas, el fandango y la zarabanda, pasaron a Europa. El tiempo histórico le dio un primer apellido al fandango y se convirtió en aire popular gaditano, de Cádiz.

Por su fuerza ardiente, en España siguió su viaje musical y conquista nuevas tierras, postradas ante su impetuoso ritmo.

De allí que del fandango de Huelva surja, en Málaga, la malagueña; del fandango de Murcia nazca la murciana; en Ronda, la rondeña; en Granada, la granadina, y así otros aires regionales ibéricos mencionados por sus toponímicos. El fandango “también padreó a la seguirilla, el bolero, los polos, las tiranas, el mata la araña, el laberinto, la macarena, el pasaré, el taconeó, la vuelta de pecho y la vuelta perdida”.³

Es un hecho muy curioso comprobar que la historia de la mayoría de las danzas latinoamericanas, consideradas como nacionales, está plena de prohibiciones, pero que por haber sido patrimonio del pueblo tales danzas lograron imponerse, tanto en el ámbito natural de sus cultos y festejos, como en los mismos salones aristocráticos, autores de tales desafueros. La zarabanda, al igual que otras danzas populares de origen africano, estuvo prohibida a través de decretos reales y religiosos. La zarabanda, de posible origen centroamericano, se arraiga en España con tal fuerza que hubo de ser marginada por el dictamen del Consejo de Castilla, en 1630, cuando se la designó como “baile de invención diabólica”. Gaspar Sanz, en su tratado de guitarra publicado en 1667 se inclina, sin embargo, por creer que la zarabanda fue introducida en España por los árabes, los que a su vez “tomaron sus principales elementos rítmicos de la chika, una danza de los negros africanos”. En relación con el origen árabe,

3 *Ibid.*, p. 15.

al menos en su etimología, Julián Ribera y Tarragó desarrolló una tesis sobre este particular.

En su ensayo, exclusivamente semántico, hace derivar la voz zarabanda de un baile árabe llamado *dastaband*, que a su vez es voz persa formada por dos palabras: *dasta* (“enlace”) y *band* (“mano”), o lo que es lo mismo, juego en que las personas bailan en rueda, cogidas de la mano. El fonema ‘st’ presente en la voz *dastaband* y en otras voces árabes, al pasar a lenguas romances se convierte en ‘z’. De allí que *dastaband* se pronunciase *dazaband* y por metátesis derivara en *zadaband*. “La ‘d’ fricativa española se sustituye con la ‘r’, también fricativa (...) por eso en dialectos españoles, como el murciano, medalla se pronuncia meralla y seguidilla, seguirilla, etc.”.⁴ El investigador don Arcadio de Larrea, en su trabajo sobre el posible origen americano de algunos cantos y bailes flamencos, se pronuncia a favor de la zarabanda como un vocablo de origen negroafricano.



Fandango gitano

⁴ Julián Ribera y Tarragó, “Origen árabe de voces románticas relacionadas con la música”, en: *Disertaciones y opúsculos*, pp. 145-146.

Fue en Guinea Ecuatorial, hace ya no pocos años, donde en conversación con Carlos Echegaray, investigador de las lenguas de aquel país, todas ellas formas del bantú, al advertir una y otra vez la manera de componer las palabras sobre la base de las monosílabas madres, llegamos a preguntarnos si no serían de origen bantú los nombres de algunas canciones y bailes nuestros, comenzando por el de la zarabanda y terminando por el de zorongo o zerengue, todos posiblemente respondientes a la misma idea, pues las básicas se dan en las consonantes o su agrupación, por donde tendríamos:

sa-ra-ba-**nda**, quizá más bien sa-ra-**mba-nda**.

So-ro-.....**ngo**

sa-ra-.....**ngo**

se-re-.....**ng(u)e**

fa-... **nda**.....**ngo**

ta (o quizá **nda**).....**ngo**

sa.....**mba**

El cambio de la `z´ por la `s´ en la escritura es obligado, considerando la pronunciación de la época y su ortografía.⁵

La hipótesis defendida por el investigador español don Arcadio Larrea es viable si nos atenemos a la diversidad de palabras de origen

5 Arcadio Larrea, Actas de la Reunión Internacional de Estudios sobre las Relaciones entre la Música Andaluza, la Hispanoamericana y el Flamenco, p. 94.

bantú que contienen los fonemas ‘nga’, ‘ngue’, ‘ngo’, tales como *ngola*, que derivó en Angola, *luango* (etnia bantú), *nganga* (etnia bantú que dio origen en Cuba a los negros ganga) y otras tantas voces que pertenecen al argot musical popular, entre otras: fandango, tango, charango, merengue, etc.

La zarabanda se introduce en España desde Cuba hacia 1565 y, al perder su fogosidad inicial, adquiere un aire palaciego, aunque conserva su ritmo sesquiáltero, de alternancia del 3x4 y del 6x8. Ya como danza cortesana inspira y da origen a las suites, sonatas y conciertos, entre otros de Rameau, Händel, Purcell y Bach.

Los teólogos moralistas de la época logran que la zarabanda figure entre las danzas prohibidas por el Consejo de Castilla en 1630, debido a su alto “contenido erótico y lascivo” y por ser un “baile de invención diabólica”.

Según García Amezuza, a esta zarabanda, ya clandestina, se le añadieron en España las castañuelas para “avivar su profundo y melancólico sonido”.

El escritor español José María Ansón, en su libro *La negritud*, afirma que la zarabanda y la chacona (esta última de origen mexicano) dan origen a la folía, el pasacalle y el cumbé.

Ansón toma esta referencia, a su vez, del libro *Muntu, las culturas de la negritud*, de Jahn Janheinz, donde se amplían con suficientes argumentos los orígenes negroafricanos de algunas danzas que se hicieron populares en América y en Europa, y que se incorporaron luego a ambientes cortesanos. La chacona es importada de España en el siglo XVII; se convirtió luego en forma clásica durante el Barroco, con un desarrollo melódico similar al del pasacalle.

“Indiana amulatada” fue el calificativo que le dio Cervantes a la chacona en su obra *El celoso extremeño*. Es mencionado también en

algunos poemas de Lope de Vega y fue considerada por Francisco de Quevedo como “chacona amulatada”.

El pasacalle conquista la música académica, logrando su apogeo durante los siglos xvii y xviii. Couperin, Back y Brahms, entre otros, utilizaron pasacalles en sus obras musicales, hoy consideradas de valor universal. Pero el pasacalle también se ha conservado en España en las fiestas populares, sirviendo de antesala musical a los paseos callejeros de celebraciones folklóricas tradicionales.

Música para “pasar la calle”, de paseo, según las versiones orales. En este caso, el pasacalle es representado por agrupaciones instrumentales de pandas y tunas, las que a su vez cantan en el camino y bautizan las fiestas tradicionales en los pueblos provincianos.

Al pasacalle le sigue el pregón, texto realizado en prosa o en verso encomendado a alguna personalidad pública y que es anunciado por el alcalde, quizás para oficializar el inicio de cualquier festividad popular, a la manera de los antiguos bandos reales, en los tiempos de la Edad Media.

En Venezuela encontramos el pasacalle como música instrumental en la línea de cantaduría de los velorios festivos, dedicados a la Cruz, al Niño Jesús y a los santos, principalmente en los estados Lara y Yaracuy. También figura como canto en las canterías religiosas propias del estado Falcón, dedicadas a los Velorios de Mayo y a la Navidad. La folía, como variante popular de la zarabanda y la chacona, toma posesión de Portugal en 1505. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*, primer diccionario publicado en 1611, la menciona como danza portuguesa muy ruidosa donde participaba mucha gente, tañendo platillos y otros sonajeros y en la que algunos mozos cargadores llevaban en andas a otros disfrazados de doncellas, con tal desenfreno en el baile que parecían atacados de locura.



El pasacalle, con alma de chacona y savia de zarabanda

De allí la derivación de su nombre como un sinónimo: en toscano *folle* —de donde se cree tomó la folía su designación— traduce “vano”, “loco”; *folie* en francés significa locura y, por su tronco etimológico, la encontramos en el latín *follis* con significados variados: “saco”, “cabeza vacía”, “fatuo”, “loco”. De cualquier forma, la folía, denominada comúnmente como folía española, es la antigua danza vivaz y lasciva que perdiera su fogosidad para transformarse, a partir del siglo xvii, en una especie de pasacalle con un estilo reposado y sobrio. Cumbé es voz africana que significa “danza”, “jolgorio” o “parranda”. De la danza cumbé se derivaron el caracumbé: “... juego coreográfico que tuvo auge en Antioquia (Colombia) cuando los trabajos de los negros en la minería”⁶, y también el paracumbé, baile que según referencia de Carpentier fue característico de la época en que reseñaron los poetas del Siglo de Oro Español (siglo xviii), cuando lo emparentan con la zarabanda.

6 Guillermo Abadía Morales, *Compendio general del folklore colombiano*, p. 205.

De la danza cumbé nace la cumbia afroindígena del Atlántico colombiano; cumbia es apócope de cumbiamba, que traduce “jolgorio” o “parranda”.

En otras acepciones cumbe significa heredad, refugio, rochela de negros, como población montañosa formada por negros que huían del rigor de la esclavitud.

En el sur del lago de Maracaibo, en Venezuela, denominan al cumbe también con la voz aguda cumbé.

III

LOS HIJOS DEL FANDANGO EN AMÉRICA

Entre tantas danzas tributarias del África negra como el congó, el paracumbó, el chichirulo, el sambe y el yeyé, el fandango logró imponerse, quizás por sus recursos para la improvisación melódica y la recreación en sus figuras como baile de parejas. En el tambor sanjuanero de Guatire⁷ se conservan hasta hoy día muchas figuras de galanteo y de porfía donde los bailadores —a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los bailes de tambor del país— danzan asidos de las manos, con diferentes pasos y en donde quizás se encuentren vestigios de algunas danzas negras, en desuso, pero derivadas especialmente del antiguo fandango negro.

Por ello, consideramos el fandango como una danza matriz, que según las regiones de su influencia y con el aporte de otros bailes —europeos y africanos— generó variadísimas danzas, tanto en España y Portugal como en América Latina y que constituyen

7 Guatire: población vecina a Caracas, de influencia africana.

importantes exponentes nacionales en cuanto a la tradición danzaria de sus respectivos pueblos.

No por casualidad, hasta mediados del siglo xx, en España y Latinoamérica la palabra fandango ha servido para designar cualquier celebración festiva, de carácter popular. “Ir de fandango” equivale a irse de farra, de fiesta, y comprendía, además de la música y su baile respectivo, la propia diversión que por él se generaba. En Asturias la expresión “esa es un fandango” se le atribuye a ciertas mozas no muy circunspectas, de fácil conquista amorosa. Igualmente, la expresión “se formó un fandango” expresa jolgorio, zaperoco, trifulca o fiesta muy ruidosa.

En su largo camino, el fandango arribó a las islas Azores, donde fue muy popular desde 1782; a través de la colonia portuguesa se extendió a Brasil, y en la región de río Grande Do Sul adquirió el nombre de samba simplificada en dos tiempos binarios aunque algo más apocada en su movimiento. En Brasil existen dos tipos de samba, la de carácter rural y la citadina. Algunos musicólogos brasileños le han atribuido a la samba una derivación de la voz angoleña *semba*, que correspondía a la reverencia que hacían los bailarines del batuque para pedir permiso y poder entrar al baile.

Del fandango surgió también el jarabe mexicano, expandido en Michoacán (jarabe abajeño), en Jalisco (jarabe tapatío) y en otras regiones de México.

Los antecedentes del jarabe mexicano se remontan al año de 1789, fecha en que aparece una denuncia contra unas coplas llamadas “pan de xarabe”, que fueron condenadas por la Inquisición. El denunciante, un sacerdote de resabios moralistas, asegura ante el Santo Tribunal haber escuchado dichas coplas desde 1766.

He aquí las coplas que provocaron la santa ira del religioso:

Ya el infierno se acabó,
ya los diablos se mueren (*sic*).
Ahora sí, chinita mía,
ya no nos condenaremos.

En sus palabras ante el tribunal inquisitorio, relató:

... No han faltado personas de carácter que defiendan lo contrario, mandando a los músicos, en públicos y escandalosos rancangos, tomar el maldito pan de xarabe y seguidillas entre hombres y mujeres, que me aseguran que son peores que el dicho jarabe.⁸

El jarabe fue reivindicado en el siglo xx cuando se le consideró como música mexicana por excelencia. En 1834, Juan Dupree publica *Veinticuatro canciones y jarabes mexicanos*, donde aparecen varios temas que forman parte de las tonadillas escénicas españolas, muy dadas a incorporar la música indiana en los motivos jocosos que caracterizaron este género teatral hispánico.

La palabra fandango, tal como aparece en la denuncia ante el Tribunal de la Inquisición, está utilizada en el sentido de fiesta de baile, jolgorio. Pero en otros casos hace referencia a un baile en particular que por sus mudanzas se consideró obsceno. En México el fandango aparece documentado como pieza de baile desde el siglo xvii, curiosamente en la misma época en que surge en España, según los datos que aporta el eminente musicólogo español José Subirá.

8 Arturo Warman, *El son mexicano. Origen y desarrollo*, p. 63.

También al fandango se le considera como el género antecedente más antiguo del son mexicano.

“No puede dejar de llamar la atención que uno de los nombres regionales del son, el de la región huasteca del Golfo, sea el de huapango”.⁹

La palabra *huapango* en lengua mexicana o en náhuatl significa “sobre las tablas”. La asociación con el uso del tablado en los fandangos es inevitable, así como también con la voz *huapango*, por su semejanza sonora.

“A título de hipótesis puede sugerirse que en esta zona indígena el fandango se nombró huapango”.¹⁰

En Venezuela, hasta el siglo XIX se llamaba indistintamente jarabe o joropo a la variedad del fandango redondo, mencionado por don Ramón de la Plaza en sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela*.¹¹

Quizás la designación de “redondo” haya sido la influencia de los bailes de cuadrilla, especialmente la contradanza, donde el *round* era la parte del baile que indicaba la realización de giros.

En Perú, el fandango da origen a la danza afroperuana denominada zamacueca. A ella se integra la guitarra española y la caja como instrumento de percusión.

A la zamacueca por economía lingüística pasó a llamársele zamacueca.

El uso del pañuelo —como galanteo— que va dibujando círculos sobre la cabeza de las parejas se ha conservado en este baile peruano, no así en nuestro joropo.

9 *Ibid.*, p. 65.

10 *Ibid.*, p. 65.

11 *Ibid.*, p. 65.



Del fandango, la zambacueca peruana

Al parecer hasta mediados del siglo xix el pañuelo fue utilizado en los fandangos venezolanos como juego propiciatorio de la mujer en la salutación del baile; en Perijá (estado Zulia), en la gaita enrollada o perijanera, la dama utiliza el pañuelo para enlazar a su compañero en la danza o quizás para la conquista amorosa.

En opinión del musicólogo peruano Nicomedes Santa Cruz, la zamacueca tiene sus antecedentes en el lundú, danza de Angola que llegó a Perú con la esclavitud negra a partir del siglo xvi.

Originalmente, apunta Santa Cruz, “el angolense lundú fue una danza típica de la ceremonia matrimonial (*m’lemba*), cuya coreografía era una pantomima del acto de copular, culminando con un golpe de pelvis contra pelvis que el hombre aplicaba a la mujer”.¹²

12 Nicomedes Santa Cruz, “El socavón”, p. 25.

Con el tiempo, el lundú se fue folklorizando y se integró a las músicas provenientes de España, entre ellas el fandango, dando origen a la región del norte peruano, al lundero y, más tarde, al tondero.

“Mientras en Lima, independientemente del proceso norteño, el mismo lundú, llamado landó y sambalandó, da origen a la zamacueca (fines del siglo XVIII), rebautizada como marinera por don Abelardo Gamarra (1879)”.¹³

La zamacueca peruana fue aprendida por los soldados chilenos y argentinos que combatieron en los ejércitos bolivarianos, al lado de los neogranadinos y venezolanos, para librar la gran batalla de Junín, que determinó la liberación de Perú del dominio de la España imperial (1826).

Así, la zamacueca dio origen a la cueca chilena y a la zamba argentina, aunque algunos estudiosos le atribuyen a esta última un origen en las danzas de los negros que poblaron Argentina y Uruguay, donde además impusieron los tangos y el candombe, pertenecientes hoy al folklore musical de esos países.

Por último, el fandango en Venezuela dio numerosos frutos musicales. Su hijo predilecto fue, indudablemente, el joropo, al que aún se le llama en algunos campos apartados del país fandango o fandanguillo.

El musicólogo colombiano Guillermo Abadía Morales apunta sobre el joropo lo siguiente: “... a semejanza del jarabe mexicano conserva, tanto en el canto como en la coreografía, los parlamentos o arabescos de la voz y el zapateo flamenco...”. Y más adelante señala:

13 *Ibid.*, p. 25.



La zamba, hija de la zambacueca

Como el llano colombiano en su sector oriental continúa geográficamente en el llano venezolano, el joropo pertenece por igual a ambos países, pero Venezuela lo ha hecho su tonada y danza nacional y le ha dado el prestigio y exaltación que merece.

Pero del fandango tenemos también noticias de otros vástagos musicales. Recorramos algunos pasajes de historia patria y estaremos ante la presencia de tantos aires nacidos de esta madre musical que sorprendería a muchos por haber sido tan prolífera. Richard Vawell, capitán inglés al servicio del ejército patriota entre 1817 y 1830, quien acompañó a Páez en sus andanzas y batallas, narra en su libro

Campañas y cruceros uno de sus viajes, emprendido desde la isla caribeña de Granada hasta Angostura —hoy Ciudad Bolívar—, no sin antes haber penetrado los infinitos ramales de la desembocadura del Orinoco. El gobernador de Guayana, padre de quien sería más tarde el célebre mariscal Antonio José de Sucre, ordenó un baile popular para rendir honor a tan distinguidos visitantes. Allí los bailarines ejecutaron, dice Vawell:

... varios fandangos nacionales, que tenían completamente para nosotros el mérito de la novedad, y que eran peculiares del país. Entre los nombres con que se les distinguió retuvimos los de Bambuco, Zajudina y Marri Marri... La música (si se le puede dar ese nombre) se componía de varias vihuelas y arpas, a las que se unían las voces de media docena de cantores, acompañados por varias mujeres que, sentadas alrededor de una mesa, tocaban el tamboril o llevaban el compás golpeando con las manos...

Como se puede observar; los nombres propios de algunos fandangos (bambuco, marri marri) sirvieron para designar nuevos bailes populares y esto sucederá en toda Latinoamérica, tan dada a la invención de nombres, práctica que heredamos —sin lugar a dudas— del mundo fantasioso y del humor del español.

IV LOS NOMBRES DEL JOROPO Y SU EXPANSIÓN EN VENEZUELA

Joropo es una derivación de la voz árabe *xárop*, que traduce jarabe, sirope o hidromiel. Algunos estudiosos han sugerido la derivación del quéchua *huarapu*, que dio origen a guarapo, con base en la observación del viajero explorador francés Edouard André, de la publicación *América Equinoccial: Colombia-Ecuador*, editada por Montaner, en Barcelona, hacia 1884.

También, como señaláramos, se le llamó fandango redondo, según la ilustración musical que nos hace don Ramón de la Plaza en sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, y quien fuera el primer director del Instituto de Bellas Artes por decreto del 3 de abril de 1877 promulgado por el entonces presidente de la República General Francisco Linares Alcántara.

El compositor español Antonio y Ramos Soler, mejor conocido como el padre Soler, alumno aventajado de Scarlatti, compuso a mediados de 1700 un famoso fandango para clavecín en el que descubrimos desarrollos rítmicos y melódicos encontrados luego

—en forma idéntica— en nuestro pajarillo, así como también en las secuencias armónicas y fraseos presentes en el seis numerao, ambas piezas pertenecientes a la familia del joropo folklórico venezolano, de gran divulgación en nuestro país.

Los primeros fandangos llegados a Caracas, probablemente en el transcurso del siglo XVIII y ejecutados en bandurrias, vihuelas y mandoras, se tocarían en las veladas de los “grandes cacaos”, llamados así por ser los dueños de las haciendas de cacao y de café circunvecinas a la capital.

En los bailes campesinos de Lara y Yaracuy todavía se llama fandanguillo a una especie de joropo pausado que complementa la polca criolla y donde se acostumbra a echar bambas, una suerte de coplas amorosas que intercambian las parejas como demostración de galanteo.

El fandanguillo ha sido conocido también como fandango gaditano y es una variedad en cuya estructura musical observamos una salida o introducción con guitarra y una parte vocal destacada por el mismo instrumento. Recordemos las clásicas salidas del pajarillo llanero venezolano, donde el arpa o la bandola realizan floreos melódicos, a placer del intérprete, para hacer la llamada correspondiente al cantante e iniciar el tema musical propiamente dicho.

De la expansión del joropo conjeturamos que los primeros fandangos llegados a Caracas a comienzos del siglo XVIII, y ejecutados con bandurrias, vihuelas y mandoras, se tocarían en las veladas de los “grandes cacaos”, en las haciendas circunvecinas a Caracas. Así el fandango, como música de divertimento, competiría en buena lid con los conciertos de cuerdas a que hace referencia Arístides Rojas en su relato sobre la primera taza de café que se tomó en la capital, en 1786, por iniciativa del padre Sojo —fundador de la

Escuela de Música de Chacao—, del padre Mohedano y de don Bartolomé Blandín.



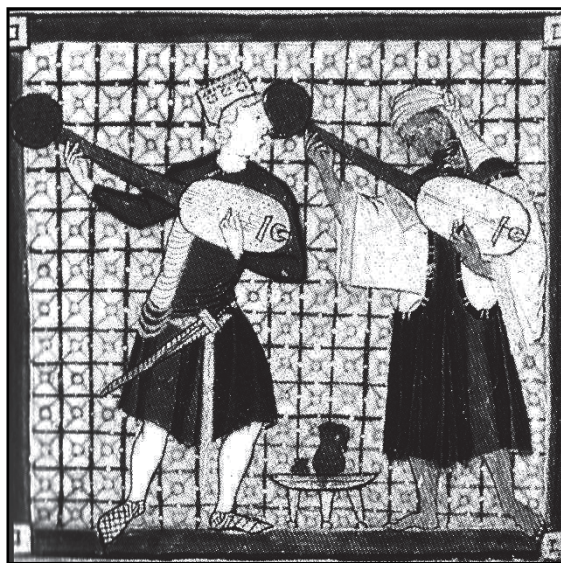
Baile nacional de Venezuela. Estampa del grupo Luango. Dibujo: Ricardo Scott

De los fandangos tañidos en arpa y pulsados en el clavecín por los mantuanos que organizaban las fiestas en sus haciendas, nuestros campesinos —negros y mulatos— aprenderían de oídas las frases más comunes y alegres de esta música afroandaluza; en sus ratos libres, la peonada iba descubriendo los secretos del fandango, pero le imprimió la fuerza rítmica del negro, dándole a los bordones de un arpa rústica, hecha de bambú, o de una bandola, construida de taparo, una presencia primordial. Había nacido el joropo central, de los Valles del Tuy mirandino y de Aragua.

En adelante, aquel fandango reposado se transformaría en una forma contrapuntística popular donde alternarían en el arpa el

tipleteo —de la región aguda —, los tenoreteos —en la región media— y el bordoneo, propio de los bajos.

En la bandola de ocho cuerdas, pero de cuatro sonidos, al igual que en el arpa criolla, de treinta y seis cuerdas, se dieron variaciones de joropos nacidos en las haciendas aragüeñas y mirandinas. Hoy conocemos entre otros: golpes, resbalosas, pajarillos, guabinas, yaguazos, pasajes, revueltas y hornadas. Quizás por eso, por haber tenido al clavecín como padre putativo, y al fandango como madre, de fraseos expresivos cargados de virtuosismo, el joropo central no incorporó el cuatro a su instrumentación, para poder lucir las excelencias del arpista y de sus cantores, los que a su vez resuenan los capachos o maracas con gran maestría.



Mandora, baldosa o bandola, tres nombres nacidos del laud árabe

De los Valles del Tuy y de Aragua partió nuestro joropo hacia los valles de Orituco, encrucijada de los llanos centrales guariqueños. De allí, como potro cimarrón, se extendió hacia la llanura de occidente cuando apenas comenzaba el desarrollo de nuestra ganadería.

En los llanos occidentales, bandola y arpa competían por la supremacía en el gusto popular. Las cuatro cuerdas de la bandola llanera, en lugar de las ocho asimiladas por la bandola central y oriental, requirieron de un desarrollo técnico propio para lograr simultáneamente el tripleteo y el bordoneo, característicos del arpa, a través del uso de la pajuela y de la uña del intérprete.

Así, en nuestros llanos, se cabalgan múltiples y variados joropos, tanto en aquellas formas primigenias —presentes en el galerón, el pajarillo y el numerao— como en las nuevas invenciones aportadas por nuestros creadores populares a partir de temas inscritos en el anonimato, pero que sirvieron de base para propiciar una tradición en la diversidad de dichas formas. Entre tantas variantes cabe mencionar las siguientes: zumba que zumba, periquera, guacharaca, gabán, gavilán, seis por derecho, carnaval, quirpa, san rafael, catira, pasaje, corrió, paloma, chipola, merecure, cunavichero y quitapesares. Cada uno de estos joropos nacidos en nuestros llanos conserva historias y leyendas de tal hermosura que merecería capítulo aparte como contribución a la memoria musical de nuestro pueblo, de su arte y sus aconteceres. De tantas formas, destacamos: el galerón, para narrar historias; el pasaje, para cantarle al amor y al terruño; el seis para los contrapunteos o canciones de controversia y, por último, el pajarillo, la expresión más acabada del resonar del llano, quizá el hijo más fiel del fandanguillo. Todos ellos son herederos directos del fandango. Ya con el tiempo brotarán nuevas formas, derivadas

de joropos que se van haciendo célebres en el pulso de bandolistas, arpistas y recios cantadores.

En los llanos del Arauca colombiano el joropo incorpora el requinto, el cuatro y la carraca; a veces el violín va a sustituir al requinto, pero con el tiempo entra en desuso y poco a poco —ya en nuestra época— el arpa toma posesión de los llanos comunes, desplazando en Colombia al requinto e incorporando también a nuestra bandola.

En el occidente del país, el joropo adquiere una forma genuina denominada golpe, con la participación de una batería de instrumentos de cuerdas; cuatro, cinco y seis larenses, acompañados de tambora golpera y maracas, que sirven de base para los cantos, interpretados a dúo y alternados entre varios coros participantes. A diferencia de otros joropos tradicionales del país, los golpes larenses no obedecen a una estructura armónica fija, sino a la inspiración de sus autores. Por lo general están contruidos sobre dos partes musicales donde se alternan solistas y coros (dúos), configurando un genuino canto antifonal.

De los llanos partió un día nuestro joropo tomando la ruta del río Apure y del Orinoco para llegar a las tierras de Guayana y del oriente venezolano.

La riqueza del joropo nacional se hace presente en el oriente venezolano a través de las variantes: zumba que zumba (en modo mayor), sabana blanca, catira, golpe de arpa, llabajero (por ser música de “allá abajo”, del llano), mediadiana y golpe con estribillo.

En esta región, el bandolín y la bandola oriental (de ocho cuerdas) sustituyeron al arpa como instrumento melódico. En la costa de Sucre se han incorporado la cuereta o acordeón, para el fraseo melódico, y la tambora como percusión, ambas integradas a la

ejecución del golpe con estribillo. Este último está compuesto de dos partes: una con un tema libre y reposado por caracterizar una forma valseada de tres tiempos, y la segunda, en la trama rítmica del 6x8, que permite la improvisación virtuosa de los instrumentos melódicos y del canto sobre un esquema armónico fijo repetitivo.

Miguel Acosta Saignes, prestigioso antropólogo venezolano, en 1978 nos informó acerca de la expansión del joropo en Venezuela, desde los llanos occidentales hacia el oriente del país. Para ello recurrió a una copla popular, que dice:

La iguana y el mato de agua
se fueron al Orinoco.
La iguana no volvió nunca,
y el mato de agua tampoco.

Según Acosta Saignes se trata de versos populares que resumen el ciclo estacional de nuestro país. En la época de sequía (octubre-marzo de cada año), los animales emprenden una huida forzada por la búsqueda afanosa del agua, e inician una peregrinación hacia el Orinoco, dado que su caudal les garantiza el suministro abundante del vital líquido durante todo el año. Con ellos viajará también el llanero; lo acompañan su caballo, su cuatro (por ser un instrumento de bajo costo y de fácil transporte), sus coplas y la nostalgia por la mujer amada que dejará en el rancho campesino.

Allí echará raíces, en nuevos suelos, esparciendo su música por los llanos y montañas orientales, con la esperanza primigenia del viajero que solo regresará en sus recuerdos, porque ha descubierto la abundancia eterna. En Sucre el joropo llanero, y en especial el corrió, es denominado llabajero, porque vino de “allá abajo”, desde

los llanos occidentales hacia las tierras de oriente. Allí la guitarra, el bandolín y la bandola se establecieron desde la colonia en el ambiente señorial de Nueva Andalucía (hoy Cumaná) y Angostura (hoy Ciudad Bolívar) para servir de base instrumental a la interpretación de polcas, mazurcas, vales y fandangos, principalmente.

Luego se incorporaron estos instrumentos a los aires renovados del joropo llanero, creándose una variante muy popular, hoy día propicia para el baile y la improvisación: el golpe y estribillo.

El golpe es un joropo desarrollado a tres tiempos, que posee una temática libre, muy bien elaborada, como la del valse, y que comprende varias partes o períodos musicales. Luego, en un instante de la ejecución, se transforma en un tiempo más rápido, fogoso; es así como el 6x8 indica el inicio del estribillo, que desarrollado sobre un ciclo armónico fijo recorre la cuarta, la tónica, la dominante y nuevamente la tónica.

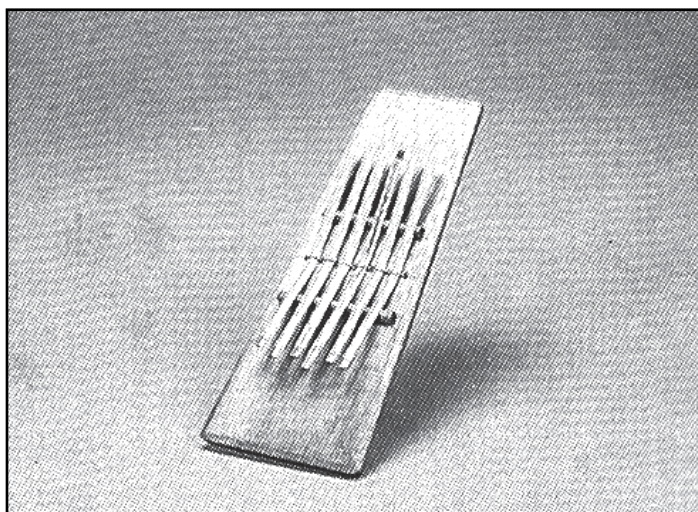
El estribillo es ideal para la improvisación tanto del ejecutante como del cantante, quien trama el texto poético, dándole cierta característica de variación dificultosa por su excelente riqueza rítmica, a través de la repetición de aquellas palabras que dentro de la poesía se prestan para realizar el juego rítmico requerido. Dentro del estribillo se produce el cotorreo en el canto, conocido también como estribillo cotorreo por la asociación directa con el habla excesiva que caracteriza a la cotorra criolla. Se cuenta que esta forma de canto les sirvió a los esclavos de la costa sucrense como forma de comunicación política (casi ininteligible, a manera de trabalengua), para transmitir los partes de la guerra y los mensajes tácticos de las acciones patrióticas revolucionarias durante la campaña de la Independencia (1811-1821). En el joropo oriental intervienen como instrumentos solistas el bandolín, la bandola (de ocho cuerdas) o el

acordeón; y de acompañamiento el cuatro, las maracas, la marímbola y la tambora. Estos dos últimos instrumentos se expandieron sobre todo en el estado Sucre, como aporte de las comunidades negras de origen africano y de las Antillas, para el enriquecimiento de esta particularísima forma musical. La manera de percutir las maracas se diferencia notablemente de la llanera del centro y occidente del país; se le conoce en oriente como “maraca ordeñada” por su semejanza con los movimientos característicos del ordeño mañanero en las vaqueras.

La elegancia de las danzas orientales también repercutió en sus joropos. En el golpe y estribillo, las parejas se van deslizado por el piso, bordeando la melodía, sin alzar los pies ni realizar movimiento alguno de cadera. Se trata de danzas exclusivamente con un movimiento de 6x8 muy bien marcado, en forma permanente aunque algo apocado, donde se destaca el uso de las piernas cuando tejen figuras según la descripción melódica del joropo. La entrada del estribillo solamente indica la introducción de una variante en la intención del baile, algo más acelerado, describiendo círculos hacia distintos lados, pero sin perder la compostura señorial de la danza, quizás impuesta por la herencia que asimiló el pueblo venezolano de su pasado colonial.

En la región de Guayana encontramos, tanto las variantes del joropo oriental, como las de los llanos occidentales del país. El curso fluvial del Arauca y del Apure y su natural comunicación con el Orinoco llevó consigo a los hombres y sus cantos, y con ellos los joropos del llano que se asentaron en tierra guayanesa para lograr, a partir del bandolín y la bandola de ocho cuerdas, interesantes variantes tales como: josa, manzanares, seis guayanés, mocho hernández, golpe de arpa, burra, golpe patricio, llabajero, cacho y zumba que

zumba. En Caracas, quizás por ser el lugar donde la música tuvo un crecimiento sistemático, a partir del auge de las academias se creó un joropo de autor, muy bien elaborado, de varias partes y escrito principalmente para intérpretes virtuosos y grupos orquestales. Esto posibilitó el ambiente para la popularización de un joropo de concierto entre los que se destacan aquellos escritos por compositores de la talla de Sebastián Díaz Peña, autor de la *Marisela*; Francisco de Paula Aguirre, con su tema *Amalia*; Carlos Bonett y el *Quitapesares*; Moisés Moleiro y su *Joropo* de concierto para piano y Pedro Elías Gutiérrez con el *Alma llanera*, tema musical original de una zarzuela caraqueña estrenada en Caracas en 1914.



Sanza africana o maribola de mano

V LAS FIGURAS DEL JOROPO

La premisa fundamental que determina la popularización de una forma musical es su capacidad de adaptación al baile. Todo lo danzable se constituye rigurosamente en un hecho colectivo, en un valor comunitario de patrimonio popular.

La destacada musicóloga Isabel Aretz, en su trabajo sobre “La danza” publicado en el libro *Panorama del folklore venezolano*, establece una clara diferencia entre la danza y el baile:

Bailes son, para nosotros, los que se desenvuelven en forma libre, sin seguir un orden en las figuras, como ocurre por ejemplo en el joropo... En las danzas las figuras siguen un plan y se coordinan entre los diferentes participantes, al punto de que necesitan ensayarse bajo la dirección de un maestro o bastonero. Este no se conoce en el interior de Venezuela, pero hace sus veces el Capitán o encargado de festejar el Santo...¹⁴

14 Isabel Aretz, *Panorama del folklore venezolano*.

Nosotros agregamos que la estructura o esquema de movimientos en la danza es más rígida, por lo que esta presenta más dificultad para su ejecución. Aunque es una expresión netamente regional, la danza pertenece y es patrimonio espiritual del pueblo, tanto por su contenido mágico o religioso como por la limitación de sus participantes. Ejemplos: las danzas rituales indígenas y las tradiciones, tales como el tamunangue, los Vasallos de la Candelaria, la Semejanza de Pastores y otras.

En cambio, el baile, aun poseyendo figuras específicas, es más libre por ser de creación individual. Ejemplos: el joropo, el vals y los bailes propios de los tambores dedicados a San Juan Bautista.

En líneas generales, los bailes —sobre todo los de ritmos binarios— son más propensos a la popularización, a una masificación bien entendida, es decir, aquella que surge del propio seno del pueblo.

Nuestro joropo, a pesar de la dificultad de no ser una danza binaria —indiscutiblemente más sencilla para su aprendizaje por la pulsación rítmica en dos tiempos—, sino de tres tiempos —en 3x4— o en compás compuesto —en 6x8—, logró imponerse en todo el país. En cada área cultural el pueblo le adaptó sus propias figuras, razón por la cual hoy encontramos cinco formas principales de baile en las diferentes regiones; solo una de ellas posee carácter secundario, la popularizada en los Andes y en las grandes ciudades.

1. En los llanos occidentales y centrales se destacan las figuras: valsiao, toriao, escobillao y zapatiao, todas realizadas por parejas asidas de manos. El valsiao es la figura con que se da inicio al baile y su nombre y manera de danzar se debe a la influencia del vals en nuestros campos; el toriao lo realizan algunos bailadores soltando a su pareja e imitando una suerte

de toreo con la mujer, otros lo ejecutan haciendo un esguince o engaño, hacia la derecha y la izquierda, como queriendo darle la vuelta a su compañera sin realmente completarla; el escobillao es una invención criolla, que se derivó seguramente del zapatiao; nuestros campesinos realizaron el escobillao (su nombre dado por la semejanza en la acción de mover los pies a manera de escoba) quizá porque la lógica impuso que el uso de las alpargatas y el piso de tierra fueran instrumentos y medios necesarios para la invención de una variante adaptada a esas condiciones. Y por último el zapatiao, presente en toda América, derivado sin lugar a dudas del zapateo flamenco, atestigua la presencia varonil del baile. Esta figura se conserva con más fuerza en los llanos y valles centrales que en los llanos occidentales, pero en ambos se destaca la destreza del bailarín. Existe una figura que menciona el profesor Luis Felipe Ramón y Rivera, en su libro *El joropo. Baile nacional de Venezuela*, denominada figura corrida. Nosotros, aunque desconocíamos su designación, la hemos visto en todos los joropos que se bailan en la región central del país. Se trata de un recorrido —a manera de saludo— que realiza la pareja tomada de las manos por todo el salón o teatro de baile. Quizás esta también sea una reminiscencia de los bailes de cuadrilla, especialmente de la contradanza.

Existen otras figuras del baile en esta región, algunas son originales y otras las podemos catalogar bien como variaciones de las figuras ya mencionadas, bien como adornos de dichas figuras. Ejemplos: en el figureao están tomados de una sola mano; en el cuartiao, mientras están tomados de manos, la mujer cepillea y el hombre como contrafigura se limita a

marcar pasos lentos y sencillos; en el remolino, la mujer da vueltas por debajo del brazo alzado del hombre.

2. En los valles de Aragua, Orituco y del Tuy se conservan esencialmente las figuras básicas valsiao, escobillao y zapatiao; en Aragua, al comienzo del joropo se realiza siempre el saludo o vuelta al ruedo que ya describimos como figura corrida. La diferencia fundamental de este joropo central con el llanero radica en que sus figuras son más elegantes, más reposadas, en concordancia con un arpa más melódica, dulce y virtuosa que se caracteriza por el sonido metálico de sus agudos y por la revuelta como forma de joropo que posee un tema con variaciones a manera de suite.
3. En la región centro-occidental (Lara-Yaracuy) se baila principalmente el golpe y el seis figureao; ambas son herencia de las figuras propias del tamunangue. Su ejecución encaja dentro del valsiao, pero realizando movimientos más amplios, en redondo, y con expresiones más alegres y pícaras, propias de sus bailadores y del carácter jocoso del larense y sus danzas. Se dan también joropos instrumentales, de dos partes musicales, con la participación del violín como solista.
4. En la región nororiental se baila, preferentemente, el golpe y estribillo. Aunque el primero es a tres tiempos y su inevitable complemento, el estribillo, se ejecuta en 6x8, las parejas —tomadas de la mano— bailan siempre en 6x8, marcando con los pies una especie de escobillao continuo, con piernas firmes y cuerpo erguido. En el golpe este escobillao es más reposado, pues invita a realizar un paseo por el salón de baile; en el estribillo en cambio se trama el baile y el escobillao adquiere más vigor, combinado con medias vueltas y vueltas

enteras, hacia la derecha y la izquierda, de acuerdo con la destreza de los bailadores.

A veces pareciera que estos danzarines —en vez de bailar— flotaran sobre el piso.

A nuestro entender, el joropo oriental es el más elegante del país, a pesar de poseer pocas variaciones en sus figuras. Ello es debido, quizás, a su discurrir danzario de gran serenidad, que contrasta con lo recio de su estribillo, interpretado con bandolín, cuatro, maracas, tambora y marímbola.



Preparación del “ocho”, figura del tamunanque

En la región oriental de tierra firme, que comprende los estados Sucre, Anzoátegui y Monagas, se destaca una variante de joropo, denominada la guacharaca; esta forma musical se basa en dos períodos armónicos: uno con la clásica cadencia andaluza y otro que remata con la revuelta del sanrafael llanero. La guacharaca ha desarrollado un baile de mucha gracia y galanteo. Las parejas bailan sueltas; la mujer muy coqueta va desplazándose por el escenario, mientras que el varón la persigue con decisión y respeto. Es un juego de enfrentamiento amoroso, hasta que en el cotorreo, cuando se tranca el joropo, se toman de las manos para que el varón inicie el zapateo sin que la mujer pierda su postura de presa grácil dispuesta al galanteo y la conquista.

5. Las formas de bailar el joropo en la región de Guayana son muy variadas; algunas similares a las interpretadas en el oriente del país y otras a las de los llanos occidentales.

Una de las formas de baile más común en la región guayanesa es el estribillo cotorreado, llamado también golpe de burra cuando se interpreta en tono mayor. Ahí las parejas, además del escobillao característico del joropo guayanés, similar al oriental, en determinado momento se sueltan para crear figuras de galanteo produciéndose así una hermosa y pícaro persecución entre el hombre y la mujer.

Como bailes de influencia llanera en Guayana se destacan: la josa, que es un corrido en tonalidad menor; mocho hernández, equivalente a la periquera; golpe patricio, similar al gabán; zumba que zumba y cacho, este último equivalente al cari cari.

Los joropos más comunes de la región oriental que se arraigaron en Guayana son los siguientes: manzanares (folklorización del tema *Río Manzanares*, compuesto por José Antonio López y convertido por la dinámica popular en un golpe de 6x8); llabajero y burra, que es un estribillo callejero en modo mayor.

En nuestra opinión, el seis guayanés es la forma de joropo más acabada de esa región, con características propias, que se emparenta con el seis llanero o con el seis tuyero, pero con una fuerza rítmica y variantes virtuosas únicas, identificándose como un joropo genuinamente guayanés, interpretado con una bandola recia de ocho cuerdas.

6. En los Andes, a excepción de la zona limítrofe con los llanos denominada piedemonte, se baila un joropo reposado, señorial, por ello el valsiao es el estilo propio de este joropo que se acostumbra a interpretar con bandolín o violín y también con el tiple, instrumento solista propio del bambuco. Como acompañamiento se utilizan el cuatro, la guitarra y las maracas.
7. Por último, en las grandes ciudades que ya han superado el millón de habitantes, el joropo no se ha expandido como manifestación colectiva; más bien se da como imitación del auténtico baile campesino. Un valse rápido y un zapatiao sin fuerza ni elegancia conforman este joropo ciudadano; quedan excluidos, por supuesto, de esta consideración, los grupos humanos de origen campesino que viven en las zonas marginales de las ciudades, pero que conservan, a través de sus reuniones familiares y fiestas regionales, la pureza de sus bailes.

También escapan a este análisis los buenos joropos populares o de conciertos, elaborados por magníficos compositores que se han inspirado en la riqueza de las formas musicales del joropo tradicional.

VI EL JOROPO EN VENEZUELA Y SUS FORMAS MUSICALES

Toda clasificación referida a manifestaciones culturales, incluso utilizando como auxiliares las ciencias sociales, tiene el riesgo de ser rígida e insuficiente para poder interpretar la dinámica de los procesos de la creación popular.

Aun así intentaremos abordar el tema de la clasificación del joropo en Venezuela con base en un modelo propio, de aproximación a la realidad por nosotros investigada, que es susceptible de ser modificado por el acopio de otras fuentes y de formas musicales no incluidas en nuestro cuadro de referencia.

En el esquema clasificatorio aparecen joropos de estructura fija y de estructura libre. En los joropos de estructura fija, a excepción del seis por derecho, seis numerao y el pajarillo, por ser derivaciones de antiguos fandangos españoles, todas las demás formas de joropos fueron en algún momento creaciones musicales de autoría individual, que, por decisión popular, debido a la belleza y variedad de sus líneas melódicas, se transformaron en formas musicales fijas folklorizadas.

Las secuencias armónicas de estos joropos determinaron la creación de formas musicales nuevas, posibilitando, tanto a los instrumentistas como a los copleros, la utilización de variaciones melódicas, a la manera de mudanzas en los zéjeles andaluces o de los *maqan* de la música árabe en la actualidad. Como ejemplos de reciente data señalaremos algunos joropos de autor que hoy pertenecen al acervo musical tradicional de Venezuela.

El gavián, la quirpa, el gabán, el quitapesares y el manzanares, de autores conocidos, se han convertido en formas musicales derivadas de un joropo matriz.

Un ejemplo contemporáneo de este proceso de folklorización de algunos pasajes y golpes de autor lo encontramos en el pasaje Fiesta en Elorza, originario de Eneas Perdomo y cuya fama trascendió hasta el Arauca colombiano, al punto de que hoy en día los contrapunteadores están improvisando sobre la secuencia armónica de esta pieza, introduciendo sus propias variantes melódicas. No nos extrañe pues que en vuelta de pocos años oigamos decir en nuestro llano: “¡Cántate por Elorza!”, con la misma convicción de mencionar al pajarillo o al seis numerao.

Existe una similitud entre el joropo llanero y el cante flamenco en cuanto a la manera de designar sus formas musicales principales.

Los cantadores flamencos hablan del cante grande o jondo cuando se refieren a las formas puras de mayor fuerza interpretativa, con características comunes a las de su origen árabe, es decir, con prolongados ayes, abundancia de melismas y un ámbito melódico de poca extensión. Estas formas son: las seguiriyas gitanas o playeras y las soleares.



La fiesta del flamenco

Todas las otras formas o palos pertenecen, bien al cante chico, que aunque es jondo no son formas tan puras como el cante grande, bien al cante flamenco, este último con líneas melódicas de mayor extensión en la escala y más comedido en melismas y ayes prolongados.

Entre tantos palos se destacan en el cante chico: los polos, las cañas, las medias cañas, las deblas, las livianas, las tonás, los martinetes, las carceleras, las serranas, los cabales y los fandangos.

Y en el cante flamenco: las rondeñas, las malagueñas, las granadinas, las peteneras, los tientos, las bulerías, las farrucas, los fandaguillos, las murcianas, los tarantos, los tangos y las sevillanas.

En nuestro llano se habla del joropo grande, relativo a las formas del canto recio, las más antiguas: el pajarillo y el seis y sus variantes principales, es decir, por derecho y numerao, no por casualidad, presentes en antiguos fandangos populares españoles del 1700.

Los otros golpes son llamados del canto chico para designar, o a las formas de contrapunteo (zumba que zumba, periquera, guacharaca, carnaval y otras) o al pasaje llanero que es la canción romántica del llano por excelencia.

A fin de facilitar la comprensión sobre la gran variedad de joropos folklóricos en Venezuela, hemos elaborado un cuadro clasificatorio como una primera aproximación de análisis musicológico de tan importante género de creación artística popular.

La abundancia de formas musicales derivadas del joropo, y la complejidad temática en su análisis literario, danzario y musical, nos exige profundizar más aún, para que en un futuro próximo presentemos un estudio exhaustivo del joropo en Venezuela, música y danza nacional por soberana decisión de su pueblo en el tránsito de su historia secular.

VII

LA POÉTICA DEL JOROPO EN VENEZUELA Y SU CONTRIBUCIÓN A LA PRECEPTIVA LITERARIA POPULAR

El arte de “repentizar”

La estructura poética del joropo en Venezuela se creó a partir del arte de la improvisación. La capacidad de “repentizar” constituye la esencia misma del joropo folklórico, del pueblo llano, apegado a su tierra y su faena.

Los copleros o contrapunteadores establecen un reto creativo, al igual que el cabestrero quien, enfrentado a la naturaleza, va conduciendo su manada o madrina de ganado por largas travesías, de resolanas y lunas, soportando sofocos y aguaceros —según sea verano o invierno—, y entregándose a la sabana infinita con el solo propósito de llevar a las bestias a un lugar seguro, bien para el pastoreo, bien para el refugio por las crecidas. En Venezuela, nuestros copleros, llamados así cuando son improvisadores o repentistas, utilizan como formas poéticas fundamentales la copla, el romance, la décima y, en menor grado, la seguidilla.



La sabana infinita, inspiración del coplero

Entre tantas designaciones populares de la copla (verso, contrapelo, guaraña, sirena), destacamos la bamba por cuanto está asociada con el baile del fandanguillo campesino.

La bamba pertenece a los juegos de poetización surgidos en las fiestas campesinas principalmente en los estados del occidente del país, en Lara y Yaracuy.

Existen diversas maneras de interpretación en nuestro joropo. Algunas derivan de antiguos modos andaluces, impuestos por los califas árabes, a través de la escuela de canto popular establecida en Córdoba desde el siglo IX, especialmente la creada por el genio de Ziryab (año 824).

La influencia de los árabes en la música española fue determinante para la creación del llamado cante jondo. Allí encontramos una abundancia de melismas que sirven de adorno a la melodía.

Una de las ornamentaciones árabes clásicas se desarrolla dentro de una secuencia armónica en progresión descendente, conocida como cadencia andaluza; la parte conclusiva de su discurso obliga a una terminación en la dominante y no en la tónica, como es lo tradicional en occidente. La melodía entonces queda en una especie de suspenso sonoro, lo que caracteriza a este tipo de canto popular andaluz.

En cualquier análisis que se realice sobre la canción en el norte de España, jamás se hallará esta característica melismática, de grandes floreos, como en la música del sur, de Andalucía.

“Y es que estos melismas de la música andaluza no son cosa postiza y ajena al ánimo expresivo, sino que, por el contrario, constituyen parte principalísima en la expresión, tanto más exaltada cuanto más abundancia melismática presente la melodía”.¹⁵

Según Eduardo Torner, al desnudar una de estas melodías de su melisma, no perdería su carácter de música andaluza, ya que se fundamenta en un sistema tonal propio, con un valor expresivo, íntimo y sentimental de la melodía. Esa forma melismática melódica, de herencia árabe, se enriquece más aún por la capacidad recreativa del cantor, quien introduce dentro del texto poético apoyaturas verbales breves (ayes) y frases cortas para hacer más intensa la emoción que propicia o sugiere la intencionalidad poética.

Torner denomina a esta manera de floritura o recreación literaria, melisma poético, que podemos ejemplificar con la siguiente cuarteta, perteneciente a una antigua playera:

15 Eduardo Torner, *“La canción tradicional española”*, p. 12.

Detrás del carrito
lloraba mi madre.
No lloraba agüita,
¡que lloraba sangre!

La profundidad de este pensamiento no necesita explicación alguna. Sin embargo el cantor, en su discurso, conmovido por el sentimiento de estos versos, le introduce elementos expresivos que hacen más patética la creación.

Detrás del carrito
lloraba mi madre.
¡Ay!, lloraba mi madre,
la pobrecita.
No lloraba agüita,
que lloraba sangre.

Esta forma recreativa es propia de Andalucía y no la vamos a encontrar frecuentemente en otras regiones de España, aunque sí va a estar presente en las formas del canto de los joropos de Venezuela y de Colombia, derivados del fandango.

Los contrapunteadores llaneros introducen, en medio de las melodías recreadas por ellos, apoyaturas literarias musicales (repeticiones) o expresiones completas que engalanan el canto. En el lenguaje popular estas formas son denominadas canto llenante, que permite, además de una intencionalidad interpretativa, tener un recurso para la improvisación literaria. Esta forma característica del canto llanero, en los joropos, sumado a los melismas introductorios (ayes) que realiza el cantor a su libre albedrío poseen definitivamente

una marcada herencia andaluza. En uno de los tantos pasajes venezolanos¹⁶ observamos este recurso melismático literario y musical que se asemeja a la forma andaluza anteriormente descrita.

Dice la copla:

Ah, malhaya quien pudiera
entre mis brazos tenerte
para sentir el calor
de tu cuerpo, dulcemente.

Y en el canto, las apoyaturas poéticas y melódicas afirman la intención amorosa del deseo:

Ah, malhaya quien pudiera, ayayayay,
entre mis brazos tenerte
para sentir el calor,
¡mujer bonita!,
de tu cuerpo dulcemente.

Torner, de manera definitiva, afirma:

Esta diferencia esencial que existe entre la música andaluza y la europea, obedece, a nuestro juicio, a que ambas están basadas en sistemas tonales distintos.

16 El pasaje: joropo sentimental común a los llanos de Colombia y Venezuela, referido a temas amatorios y a la tierra, principalmente.

La andaluza es, tal vez, supervivencia de aquella que durante la Edad Media penetró en Europa por influencia de los pueblos musulmanes y que los tratadistas de entonces bautizaron con el nombre de música ficta, es decir, falso mote despectivo con el que se quería hacer aborrecer al pueblo esta música extraña, llena de raros cromatismos y de sorprendentes modulaciones, tan distinto todo del claro diatonismo que entonces presentaban los cantos europeos. A tal extremo era desdeñada esta música ficta, que hasta llegó a aconsejarse que no se pusiera en notación.¹⁷

El sonido ibérico representa, por lo tanto, el sonido de todos los pueblos peregrinos asiáticos, indoeuropeos, semítico-musulmanes y afroamericanos, de donde partieron los cantos religiosos y populares, a través de la conquista y adonde llegaron las danzas cúltricas y festivas del Nuevo Mundo.

El sonido ibérico encierra todas las subversiones históricas de la falsa música traída originalmente del Oriente. Por virtuosos músicos y fabuladores se arraigó en Andalucía como una forma genuina de canto para, luego, en tierras americanas, incorporarse en forma natural a sus cantos populares.

Las músicas del mundo ibérico, de España y Portugal, y por extensión iberoamericanas, conforman hoy por hoy el sonido de mayor riqueza en el mundo, porque de tantos pueblos entronados en una historia común ha quedado un sedimento múltiple que ha ido creciendo en las voces infinitas de la tradición.

17 Torner, *op. cit.*, pp. 13-14.

La improvisación: poesía raigal del joropo y de otros aires populares

La improvisación en el canto popular constituye, quizás, la estructura más sólida de la oralidad vista como estética creativa y dinamizada por la controversia.

Las primeras formas de improvisación fueron introducidas en España, en Al-Andalus, a través de los poetas-cantores árabes, quienes, desde el siglo IX, llevaron la práctica de los *naubas* (nubas en versión castellana).

Los nubas eran cantos poéticos surgidos y dedicados a los cambios temporales del día. En árabe, *naubas* o *nawbas* significa “turnos”, referidos a los versos melódicos de las horas diarias; existían pues turnos o nubas para el amanecer, para la media mañana, el mediodía, la tarde, el ocaso y para los tiempos grises de las noches taciturnas. En los monasterios cristianos aún se conservan las oraciones dedicadas a cada tiempo del día; ello constituye una práctica de indiscutible herencia árabe-semita, equivalente a las antiguas nubas o turnos enriquecidos por la magia de la improvisación poética musical.

Las referencias de la improvisación en Occidente se remontan a los siglos XI, XII, y XIII de Europa, con el surgimiento de los trovadores, quienes a partir de textos poéticos, creados o improvisados para el canto, narraban los acontecimientos de la historia local y la de otros confines. El oficio de poeta estaba reservado a los versificadores en latín culto, mientras que el del trovador se refería al arte de componer para la divulgación a través del canto, por medio de los juglares. Los juglares a su vez se distinguían según la función estética del contenido literario de su interpretación poético-musical.

El juglar de gesta, como pregonero de hechos cotidianos, tenía más libertad para la modificación narrativa; el juglar de lírica, en

cambio, se apegaba más a la fidelidad del texto poético del trovador con absoluta rigurosidad en metro y rima.

El juglar fue el intérprete fundamental del trovador, y de acuerdo con el instrumento musical de su dominio fue reconocido como violero, cedrero (tocador de la cedra) y el cítolu (o tañedor de cítola).

También se menciona el trompero y el tamborero, de menor valía artística, por poseer una temática extraña a la literatura y dedicados más bien a la percusión y a los instrumentos de viento, que eran recursos utilizados para la pantomima y para los juegos de destreza y habilidad corporal.



Los juglares y su juglaría

Como recurso de creación literaria, los trovadores y juglares utilizaron en sus porfías públicas los cantos de recuestas, llamados así por el carácter temático que imponía el contrapunteador al concluir con un verso su estrofa poética, para darle paso a la respuesta del

contrincante con igual contenido al del último verso del repentista precedente.

La copla es la forma estrófica octosilábica de uso más común en los cantos tradicionales de Venezuela y de Latinoamérica y es por lo tanto el recurso de improvisación de mayor arraigo folklórico. Dentro de la copla popular, poseen una gran significación social y literaria las tonadas de arreo y ordeño como relación sensible del hombre con la naturaleza y con el medio laboral que propicia el llano.

Mariposa (canto de ordeño)

Estrella de la mañana,
claro lucero del día,
cómo no me despertaste
cuando se iba el alma mía.
¡Mariposa, mariposa, mariposa!

Las bambas son coplas improvisadas con las que se invita a las parejas participantes durante el baile de la polca y el fandanguillo para que hagan gala de su creatividad.

Una vez detenida la música, las parejas “echan bambas”, las coplas de amor, con sentido picaresco.

El hombre acecha:

Por qué me mirais así,
muchacha de boca fina,
¿no ves que me vuelvo un gallo
como en corral de gallina?

La mujer responde:

Si te convertís en gallo,
será por tu voluntad.
En mi casa los sancochos
tienen fama de verdad.

El romance definitivamente es la forma poética hispánica castellana por excelencia. Posee carácter narrativo. En Venezuela encontramos el romance asociado con el corrío llanero (como variante musical del joropo) y también en los cantos a lo divino en los estados andinos y en Falcón. En esta última región el romance, cantado a dos coros o voces, complementa su tiempo lento con una forma llamada estribillo, más rápida y alegre, muy similar al aguinaldo.

La seguidilla. Forma poco usada en Venezuela, no así en España y Chile, donde goza de la predilección de los cantadores y payadores. Sin embargo, en algunos cantos aparece la seguidilla como tradición literaria, en joropos centrales, principalmente de Aragua, y en Nueva Esparta, en salmodias religiosas populares, con un aire musical muy parecido a la habanera.

Veamos un ejemplo de seguidilla, con su métrica alterna hepta y pentasilábica, dentro de un joropo titulado *Canto aragüeño*:

No me mires que miran
que nos miramos
y dirán los que miran
que nos amamos.
Nos contendremos,
y cuando no nos miren
nos miraremos.

(Del estado Aragua)

Y cantada como salmodia popular, encontramos en la isla de Margarita una bella melodía basada en la estructura poética de la seguidilla:

En las puertas del cielo
venden hallacas,
veinticinco por medio
y una de ñapa.

En las puertas del cielo
venden un toro
con los cascos de plata
y los cachos de oro.

La décima o espinela, con estructura de diez versos octosílabos y rima fija (ABBAACCDDC), tiene gran vigencia en Venezuela como forma de canto improvisado en el galerón oriental, en la gaita oriental, en la décima de occidente (Zulia, Falcón, Lara y Yaracuy) y en los joropos centrales, popularmente conocidos como tuyeros, por ubicarse en los Valles del Tuy, estado Miranda. A la habilidad del repentista en la construcción de la décima en perfecta rima se le suma la variedad temática que este debe expresar de forma improvisada en las controversias de las celebraciones cúllicas o festivas. Entre otras designaciones populares sobre la variedad estructural de las décimas señalaremos las siguientes:

- Para décimas completas (una copla y cuatro décimas), nuestro pueblo emplea los términos décima o de cuarenta y cuatro palabras (occidente); palabreo (en el llano); glosa (centro y los Andes) y trovo (en oriente).

- En cuanto a la forma de rima, el pueblo venezolano utiliza las denominaciones siguientes:
 - * *De copla a juro o forzada*, cuando cada verso de la cuarteta inicial va a aparecer en forma sucesiva y correlativa, forzado en el último verso de cada una de las cuatro décimas desarrolladas.
 - * *Décima plana (Miranda)*, también conocida como *de pie fijo* (oriente) o *décima mocha* (de cuarenta palabras en occidente), cuando uno, dos y hasta los tres últimos versos de las décimas se repiten idénticos en cada décima, lo que implica la no existencia de la cuarteta inicial.
 - * *Décimas por retruécano o regreso*, cuando la exposición de un primer verso obliga al retruécano del mismo para construir el segundo verso, forzando a la vez una rima del verso resultante; a partir de allí se construye un tercer verso que debe rimar con el segundo para realizar el cuarto verso, también en retruécano, con su respectiva rima. Y así sucesivamente hasta concluir la totalidad de la décima.

La décima, aunque es utilizada en los palabreos llaneros, no tiene tanto uso como la copla y el romance, que son las formas básicas de la controversia musical. En los estados Aragua y Miranda sí apreciamos la utilización de la décima en el desarrollo de los golpes centrales, así como en las variantes guabina y yaguazos. Veamos un ejemplo de golpe tuyero que interpreta Margarito Aristiguieta, dedicado a Simón Bolívar:

Canto a la Independencia

Gracias a la Independencia
demos los venezolanos

que mandó ese ser humano
para nuestra Independencia.

I

Cuando Venezuela estaba
bajo el dominio de España,
Miranda hizo la campaña
pues el yugo le estorbaba.
En ese tiempo estudiaba
un joven de inteligencia,
de muy buena referencia
que Caracas fue su cuna.
Esa fue una gran fortuna
gracias a la Providencia.

II

En Monte Sacro juró
junto a don Simón Rodríguez
porque deseaba ver libre
su patria donde nació.
El mismo Dios le ayudó,
terminar con los tiranos,
gran guerrero americano,
como lo dice la historia.
Alabanza a su memoria
demos los venezolanos.

III

Bolívar como caudillo

sus sueños se le lograron,
pero también lo ayudaron
Páez, Sucre y Mariño.
Ricaurte el neogranadino
le dio ejemplo a sus paisanos.
Prendió el parque con
sus manos para no
ser prisionero.
Ese fue el Dios verdadero
que mandó ese ser humano.

IV

Del Libertador los restos
reposan en el Panteón
donde rinde la nación
sus honores y respetos.
Para él no hubo pretexto
por su buena inteligencia,
hombre de sana conciencia
hoy es de su patria amado.
Él fue el más interesado
para nuestra Independencia.

Formas de canto improvisado

Las formas de canto improvisado en Venezuela son tan variadas y complejas que ellas mismas han generado una nueva preceptiva literaria, pero sin que hasta la fecha haya sido sistematizada como propuesta de renovación estética basada en la experiencia creativa popular.

Entre tantas formas, mencionaremos las siguientes:

- *El contrapunteo*. Estilo de canto popular que designa la capacidad de invención literaria musical, tanto de los copleros como de los decimistas, sobre estructuras armónicas fijas provenientes de cantos populares tradicionales y convertidos con el tiempo en formas musicales folklorizadas. En el joropo se contrapuntea prácticamente por todas sus variantes, a excepción del pasaje y del pajarillo. También las décimas, el romance, las sirenas, las guarañas, las mariselas, el galerón, los tonos, la malojera, los versos de salud, son temas de las porfías cúllicas y festivas, celebradas por nuestro pueblo en sus manifestaciones folklóricas habituales.
- *El canto coleao*. Variante en el contrapunteo llanero, utilizada principalmente en las formas de joropo: periquera, guacharaca, zumba que zumba y gabán. Son versos encaadenados cuyo pie o último verso de la copla, expuesta por un coplero, sirve de base o cabeza para la respuesta del coplero contrapunteador. En nuestro llano llaman coplero al improvisador como término diferenciador al del cantante no ducho en este arte de la creatividad popular. Ejemplo de canto coleao por gabán:

Coplero I

Amigo, como le digo,
yo soy un venezolano.
Usted debe darse cuenta
que lo domino cantando.

Coplero II

*Que lo domino cantando,
será por inteligencia...
Estoy más que convencido
que jugué con su inocencia.*

- *Canto al través o trasverso.* En el caso del canto coleado por retruécano, por cada dos versos finales de la copla utilizada en el contrapunteo, estamos hablando del canto al través o canto trasverso. Ejemplo:

Coplero I

*Voy a comenzar cantando
con mi canto mañanero.
Paisano, lo llamo amigo
si en verdad usted es coplero.*

Coplero II

*Si en verdad usted es coplero,
Paisano, lo llamo amigo.
Si sigues con ese cuento,
voy a terminar contigo.*

Coplero III

*Voy a terminar contigo
si sigues con ese cuento.
Pero cantando invenciones
soy llanero de talento*

- *Canto con llenante.* Es un recurso literario que utiliza el improvisador llanero para pensar mejor la construcción de sus versos y poder, a su vez, respirar en el canto, sobre todo en aquellas formas musicales de difícil ejecución por la rapidez de su aire rítmico. Se utiliza principalmente en el pasaje, la periquera y en la guacharaca con la repetición del sentido final de los versos impares surgidos en la improvisación. Esta repetición o llenante crea un verso adicional pentasilábico y se emplea como recurso para llenar la cesura de la música en cada verso impar del canto. También hallamos este recurso en los antiguos pasajes llaneros. Ejemplo de canto con llenante:

De tristezas y alegrías
 (ay, de alegrías)
 solo sabe la experiencia.
 Del amor y de los sueños
 (ay, de los sueños),
 lo mejor de tu inocencia.

- *Canto corrido.* Se utiliza para animar el desafío en el contrapunteo. Cuando uno de los repentistas utiliza el canto llenante, el otro responde en canto corrido, es decir, sin la repetición o muletilla literaria, creándose un romance de ocho versos, de gran dificultad, pero que facilita el ejercicio creativo. El canto corrido, por lo tanto, agudiza la destreza literaria y la versatilidad de la expresión musical sin resuello. Ejemplo de canto corrido como respuesta en un contrapunteo:

Coplero I	Yo pasé por Altamira y también por Altagracia.
Coplero II	Gracias las que tiene un mono.
Coplero I	Mono es el que brinca y salta.
Coplero II	El que salta es el conejo cuando lo persigue el gato.
Coplero I	Gato es un bicho sutil, camina y no deja rastros.
Coplero II	Rastros son las poblaciones.
Coplero I	Población, la de Caracas.
Coplero II	Caracas son las gallinas.
Coplero I	Gallina es el que no es guapo.
Coplero II	Guapos son los toros bravos.
Coplero I	Toro bravo es el que parte.

Coplero II

El que parte es el cuchillo.

Coplero I

Cuchillo es aquel que mata.

Coplero II

El que mata es el traidor.

Coplero I

Traidor es el que no acata.

Y así prosigue este coleo infinito que solo termina cuando uno de los dos copleros quiebra su verso en la controversia relancina, utilizada a manera de canto solista antifonal, línea a línea, para darle a la disputa el calor que justifica su esencia repentista.



El llano y su atardecer

Salvador Rodríguez con su arpa central.



Ignacio "Indio" Figueredo

VIII LA IMPROVISACIÓN LITERARIA, SUSTRATO VITAL DE LA ESTÉTICA ACADÉMICA

Las formas poético-musicales de la oralidad, según hemos visto, son parte vital de un ejercicio creativo literario, ajeno al rigor del formalismo académico convencional.

El creador popular, como hacedor de palabras y de poesía, juega y se recrea con ellas dentro de una existencia cotidiana que tiene el valor de una solidaridad creativa y participativa.

El improvisador o participante en cualesquiera de las formas de creación literaria musical, de carácter espontáneo, convierte el acto poético en una experiencia a la vez lúdica y estética, sin presentar una postura formal, reservada más bien al artista cultivado y brindando nuevas dimensiones artísticas que apuntalan el mundo de una preceptiva literaria popular.

La creatividad literaria musical es por tanto la fuente raigal de una estética académica, el sustrato de una poética universal trascendente. Tal como el ejercicio del lenguaje es la base del desarrollo

de un idioma, la improvisación literaria musical es el sedimento para el logro de una nueva preceptiva literaria fundamentada en la tradición popular.



El canto improvisado: esencia de la tradición oral

IX

LA MÚSICA TRADICIONAL, DEFINICIÓN Y PERSPECTIVAS

Existe una música ancestral, acrisolada por el tiempo, que pertenece tanto a pueblos antiguos como contemporáneos, creadores ambos de variadísimas formas culturales desarrolladas principalmente por el conocimiento de la tradición oral y perpetuadas por el mundo letrado y académico de las artes y de la ciencia. Las diferentes comunidades étnicas que sobreviven aún en todos los continentes —a pesar del llamado proceso “civilizador” de las sociedades mercantilistas— son portadoras de modelos musicales milenarios, casi inmutables, que han soportado todos los cambios sociales de la humanidad y que todavía manifiestan una profunda relación sensible e integral del hombre con su medio. Ejemplo de ello son las diferentes formas musicales indígenas presentes en el país, propias de los guajiros, makiritares, piaroas y waraos, por nombrar solo algunos.

Otras formaciones culturales más recientes, de carácter mestizo, nacidas al calor de las luchas sociales de los pueblos contra los imperios coloniales (siglos xv-xix), poseen también valores musicales

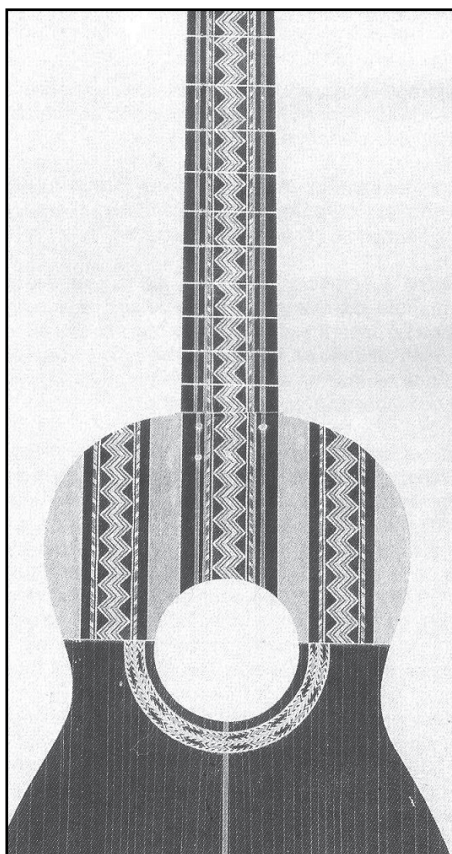
tradicionales, muy diferentes a los de las etnias de sus ancestros, pero válidas por ser producto de un mestizaje sedimentado por el colectivo popular. De allí la existencia del joropo, la fulía, la décima, el vals y tantas otras formas musicales del pueblo criollo que aunque tuvieron su asiento en otras latitudes —Europa y África— forman parte de una tradición popular venezolana. Hoy día estos géneros musicales populares se reconocen como producto de una reelaboración histórico-cultural y constituyen una forma tradicional de expresión artística que identifica básicamente al sector agrario y semiurbano del país agrícola que fuimos hasta la década de los treinta del pasado siglo, fecha en la cual cambió nuestra economía de país agrícola a monoprodutor con la industria extractiva petrolera.

Y, por último, una música citadina, también popular y de formación reciente, pues no tiene más de cincuenta años, representa a la cultura urbana, portadora de una nueva tradición con características múltiples provenientes tanto del mundo agrario o rural (formas folklóricas) como de las sociedades manufacturera e industrial. Su economía dependiente abrió las puertas del consumo y de la cultura de masas en las grandes metrópolis capitalistas, así como de otras formas culturales tradicionales o contemporáneas, propias del Caribe insular. En este renglón se inscriben el merengue de los años treinta, la rumba, el son, el tango y más recientemente el rock, la bossa nova y la salsa, esta última definida como el conjunto de formas musicales populares caribeñas que partieron de diversos ritmos, entre otros, el son, la guaracha y la rumba con todas sus variantes, especialmente el guaguancó.

Como la cultura es dinámica, cambiante, y como las tradiciones en algún momento tuvieron un comienzo, consideramos que la música tradicional, en su sentido más amplio, es aquella que ha sido

creada por el pueblo como expresión obligada de sus necesidades colectivas. Por lo tanto forma parte de su patrimonio espiritual y se expresa con características propias en diferentes áreas culturales de un determinado país, independientemente de sus orígenes e influencias sociales. No existe una música autóctona originalmente pura, porque aun la música indígena posee la heterogeneidad de las diferentes etnias que la formaron.

Lo importante es reconocer que la música tradicional de un país ha sido elaborada por el pueblo, por un colectivo de expresiones solidarias, utilizando modelos melódicos e instrumentos musicales autóctonos o universales, para expresar sus sentimientos, sus valores sociales y estéticos. Estos valores representan la memoria histórica de un país, sustento real de su identidad cultural, heterogénea, cambiante, pero que en sentido amplio definen las características comunes de los pueblos sembrados en un determinado territorio.



El cuatro: instrumento nacional de Venezuela

X LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL JOROPO

Melodía, armonía y percusión instrumental en el joropo

En el joropo venezolano concurren una variedad de instrumentos que han creado un necesario equilibrio melódico, armónico y percusivo, característico de esta forma musical popular.

Como instrumentos melódicos, en el joropo folklórico figuran principalmente los cordófonos, destacándose el arpa, el violín, la bandola, la bandolina, el cuatro y la guitarra.

El cuatro, sin embargo, conserva una función destacada como instrumento rítmico-armónico, a través de sus variados golpes, que acompañan las diferentes formas de joropo tradicional. Solamente el cuatro central, utilizado en los joropos tuyeros y aragüeños, y el de concierto, representan un instrumento melódico, ya que por lo común está destinado al acompañamiento.

Otros instrumentos de cuerda, familiares del cuatro, sirven en la región occidental de acompañamiento armónico para la

interpretación de los afamados golpes larenses, especie de cantos de juglaría popular, con melodías creadas a gusto de sus compositores. Estos instrumentos son el cuatro y medio, el cinco, el seis y el octavo, dispersos en la región que comprende los estados Lara, Falcón y Yaracuy. Son llamados así según el número de cuerdas participantes en su estructura organológica.

En el joropo tradicional figuran como instrumentos de percusión rítmica los idiófonos o sonajeros. Entre ellos se destacan las maracas y el tameró.



Maracas orientales en manos de José Julián
Villafranca, de Cumanacoa (Sucre)

La maraca es un sonajero vegetal que, aunque de origen indígena, es común a diferentes culturas comunitarias del mundo. A su cuerpo redondo, obtenido del fruto de un árbol llamado taparo, se le ha agregado las semillas del capacho (planta ornamental de bulbos y de flores multicolores en forma de copa), para lograr, por sacudidas sucesivas, una polirritmia interesante.

Dos capachos o maracas se requieren para desarrollar el acompañamiento polirrítmico de cualquier joropo venezolano. Así pues, la maraca ritual, utilizada originalmente por el piache o chamán para sus ceremonias rituales, de adoración a los dioses o en funciones curativas, se transformó en un instrumento popular festivo, que exige un dominio técnico de gran maestría a la hora de improvisar sobre la rítmica del joropo.

El tamero, por su parte, se utiliza básicamente en el golpe larense, una forma particular de joropo que abarca los estados Lara, Yaracuy, Portuguesa y Falcón. Se trata de un idiófono por frotación, construido con una serie de tubos de bambú amarrados por cordeles o lianas. El tamero es potencialmente una alfombra sonora similar a las hueseras españolas y sirve para ritmar el golpe a través de la frotación sucesiva de sus cilindros vegetales.



La tambora golpera de Lara y Falcón

Los instrumentos de membrana también participan en algunas formas de joropo. Se destacan la tambora golpera, utilizada en los golpes larenses, yaracuyanos y falconianos y encargada de marcar

el ritmo base de dichos golpes. Emite un sonido grave y profundo, debido a su gran tamaño, tanto por el diámetro de sus membranas sonoras, templadas por cuerdas de polo a polo, como de su caja de resonancia, que le sirve de soporte y tensor de las dichas cuerdas, sujetadas por los aros que rodean el diámetro de sus dos membranas. Otra tambora, de un solo parche y de dimensiones más pequeñas (o también la caja), se utiliza en los golpes y estribillos del oriente venezolano, especialmente en el estado Sucre.

Como instrumento de percusión de membrana hallamos también en los joropos orientales, principalmente en el estado Sucre, un membranófono llamado caja, en forma rectangular, que es percutida con un mazo o baqueta.



La caja, dueña del estribillo en su trama rítmica

Su origen nos remonta a las culturas africanas, tanto las del norte semítico-musulmán, con el *dūff* árabe, como los del Congo bantú, representado por el clásico pandero. Su esquema rítmico va dibujando el figuraje del clásico 6x8 que caracteriza a esta variante de joropo cuando trama su ritmo en el fraseo del estribillo.



Conjunto de joropo oriental quinteto Montes

Por último, un instrumento, también idiófono, de origen africano, la *sanza*, es conocido en Venezuela como marímbola. Se utiliza en muchas regiones del país acompañando diversas formas musicales, pero en el caso del joropo solamente tiene vigencia en el oriente venezolano, a la hora de acompañar el joropo estribillao, característico de esa región.

A su caja armónica o cajón se le ha abierto un agujero, del cual penden varias lengüetas, de bambú o de metal, como especie de flejes de resonancia, para que por la acción percutiva de las mismas surjan los sonidos básicos del acompañamiento.

Debido a la importancia de los instrumentos musicales que acompañan a nuestro joropo, es necesario que aportemos una mayor información sobre los mismos, especialmente sobre aquellos que cumplen una función melódica destacada. Señalaremos, por

lo tanto, los siguientes instrumentos: el arpa, el cuatro y su familia, la bandola, la guitarra y el violín.

El arpa, temple recio del joropo

Tiene su más remoto ancestro en el arco musical y gracias a su evolución organológica se le considera como madre de la lira, uno de los instrumentos más representativos del arte sumerio. Las liras sumerias poseen cuerdas de diferente longitud y se abren en forma de abanico, disposición que también en esta familia instrumental encontramos en Asiria, Egipto, Grecia y actualmente en África oriental.

La disposición de las cuerdas en forma paralela tiene lugar tardíamente y es un hecho cuya invención se atribuye a la cultura griega. La lira griega, símbolo de la poesía y de la música (que dio origen al adjetivo lírico: “Lo que es propio de la lira”) disponía desde tres hasta siete cuerdas (el heptacordo, atribuido al poeta Terpandro) que, amarradas sobre un soporte horizontal, caían perpendicularmente sobre una caja de resonancia; a su vez, el soporte vertical era el puente entre dos arcos de madera fijados también a dicha caja. La octava cuerda fue añadida a mediados del siglo VI a. de C. por Pitágoras, según la tradición popular.

En el arpa arquada la caja de resonancia sigue la curvatura del arco y la prolonga adquiriendo una forma de barco. Es la base del primer modelo de arpa.

El arpa angular, cuya invención se da en Mesopotamia en el segundo milenio antes de nuestra era, se distingue del arpa arquada en que su caja de resonancia y la consola o mango donde se fijan las cuerdas dibujan un ángulo y no una curva. Fue conocida ampliamente en la Antigüedad siria y siglos más tarde en Egipto, bajo

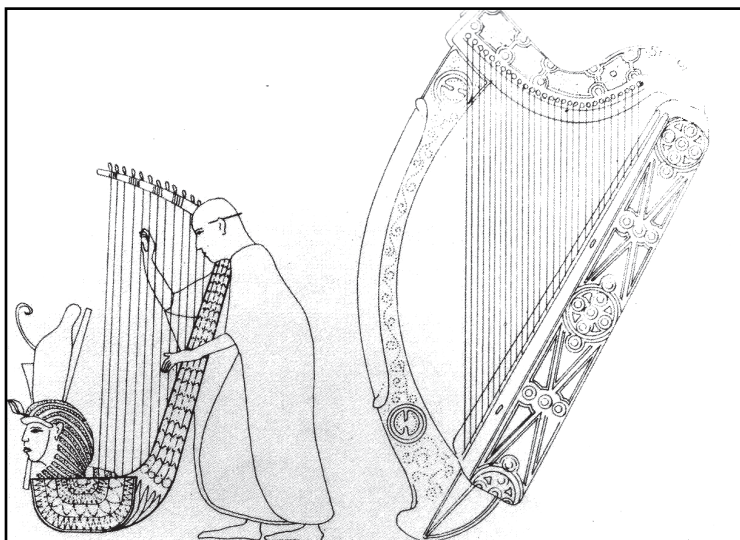
el dominio persa. En Siria se desarrolló una interesante técnica: en lugar de la pulsación nota a nota se lograban efectos armónicos al frotar todas las cuerdas con un plectro, en forma de glisando —con la mano derecha—, mientras que la izquierda se encargaba de apagar las cuerdas que no debían resonar para alcanzar la armonía deseada.



El arpa egipcia en la tumba de los faraones

El arpa triangular, mejor conocida como arpa celta, con sus tres elementos organológicos: caja de resonancia, consola y columna, es la antecesora de nuestra arpa criolla y del arpa clásica de conciertos. La diferencia es que el arpa popular conservó su afinación natural, diatónica, y la clásica evolucionó a través de un mecanismo que

modifica a placer el ejecutante con el uso de pedales que permiten obtener los semitonos de cualquier tonalidad. La dispersión del arpa en Europa se produce durante el siglo IX y muy pronto ingresó en los grandes salones.



Tañedor de arpa griega. El arpa céltica, de forma triangular

Con la conquista y colonización europea nos llega el arpa desde España y, con ella, tanto la música de palacio como las danzas medievales.

En Venezuela, la popularización de este instrumento tiene lugar por la importancia de arpas y vihuelas, como consta en testimonios escritos en el siglo XVIII. Partiendo del fandango andaluz, a través del arpa se desarrollan diversos fandangos nacionales, entre otros, el fandanguillo, el bambuco, la malagueña y el joropo, este último la forma musical predilecta del arpa criolla.



Entre tiples y bordones, el arpa canta al llano

La polirritmia y el toque recio del joropo le brindaron al arpa, en Venezuela y en los llanos orientales colombianos, su mayor fuerza expresiva latinoamericana.

Existen dos tipos de arpa popular en Venezuela, tanto por su estructura organológica como por el uso —en su forma interpretativa— de los diferentes joropos nacionales.

Se trata del arpa llanera, expandida en los llanos occidentales, centrales y orientales del país, y el arpa central, común a los estados Miranda, Aragua y valle del Orituco del estado Guárico. La diferencia entre las dos es que el arpa llanera tiene la caja de resonancia más angosta y su número de cuerdas es inferior al del arpa central.

Los registros graves, agudos e intermedios son identificados por nuestro pueblo como tripleteo (ejecución en la región aguda, donde se localizan los tiples); bordoneo, cuerdas de sonido grave

—los bordones— que se pulsan para acompañar, y los tenoretas, lugar predilecto de los arpistas para demostrar sus habilidades en el contracanto rítmico y sonoro del joropo.

En la ejecución de este instrumento, se han destacado: Ignacio “Indio” Figueredo —decano de la música llanera—, Eudes Álvarez, Luis Rojas, Cándido Herrera, Sergio Aranguren, Pedro Castro, Henry Rubio, Cruz y Alfredo Tenepe, Eduardo Betancourt y José Archila, entre otros.

En los estilos del arpa central, han figurado, entre los mejores: Fulgencio Aquino, Ciro Pimentel, Máximo Bogado, Alfredo Sánchez, Salvador Rodríguez, Arturo García y Yustardi Lazo.



El arpa llanera de caja angosta y toque recio; el arpa central de caja ancha y dulces armonías

El cuatro, instrumento nacional de Venezuela

Orígenes del cuatro

El cuatro tiene su origen en las guitarras antiguas de cuatro cuerdas u órdenes, de las cuales derivaron luego instrumentos como la vihuela y el laúd. Hay pruebas suficientes para considerar que la guitarra es de procedencia árabe (denominada *guitara*, transcripción del griego *κιθάρα*, término este último que refiere a la cítara clásica). La cítara fue introducida en España por los árabes. Antiguamente se tocaba la guitarra de cuatro cuerdas con púa o plectro. Luego se comenzó a interpretar con los dedos, desarrollándose la técnica propiamente guitarrística que conocemos hoy. En el Arcipreste de Hita (siglo xiv) ya encontramos la palabra guitarra y él distingue dos tipos: la guitarra latina y la mora.



Rabé morisco y laúd oriental

La guitarra latina dio origen a la vihuela (de plectro y de mano), utilizada como instrumento aristocrático.

Indistintamente se aplican los términos vihuela y guitarra, al extremo de que casi no logran establecerse diferencias esenciales entre ambas, solamente que la primera —la vihuela— tuvo seis cuerdas, igual que la guitarra contemporánea nuestra; la guitarra antigua tenía cuatro cuerdas.

A la vihuela de cuerdas dobles se le denomina laúd, nombre que deriva del árabe *al 'ud*, que significa “madera”, en relación con la caja armónica de este material, diferente a otros cordófonos similares con tapa de cuero.

El uso de la púa decayó en el siglo xv, tanto en la vihuela como en la guitarra, y fue entonces cuando el laúd comenzó a ser tocado con los dedos, bien pulsando, bien por frotamiento, que es la actual técnica del cuatro.

Las guitarras antiguas se afinaban do, fa, la, re; o bien, re, sol, si, mi; ambas afinaciones guardan la misma relación sonora y se corresponden a la del cuatro venezolano, diferenciándose solamente en que están afinadas partiendo de un sonido más agudo.

La guitarra de cuatro cuerdas u órdenes fue introducida en Venezuela por los españoles; adoptó el nombre popular de cuatro por el número de cuerdas disponibles en dicha guitarra.

A la guitarra de seis cuerdas, para diferenciarla del cuatro, se le llama guitarra grande, razón por la cual en algunas regiones de Venezuela al cuatro se le llama guitarra pequeña o guitarrita.



Guitarra latina y guitarra morisca

El cuatro en Venezuela

Jacinto Pérez, “el Rey del Cuatro”, fue pionero del cuatro punteado (1950). Luego, Fredy Reyna, en 1956, le otorgó un valor excepcional como instrumento solista, basado en las antiguas tablaturas para guitarra de cuatro cuerdas; de esa escuela se destacaron Rafael Casanova (cuatrista y musicólogo), Federico y Maurice Reyna, siguiendo el legado de su padre Fredy, y Tomás Montilla.

Del cuatro “rascapunteado”, desarrollado por Hernán Gamboa (años setenta del siglo xx) y por “Cheo” Hurtado, con su movimiento-escuela “La Siembra del Cuatro”, fundado en el año 2004, han surgido destacados cuatristas, solistas o de acompañamiento, tales como Douglas Isea, Albert Hernández, Ángel Melo, Alí Agüero, Sir Augusto Ramírez, Luis Pino, Javier Marín, Jorge Glem, Héctor Molina y Edward Ramírez.

Fabricantes de cuatros

El país ha conocido magníficos fabricantes, entre los que se pueden nombrar: Eduardo Morales, en el Zulia, creador del célebre cuatro campana; Antonio Navarro, inventor caroreño del octavo, y sus hijos; los herederos de Ramón Figueroa, en Cumaná; Pablo Canela, en Barquisimeto; Mateo Goyo, en San José de Quíbor, estado Lara, guardián de la técnica tradicional del estilo “Monterol”; Alfonso Sandoval, en Puerto La Cruz; Fernando Millán, en Clarines; Ileana Ferrebus, en el Zulia; y en Caracas: Pedro Pablo Aldana, Ramón Blanco, Jorge Ball, Cosme López, Juan José Hernández, Alexander Paredes, Aramis, Claudio Lascano y Rafael González.

**La familia del cuatro: cuatro y medio, cinco,
cinco y medio, seis y octavo**

En la música devocional y festiva de Lara, Falcón y Yaracuy se utiliza una batería de instrumentos cordófonos, pertenecientes a la familia del cuatro, con afinaciones en registros más graves o más agudos, que proporcionan un equilibrio armónico perfecto, además de hermosos timbres.

Son familia del cuatro: el cuatro y medio, instrumento de cinco cuerdas afinado igual que el cuatro, pero con la quinta cuerda usada como resonador, templada desde la base o tacón del instrumento hasta el puente ubicado en la caja de resonancia; el cinco, más pequeño que el cuatro, que posee una quinta cuerda octavada en el sonido del “la” del instrumento; el cinco y medio, con una sexta cuerda sobre el tacón del instrumento; el seis, también de acompañamiento, que utiliza la técnica del rasgueo. Este último instrumento tiene seis cuerdas, pero cinco órdenes o sonidos, uno de ellos octavado en su segunda cuerda. Su afinación es por quintas, partiendo de la nota más grave; su tercer sonido solamente corresponde a una cuarta de su predecesor.



El cinco larense



El cinco y medio o medio cinco larense

La armonía del seis impresiona por su dulzura y tanto en su diseño organológico como por su afinación, el seis se emparenta con la jarana mexicana.

Las diferentes alturas y timbres de estos cordófonos de la región centro-occidental venezolana tienen una correspondencia perfecta con las voces guía, falsa y tercera de la polifonía popular de esta región, utilizadas en los tonos de velorio y en los golpes que caracterizan la música de baile de Lara, Falcón y Yaracuy.

Por su parte, el octavo es una invención atribuida al lutier popular caroreño Antonio Navarro y lo utilizan fundamentalmente los grupos de proyección folklórica en sus recitales. Se trata de un cuatro que dispone de cuerdas dobles para cada orden o sonido y con una caja de resonancia mayor.



El seis lareense, base armónica de golpes y sones

La bandola, en el vuelo de un gavián

Cuatro cuerdas tiene el cuatro
y ocho tiene la bandola...

Cuatro mil deseos tiene
la mujer que se enamora.

Copla popular venezolana

Este dicho popular evidencia el remoto origen de nuestra bandola primigenia, la de ocho cuerdas, que nos vino de España y que conocimos como bandola de Payara, quizás por haber tenido su primer asiento en ese pueblo larense cercano a Barquisimeto.

Esta bandola, de casi un metro de largo, es muy parecida al antiguo laúd: tiene diez cuerdas —tres primas, tres segundas, dos terceras y dos cuartas— aunque solo dispone de cuatro órdenes o sonidos.

En América, el instrumento aparece reseñado en varios países desde tiempos coloniales, como por ejemplo en el *Son de la Ma Teodora*, de la Cuba del siglo xvi.

Solista: ¿Dónde está la Ma Teodora?

Coro: Rajando la leña está.

Solista: Con su palo y su bandola.

Coro: Rajando la leña está.

En Venezuela conocemos, desde el punto de vista organológico, cuatro bandolas: la de cuatro órdenes (de cuatro cuerdas), típica de los llanos occidentales; la de cinco y seis órdenes —con cuerdas dobles y triples— exclusiva de los Andes; la de cuatro órdenes dobles (de ocho cuerdas), expandidas en Miranda y Guárico, en el oriente del país y en Guayana.



La bandola llanera, de cuatro cuerdas.
Obsérvese la forma cuadrada de su caja armónica,
similar a la baldosa medieval

De acuerdo con su modo de interpretación técnica y estilos de música, se puede clasificar en cinco variantes: llanera, tuyera o central, oriental, guayanesa y andina.

La bandola llanera de cuatro cuerdas, de tripa y nylon, es la más recia y sustituye al arpa en su interpretación rítmica y melódica. Pulsada con un plectro fabricado con cacho de ganado, contrapuntea bordones y primas para lograr la recia interpretación de pajarillos, zumba que zumba, seis por derecho, pasajes, periqueras y otros joropos.

La bandola tuyera o central, de ocho cuerdas pero de cuatro órdenes y de sonido metálico, se utiliza para la interpretación de golpes tuyeros, yaguazos, pajarillos, resbalosas y revueltas. Se pulsa igualmente con guía, aunque en algunas formas musicales —“las flores”— se interpreta solo a mano.

La bandola oriental, de ocho cuerdas, tiene iguales características que la central, pero no usa cuerdas de metal, sino de nylon. Con ella se interpretan polos, galerones, jotas, puntos y golpes y estribillos.

La bandola guayanesa de ocho cuerdas con sonido metálico combina la técnica de la bandola oriental y la llanera. Se afina de diversas maneras, pero las más comunes son: las de cuatro cuerdas: sol, re, la, mi y también la, re, la, mi; la de ocho cuerdas: sol, re, la, mi (cada una doble) y la de dieciséis cuerdas: fa, si, mi, la, re, sol.

La bandola andina es una auténtica bandurria española que se conserva en los Andes comunes de Venezuela y Colombia, para la interpretación de pasillos, bambucos y otros aires característicos de la región. La más común posee seis sonidos en dieciséis cuerdas, distribuidas así: cuerdas dobles para los bordones y cuerdas triples para los cuatro órdenes restantes, más agudos. Este instrumento aparece formando parte de las estudiantinas, junto con el tiple y la guitarra, desarrollando líneas melódicas o en contracanto instrumental.

Entre tantos insospechados y fabulosos orígenes, nos confesó un día el abuelo del gran compositor apureño Carmelo Aracas:

Dicen que a “la bandola la trajo un gavián” allá en las tierras que baña el Capanaparo en la infinita llanura. Cuando sus cuerdas se tiemplan, más allá del horizonte, un semicírculo de resonancias arroja el cielo y entonces el golpe recio se crece alegre en la lejanía.

Entre los grandes intérpretes de la bandola llanera se han destacado Anselmo López, innovador e impulsor de este instrumento, “Don Julián” y Octavio Calderón, en Barinas; Héctor Hernández y Jonny Colmenares, en Portuguesa; y en Caracas: Ismael Querales, Saúl Vera y Moisés Torrealba.

En la bandola central, Juan Esteban García, y en Oriente, Luis Miranda y Beto Valderrama, que recrean los aires hispanos de antiguos orígenes. Por su parte, José “Cheo” Hurtado ha contribuido

notablemente con su bandola guayanesa a realzar, con toque maestro, la nobleza de instrumento pleno de caudales y de intrincadas selvas.

La guitarra, de sangre moruna y alma criolla

La guitarra antigua, que ya descubrimos como madre de nuestro cuatro, en su evolución organológica —a partir del siglo xiv, fecha de la primera mención realizada por el Arcipreste de Hita— se ha ido modificando paulatinamente hasta llegar a su forma actual.

“Amo profundamente a la guitarra... por algo tiene forma de mujer”, fue la expresión del maestro Alirio Díaz a propósito de una entrevista de prensa en la confesión íntima de su pasión por el instrumento que lo llevó a compartir sitio de honor con los grandes guitarristas del mundo.

La quinta cuerda de la guitarra morisca al parecer fue añadida por el poeta y músico español Vicente Espinel (1570): es el bordón más grave de guitarra actual —el mi—, aunque en la *Declaración de instrumentos* publicada por Bermudo (Osuna, 1549) se asegura que ya el bordón era de uso popular en la España de entonces.

La sexta cuerda, conocida como prima, quizás le fue agregada a la guitarra en su viaje por tierras de Flandes (siglo xviii) y no es otra cosa que el sonido del bordón mi, pero una octava más alta.

Así pues, con el tiempo, la guitarra primigenia de cuatro cuerdas adquirió el mismo número de cuerdas de la vihuela antigua.

En Venezuela, como instrumento de acompañamiento, la guitarra está incorporada a la mayoría de las formas musicales populares. En los aires andinos —bambucos, vales y polcas—, en la música tradicional zuliana —décimas y danzas—, en las fulías negras de la costa central, en los merengues nacionales, en los aires románticos de canciones y serenatas ciudadinas, en las guasas, diversiones, en

fin, en toda música donde sea necesario marcar la base rítmica de una pieza popular.

Sin embargo, la guitarra popular ha desarrollado una técnica de punteo meritoria en la proliferación de tríos con guitarra grande, segunda guitarra y requinto (para las serenatas); también impulsó el vals criollo con bellas líneas melódicas y síncopas rítmicas endiabladas. La actual guitarra tuyera, que imita el sonido del arpa central, tiene hoy una prestancia como instrumento solista.

Toda esta herencia posibilitó el surgimiento de una escuela guitarrística académica, que iniciara el maestro Raúl Borges, en Caracas, y de donde surgirían compositores y guitarristas virtuosos como Antonio Lauro, Alirio Díaz y Leopoldo Igarza.

La guitarra clásica elevó nuestro país a otras latitudes, a partir de los conciertos internacionales de Alirio Díaz, Rodrigo Riera, Rómulo Lazarde, Leopoldo Igarza, Alejandro Bruzual (musicólogo y poeta), Luis Quintero y Rubén Riera. Y en el campo académico-popular han figurado: Aquiles Báez, Pedro Colombet, Edwin Arellano, Miguel Delgado Estévez y Gabriel Rodríguez en la guitarra tuyera.

El violín o el sekeseke aborígen

Los antepasados del violín europeo son el rabel árabe y la viola, desarrollados a partir del siglo xv. Sin embargo, un antiquísimo instrumento armenio, el *kemenchá*, hecho de nogal con forma de calabaza, tapa de cuero, cuatro cuerdas y un arco de cerdas de caballo templado a placer por el ejecutante —como la viola de gamba— se nos presenta como el pariente más lejano y casi seguro padre del violín actual.

En Venezuela el violín ha evidenciado un lento proceso de folklorización, diseminándose principalmente en los estados andinos, así como también en Lara y Falcón.

Fabricantes populares han reivindicado el uso del violín en nuestras tradiciones musicales.

En las paraduras andinas, en los giros dedicados a San Benito, en las cantadurías larenses, en las pавanas navideñas falconianas, en los golpes y vales larenses, en las polcas yaracuyanas y en algunas fiestas indígenas —de los waraos, por ejemplo, en el delta del Orinoco—, el violín forma parte del instrumental básico que define la línea melódica de los cantos y ceremonias tradicionales.

De todas las historias y usos del violín nos ocuparemos de una en especial por su interés y riqueza en su historia de tradición oral. Se trata del *sekeseke* o *sekesekeima* como llaman los waraos al violín y a otros instrumentos de cuerda. Este término traduce “frotar” o “raspar” y se cree que es una voz onomatopéyica aunque también se acerca fonéticamente a *siquisague*, nombre que designa popularmente en el Amazonas aborigen a la madera de cedro utilizada en la construcción de violiones.

El violín warao o *sekeseke* es el animador principal de sus fiestas —*hohomare*— donde además de la música se comparte amistad, se saldan las cuentas de viejos resentimientos y se brinda con *guarabo*, jugo de caña fermentada. También el *sekeseke* está presente en la fiesta anual de recolección del moriche —el *nahanamu*— cuando hombres y mujeres, en filas enfrentadas, se abrazan por la cintura y al son del *maremare* danzan hacia adelante y hacia atrás, durante días y noches, hasta que se terminan las reservas de *guarabo*.

Actualmente, el contacto con el mundo criollo ha pretendido desplazar de las fiestas al violín sustituyéndolo por la mandolina, el



Un violín criollo de fabricación campesina

acordeón o por la rockola. Pero los waraos siguen demostrando su aprecio por el *sekeseke* en sus *hohomare*, quizás por la relación raigal con la fábula del violín que pertenece desde tiempos inmemoriales al mundo de sus antepasados.

Otros cordófonos: bandolín, requinto y tres

El bandolín o mandolín es un instrumento soprano de la familia del laúd, más pequeño y con cuatro órdenes dobles. Está diseminado en todo el país, desarrollando en cada región técnicas adaptadas a las formas musicales tradicionales. Así, ha logrado imponerse tanto en las canciones líricas de trémolos sostenidos características de la zona andina, como en el toque recio de los joropos orientales a través de los cuales impuso una escuela de notable virtuosismo interpretativo.

Su afinación es idéntica a la del violín y se le considera un instrumento popular napolitano que conquistó en Italia el mundo académico, de la ópera y del concierto sinfónico.

En Venezuela, como instrumento folklorizado, ha dado grandes virtuosos y desarrollado técnicas que hoy día —al lado de Brasil— nos sitúan entre los países latinoamericanos con una escuela bandolinística importante.

En Oriente, cabe mencionar a Daniel Mayz, Cruz Quinal, Atanasio Rodríguez, Juan Silva, Remigio Fuentes, Estelio Padilla, Ricardo Sandoval y Beto Valderrama. En Aragua, Oropeza Volcán, y en Lara, Antonio Carrillo y Juancho Lucena.

Finalmente, en Caracas se inscriben: Cristóbal Soto, Saúl Vera, Pedro Marín, Jesús Rengel, William Naranjo, Rafael Ruiz, Iván Adler, Yolanda Aranguren, Orlando Gámez, Giovanni Sciortino y Jorge Torres.

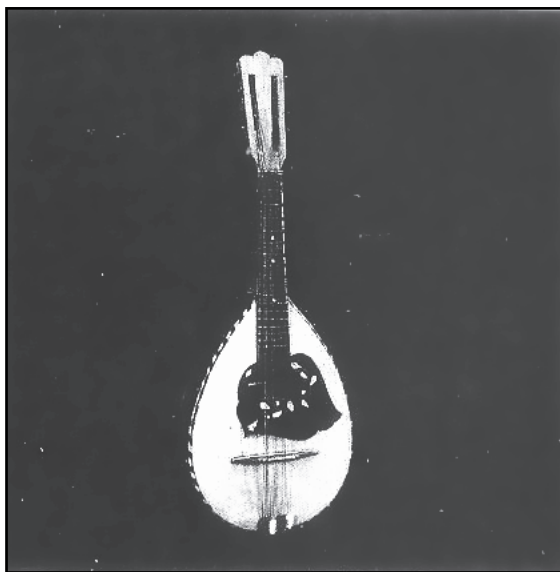
El requinto, entre nosotros también conocido como guitarra o primo, es un instrumento de cinco sonidos exclusivo de los Andes. Se le considera como un tiple, más pequeño, y se pulsa con plectro o pajueta. Su afinación más común es re, sol, si mi.

El tres es un instrumento típico antillano disperso en Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo. En Venezuela aparece folklorizado en oriente, acompañando puntos y merengues; en la costa central actualmente se ha incorporado al toque de las fulías negras; en los Andes aparece en el fraseo de bambucos; en el Zulia eventualmente acompaña gaitas tradicionales y en Caracas se ha incorporado tanto a las parrandas navideñas como a los aires populares antillanos impuestos por la radio desde 1930.

El tres posee seis o siete cuerdas en tres órdenes y se interpreta con pajueta. Las afinaciones más comunes son: do, fa, re; los dos

primeros sonidos con cuerdas dobles, y el último, triples. También se afina do, la, mi, en cuerdas dobles.

El tamaño del tres es similar al de la guitarra grande y su sonido es metálico debido a la disposición de sus cuerdas de acero.



El bandolín o mandolina. Vuela en trémolos del occidente y galopa recio en el oriente de Venezuela

XI
CUADRO CLASIFICATORIO
DE LOS INSTRUMENTOS
CORDÓFONOS

Medio sonoro	Denominación	Origen	Usos	Otros nombres
Cordófonos simples (arcos musicales)	Arco musical o taliray	Aborígen americano (Península de la Guajira)	Rituales guajiros	Taliray (Colombia)
	Marimba aborígen (arco musical)	Ritos indígenas de Sucre y Monagas		
	Carángano (de cuerda)	Aborígen americano y africano	Maremares, tonadas negras, golpes larenses, diversiones	
	Violín	Armenio (URSS)	Rituales aborígenes, musical folklórica y popular	
Cordófonos compuestos	Guitarra	Árabe	Solista: vals, joropo tuyero Acompañante: todo tipo de música	
	Cuatro	Árabe-español	Rituales, Música folklórica y popular	
	Cuatro y medio	Larense	Tamunangue: salves y golpes larenses	
	Cinco	Larense-falconiano	Tamunangue: salves y golpes larenses	
	Seis	Árabe-español	Tamunangue: Salves y golpes larenses	Jarana (México)
	Octavo	Larense	Tamunangue: Salves y golpes larenses	Invencción de Antonio Navarro
	Bandola antigua	Derivado del laúd árabe	Estudiantinas	Bandola de Payara
	Bandola andina	Árabe	Pasillos, bambucos y otros aires andinos	
	Bandola llanera	Árabe	Joropos llaneros y sus variantes	

Cordófonos compuestos	Bandola de ocho cuerdas: central, oriental y guayanesa	Árabe	Joropos centrales y orientales Puntos, galrones, jotas, malagueñas y fullas	
	Laúd	Árabe (derivado de la guitarra morisca)		
	Bandolina o mandolina	Derivado del laúd árabe	Todo tipo de música tradicional	
	Requinto (tiple pequeño)	Derivado del tiple	Música andina	
	Tiple	Andes colombiano	Música andina: bambucos, torbellinos, guabinas	
	Tres	Antillano	Fulía negra. Música popular antillana: bolero, guaracha, guaguancó	
	Arpa llanera	Sumerio-etrusca	Joropos llaneros	
	Arpa central	Sumerio-etrusca	Joropos centrales	
	Cuatro	Criolla (cuatro hecho con tapara)	Usos múltiples	
	Bandolín morochó	Bandolín de doble diapason	Golpes y estribillos. Media diana	Inventón de Cruz Quinal (estado Sucre, 1965)
Cordófonos compuestos de reciente inventón	Violín de lata	Criollo (región larense)	Música tradicional larense	

XII
CUADRO RESUMEN
DE LOS INSTRUMENTOS
QUE PARTICIPAN EN EL JOROPO
VENEZOLANO

Región	Instrumentos melódicos	Instrumentos de acompañamiento	Observaciones
1) Llanos occidentales y centrales	Arpa llanera o bandola llanera (de cuatro cuerdas)	Cuatro y maracas	<ul style="list-style-type: none"> -El arpa usa cuerdas de nylon para los sonidos medios y agudos, y cuerdas de tripa para los bordones -La bandola utiliza dos cuerdas de nylon y dos de tripa o de hilo recubiertas con metal entorchado -El contrabajo ha sido introducido recientemente por influencia de los medios de comunicación y de los sellos disqueros, quitándole gracia y destreza al bordoneo del arpista -El canto es de solista o por contrapunteo. No participan coros
2) Valles de Aragua, Valles de Orituco y Valles del Tuy	Arpa central, bandola central (de ocho cuerdas), acordeón (de botones) o sinfonía de boca, guitarra punteada (con cuerdas de metal), cuatro punteado	Maracas	<ul style="list-style-type: none"> -El arpa dispone de la siguiente encordadura: trece cuerdas de metal para los tiples (sonidos agudos); trece de nylon para los tenores (sonidos medios) y diez de tripa para los bordones (sonidos bajos) -La bandola utiliza cuerdas de metal y nylon simultáneamente -El acordeón está actualmente en proceso de folclorización en esta zona -El cantante, canta, y a su vez toca las maracas. -La guitarra o el cuatro punteado sustituye el arpa o la bandola, en ausencia de estas últimas

3) Centro-occidental (Lara-Yaracuy)	Violín o mandolina (solo para joropos instrumentales)	Batería de cordófonos: cuatro, cinco, cuatro y medio, cinco y seis. Además: tambora, maracas, pandero y tamero	En la ejecución de golpes larenses no existen instrumentos melódicos. Se canta a coro (dúos), quienes están encargados de llevar la melodía; el estribillo es compartido entre varios coros y algunas veces por todos los participantes de una fiesta golpera
4) Nororiental	Bandolín o bandola oriental (de ocho cuerdas), cuereta (acordeón de teclas y botones)	Cuatro, maracas, tambora oriental y marímbola	El canto es de solistas y solo se usa el contrapunto o la controversia en la segunda parte del joropo, es decir, en el estribillo
5) Andina y de grandes ciudades	Violín o mandolina (en los Andes). Cualquier instrumento solista en las ciudades; arpa, piano, flauta, clarinete, bandolina y otros	Cuatro, guitarra y maracas, en pequeños conjuntos populares. Cualquier tipo de instrumentación para bandas y orquestas de baile y de salón	El joropo citadino, de autor desconocido, ha sensibilizado a magníficos compositores, por lo que encontramos algunas piezas de gran virtuosismo y belleza

XIII
CLASIFICACIÓN DEL JOROPO
DE ACUERDO CON SU ESTRUCTURA
ARMÓNICA, ANÁLISIS MUSICAL,
DANZARIO Y LITERARIO

Investigación y modelo clasificatorio: Rafael Salazar

1. Joropos de cadencias fijas (con ciclo armónico repetitivo)

1.1 El Seis

Forma musical:	Por derecho	Forma musical:	Numeroao
Ritmo o tiempo:	6x8	Ritmo o tiempo:	6x8
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante	Secuencia armónica:	Séptima, cuarta, dominante, tónica
Formas literarias:	Romances o décimas	Formas literarias:	Romances o décimas
Formas de canto:	Libre, solista o en controversia. Línea melódica independiente	Formas de canto:	Libre, solista o en controversia. Línea melódica independiente
Figuras de baile:	Básicas: valseao, escobillao, toreao y zapateao	Figuras de baile:	Básicas: valseao, escobillao, toreao y zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos centrales occidentales
Observaciones:	Forma cadencial utilizada para contrapunteos o porfias	Observaciones:	También se interpreta en ritmo 3x4. En la región central se le añade una revuelta armónica de cuatro compases con repetición

Forma musical:	Pajarillo llanero	Forma musical:	Pajarillo tuyero (central)
Ritmo o tiempo:	6x8	Ritmo o tiempo:	6x8
Modo:	Menor	Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante	Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante
Formas literarias:	Romances o décimas	Formas literarias:	Romances o décimas
Formas de canto:	Solista. Línea melódica independiente	Formas de canto:	Solista. Línea melódica independiente
Figuras de baile:	Básicas: valseao, escobillao, toreao y zapateao	Figuras de baile:	Básicas: valseao, escobillao, toreao y zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas) cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola central (ocho cuerdas) y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Válles del Tuy, Aragua y Orituco
Observaciones:	Forma antigua derivada del tandanguillo español. En general, no se utiliza en controversia. Tiene un preludio de registro libre popularmente conocido como “llamada” o “salida”	Observaciones:	Posee una revuelta conocida como “requisito”. Este pajarillo tiene dos partes: la primera es igual al pajarillo llanero y la segunda, al gabán

Forma musical:	Pajarillo llanero			Pajarillo tuyero (central)
Ritmo o tiempo:	6x8		Forma musical:	6x8
Modo:	Menor		Ritmo o tiempo:	Menor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante		Modo:	Tónica, cuarta y dominante
Formas literarias:	Romances o décimas		Secuencia armónica:	Romances o décimas
Formas de canto:	Solista. Línea melódica independiente		Formas literarias:	Solista. Línea melódica independiente
Figuras de baile:	Básicas: valseao, escobillao, toreo y zapateo		Formas de canto:	Básicas: valseao, escobillao, toreo y zapateo
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas) cuatro y maracas		Figuras de baile:	Arpa o bandola central (ocho cuerdas) y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales		Instrumentos musicales:	Valles del Tuy, Aragua y Orituco
Observaciones:	Forma antigua derivada del tandanguillo español. En general, no se utiliza en controversia. Tiene un preludio de registro libre popularmente conocido como “llamada” o “salida”		Regiones:	Posee una revuelta conocida como “requisito”. Este pajarillo tiene dos partes: la primera es igual al pajarillo llanero y la segunda, al gabán

Forma musical:	Perreo	Forma musical:	Zumba que zumba oriental
Ritmo o tiempo:	6x8	Ritmo o tiempo:	6x8
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante	Secuencia armónica:	Tónica, dominante, tónica
Formas literarias:	Coplas o romances contrapunteo	Formas literarias:	Cuartetas endecasílabas
Formas de canto:	Contrapunteo	Formas de canto:	Solista
Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreao y zapateo	Figuras de baile:	Escobillao oriental
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera, cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola oriental (ocho cuerdas), cuatro, guitarra, marímbola y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Oriente del país
Observaciones:	Es una variante tímbrica del seis numerado por el uso del bordoneo arpeggiado en el arpa que pareciera imitar al ladrado de un perro	Observaciones:	No se utiliza en contrapunteo. Armónicamente equivale a la periquera llanera, pero diferente en su fraseo melódico, con una forma de canto y de baile de gran elegancia

Forma musical:	Guacharaca oriental	Forma musical:	Guacharaca corrida
Ritmo o tiempo:	6x8	Ritmo o tiempo:	6x8
Modo:	Menor	Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Posee dos partes o períodos musicales	Secuencia armónica:	Cuarta, tónica, dominante, tónica y séptima
Formas literarias:	Coplas y romances	Formas literarias:	Ninguna
Formas de canto:	Solista con correo en el estribillo	Formas de canto:	No posee canto
Figuras de baile:	Dos figuras básicas: valseao (primera parte); escobillao (segunda parte o estribillo)	Figuras de baile:	Escobillao zuliano
Instrumentos musicales:	Bandola oriental (ocho cuerdas) o bandolín o cuereta (acordeón), cuatro, guitarra, maracas y marimbola	Instrumentos musicales:	Cuatro, tambora y maracas
Regiones:	Estrado Anzoátegui, Monagas y Sucre	Regiones:	Estrado Zulia
Observaciones:	Primera parte: cadencia andaluza (cuatro acordes) con progresión armónica descendente a partir de la tónica y revuelta a menor (cuarta, tónica, dominante y tónica). Segunda parte: estribillo con cadencia andaluza	Observaciones:	Pieza instrumental, con baile similar al estribillo oriental. Pertenecce a los bailes de reposo de la gaita perijanera del Zulia

Forma musical:	Manzanares	Forma musical:	Estribillo mayor
Ritmo o tiempo:	6x8	Ritmo o tiempo:	6x8
Modo:	Menor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Alternancia de acordes mayores y menores en dos períodos musicales	Secuencia armónica:	Cuarta, tónica, dominante, tónica
Formas literarias:	Cuartetos hexasílabos, redondillas y coplas	Formas literarias:	Romance
Formas de canto:	Solista y de contrapunto	Formas de canto:	Solista y de controversia
Figuras de baile:	Escobillao oriental	Figuras de baile:	Escobillao oriental
Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola oriental (ocho cuerdas), cuatro, guitarra y maracas	Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola oriental (ocho cuerdas), cuatro, guitarra, tambora y maracas
Regiones:	Estado Sucre y Monagas	Regiones:	Estado Sucre y Monagas
Observaciones:	Folklorización del joropo <i>Río Manzanares</i> del compositor cumanés José Antonio López. Posee dos períodos musicales; el primero y el segundo con variantes que se alternan entre acordes mayores y menores de acuerdo a la línea melódica de la canción. También se interpreta como merengue	Observaciones:	El canto en el estribillo es improvisado. En él se realiza un juego poético musical en forma de trabalengua, conocido como canto cotorreo

Forma musical:	Estribillo menor	Forma musical:	Burra
Ritmo o tiempo:	6x8	Ritmo o tiempo:	6x8
Modo:	Menor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Cadencia andaluza	Secuencia armónica:	Cuarta, tónica, dominante y tónica
Formas literarias:	Romance	Formas literarias:	Romance
Formas de canto:	Solista y de controversia	Formas de canto:	Solista y de controversia
Figuras de baile:	Escobillao oriental	Figuras de baile:	Escobillao oriental
Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola oriental (ocho cuerdas) cuatro, guitarra, tambora y maracas	Instrumentos musicales:	Bandola guayanesa (ocho cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Estado Sucre y Monagas	Regiones:	Guayana
Observaciones:	Cadencia andaluza: progresión armónica descendente de cuatro acordes, con la tónica inicial en modo menor. También es usual la secuencia: cuarta, tónica, dominante, tónica; y luego: cadencia andaluza	Observaciones:	Es un estribillo callejero, con su variante guayanesa

Forma musical:	Media diana	Forma musical:	Figureao
Ritmo o tiempo:	6x8	Ritmo o tiempo:	6x8
Modo:	Menor	Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Posee dos partes o períodos musicales	Secuencia armónica:	Cuarta, dominante y tónica
Formas literarias:	Cuartera irregular: dos versos hexasilabos y dos octosilabos	Formas literarias:	Coplas
Formas de canto:	Solista o en controversia	Formas de canto:	Solista o con respuesta coral antifonal
Figuras de baile:	Escobillao oriental	Figuras de baile:	Seis corrió: tres parejas con figuras
Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola oriental (ocho cuerdas), cuatro, guitarra, tambores y maracas	Instrumentos musicales:	Batería de cordófonos: cuatro, cinco y seis; tambor y maracas
Regiones:	Estado Sucre y Monagas	Regiones:	Estado Lara, Falcón y Portuguesa
Observaciones:	Primera parte: tónica, dominante (dos frases con repetición). Segunda parte: cadencia andaluza de dos frases	Observaciones:	Pertenece a la suite danzaria de <i>El Tamunangue</i> . Se destacan las siguientes figuras: de calle frontal, valseao de parejas, saludo frontal por parejas, ocho laterales, ronda de cuatro esquinas, nudo de estrellas (tríos), cestas de tres, saludo diagonal, ronda de cuatro, cestas de cuatro, pasamano, nudo de cuatro, ronda de seis, ronda inversa de seis y saludo final

1.2 Formas cadenciales en 3x4

Forma musical:	Zumba que zumba llanero	Forma musical:	Guacharaca llanera
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor	Modo:	Mayor o menor
Secuencia armónica:	Tónica, dominante, tónica, séptima, cuarta, dominante, tónica, dominante, tónica	Secuencia armónica:	Séptima, cuarta, tónica, dominante y tónica
Formas literarias:	Coplas	Formas literarias:	Coplas con rima obligada o coplas encadenadas
Formas de canto:	Solista o por contrapunteo. Tiene una apoyatura melódica repetida en el inicio de cada verso	Formas de canto:	Solista o por contrapunteo
Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreo y zapateo	Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreo y zapateo
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	En la cola final se acostumbra a realizar una revuelta armónica de cuatro compases, a saber: cuarta, tónica, dominante, tónica. La apoyatura melódica, sobre la expresión "zumba que zumba" se realiza en las cesuras del canto poético	Observaciones:	Se utiliza en la controversia entre dos o más copleros. Es uno de los cantos más relancinos

Forma musical:	Carnaval	Forma musical:	Quirpa
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Ejemplo en Re Mayor: ReM. La7. ReM. Fa#7. Sim. LaM. Mi7. LaM	Secuencia armónica:	Ejemplo en Re Mayor: La7. ReM. La7. ReM. Mim. Sim. Fa#7. Sim
Formas literarias:	Romances	Formas literarias:	Romances
Formas de canto:	Libre	Formas de canto:	Libre
Figuras de baile:	Básica: valseao, escobillao, toreao y zapateao	Figuras de baile:	Básica: valseao, escobillao, toreao y zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	Melódica y armónicamente, el carnaval es quizás el joropo de mayor riqueza musical	Observaciones:	Folklorización del joropo <i>El Golpe que hace llorar</i> de José Antonio Quirpa, afamado arpista del Alto Apure. Quirpa murió en una riña de un fandango en el pueblo de Güiripa (estado Aragua) por el amor de una mujer. Se le inmortalizó con el golpe que llevó su nombre. Cuentan que Zárate, su guitarrero, huyó mal herido de la trifulca para refugiarse por los lados del Camagüán apureño, difundiendo esta historia y el golpe de lágrimas, a través de una guitarra que aún recuerda, en sus notas, a Quirpa tendido sobre los bordones del último acorde de su porfía

Forma musical:	El Araguato		Forma musical:	San Rafael
Ritmo o tiempo:	3x4		Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor		Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Progresión de tónica y dominante, de ocho compases en dos periodos		Secuencia armónica:	Ejemplo en Si menor: Fa#7. Sim. / Do#7. Fa#. Do#7. Fa#. Mim. Sim. Fa#7. Sim
Formas literarias:	Coplas		Formas literarias:	Coplas
Formas de canto:	Solista con respuesta antifonal		Formas de canto:	Libre o por controversia
Figuras de baile:	Juego coreográfico de un bailarín solista que imita a un mono		Figuras de baile:	Básicas: valseao, toreao, escobillao y zapateao
Instrumentos musicales:	Varía según la región. Predomina el bandolín como instrumento melódico acompañado de cuatro y guitarra		Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Todo el país		Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	El araguato participa como diversión en los velorios de Cruz y de Santo, en el ritual “a lo humano”. La melodía es igual en todo el país. En el Zulia, es una danza complementaria de la gaita perijanera dedicada a San Benito. En Barlovento es acompañado con el carángano		Observaciones:	Al igual que <i>El Carnaval</i> , es uno de los joropos más interesantes desde el punto de vista melódico y armónico

Forma musical:	Hijo de San Rafael	Forma musical:	Periquera
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Ejemplo en Re Mayor: Re. La7. Mi7. La. Sol. Re. La7	Secuencia armónica:	Tónica, dominante, séptima, cuarta, Dominante, tónica, dominante, tónica
Formas literarias:	Coplas	Formas literarias:	Copla en la periquera transversa. Romance en la periquera corrida (ocho versos)
Formas de canto:	Libre o por controversia	Formas de canto:	De controversia relancina entre dos o más copleros
Figuras de baile:	Básico: valseao, toreado, escobillao y zapateao	Figuras de baile:	Básicas: valseao, toreado, escobillao y zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	Al igual que <i>El carnaval</i> , es uno de los joropos más interesantes desde el punto de vista melódico y armónico	Observaciones:	Existen dos variantes de periquera, a saber: transversa y corrida. La secuencia armónica de la periquera equivale al zumba que zumba llanero pero en modo mayor

Forma musical:	Nuevo Callao	Forma musical:	Catira
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Ejemplo en Re Mayor: Re. La7. Re. La7. Re	Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante
Formas literarias:	Coplas	Formas literarias:	Coplas o romances
Formas de canto:	Solista y en contrapunteo	Formas de canto:	Libre
Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreao y zapateo	Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreao y zapateo
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	En el Oriente se identifica como Sabana Blanca	Observaciones:	Es una variante del pajarillo con innovaciones en su línea melódica. En <i>La catira</i> , se desarrolla el canto llanante, es decir con repetición melódica de los versos impares tanto en la copla como en el romance

Forma musical:	Gabán	Forma musical:	Gabana
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica y dominante	Secuencia armónica:	Tónica y dominante
Formas literarias:	Romances o coplas seguidas con versos en retruécano	Formas literarias:	Romance o coplas seguidas con versos en retruécano
Formas de canto:	Canto corrido o en verso coleao	Formas de canto:	Canto corrido o en verso coleao
Figuras de baile:	Básicas: valseao, escobillao, toreado y zapateao	Figuras de baile:	Básicas: valseao, escobillao, toreado y zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	La autoría de este joropo se le atribuye a Ignacio “Indio” Figueredo, gloria musical de Venezuela. El “Indio” es oriundo del estado Apure. Nació con el siglo XX	Observaciones:	La gabana es creación del afamado arpista Pedro Castro, del estado Portuguesa

Forma musical:	Corrío larense	Forma musical:	Corrío llanero
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante	Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante
Formas literarias:	Romance	Formas literarias:	Romance
Formas de canto:	Libre	Formas de canto:	Libre
Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreao y zapateo	Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreao y zapateo
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Centro-occidental	Regiones:	Todo el país
Observaciones:	El corrío en Venezuela es el cantar de gesta contemporáneo, que utiliza el romance como apoyo literario para difundir hechos históricos del pasado, de interés nacional o regional, así como también de la actualidad. En Lara se le llama corrío al seis figureao del tamunangue	Observaciones:	El corrío en Venezuela es el cantar de gesta contemporáneo, que utiliza el romance como apoyo literario para difundir hechos históricos del pasado, de interés nacional o regional, así como también de la actualidad

Forma musical:	Cacho		Forma musical:	Gavilán
Ritmo o tiempo:	3x4		Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor		Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Dos períodos: uno en mayor (tónica y dominante) otra en menor (tónica y dominante)		Secuencia armónica:	Posee dos períodos: uno musicales con las variantes armónicas del golpe original
Formas literarias:	Romance		Formas literarias:	Básica: copla complementaria: romance
Formas de canto:	Solista y por Contrapunteo		Formas de canto:	Solista
Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreao y zapateo		Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreao y zapateo
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas		Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales		Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	Equivale al cari cari llanero. Es conocido también como cacho belisario		Observaciones:	Posee dos períodos musicales: uno en modo mayor, de cuatro frases musicales con solo dos versos antecedentes, y otro en modo menor con los dos versos consecuentes de la copla. Posee una coda de versos romaneados, expuestos en el modo menor, cantados a la manera de chipola

Forma musical:	Cari cari	Forma musical:	Quitapesares
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Tónica y dominante en tono mayor. Tónica dominante en tono menor	Secuencia armónica:	Primera parte en menor: tónica, dominante, tónica, tónica con variable andaluza, dominante, tónica. Segunda parte en mayor: dominante, tónica, dominante, tónica
Formas literarias:	Ninguna por ser instrumental	Formas literarias:	Ninguna por ser instrumental
Formas de canto:	Ninguna	Formas de canto:	Ninguna
Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, torreo y zapateo	Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, torreo y zapateo
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera (cuatro cuerdas), cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	Forma instrumental. Es una variante de la chipola, con dos períodos musicales básicos: uno en modo mayor y otro en menor	Observaciones:	Forma instrumental. Folklorización del joropo del mismo nombre cuyo autor fue el músico caraqueño Carlos Bonett

Forma musical:	Yaguazo	Forma musical:	Resbalosa
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor y Mayor	Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Variable	Secuencia armónica:	Tónica, dominante, cuarta, dominante, tónica (ocho compases dobles); cuarta, dominante, tónica.
Formas literarias:	Coplas, romances, décimas	Formas literarias:	Coplas y romances
Formas de canto:	Solista	Formas de canto:	Solista
Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao, toreao y zapateo	Figuras de baile:	Básicas: valseo, escobillao oriental, zapateo
Instrumentos musicales:	Arpa, guitarra o bandola tuyera y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa, guitarra o bandola tuyera y maracas
Regiones:	Valles centrales	Regiones:	Valles centrales
Observaciones:	Cuando se tranca el yaguazo, se tocan los camarones de varias formas: a la manera de estribillo (cuarta, tónica, dominante, tónica); al estilo gabán (tónica y dominante) o con la variante del seis como tónica, cuarta y dominante	Observaciones:	El arpista desentona una cuerda para hacer la resbalosa. Existe un golpe folklorizado, llamado <i>El diablo</i> del compositor mirandino Alejandro Solórzano, que conserva la característica de la cuerda desentonada

Forma musical:	Llabajero	Forma musical:	Golpe de arpa
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante	Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante
Formas literarias:	Ninguna	Formas literarias:	Ninguna
Formas de canto:	No existe por ser instrumental	Formas de canto:	Copla
Figuras de baile:	Escobillao oriental	Figuras de baile:	Escobillao oriental y zapateao
Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola oriental, cuatro, guitarra y maracas	Instrumentos musicales:	Bandolín, cuatro, guitarra y maracas
Regiones:	Oriental	Regiones:	Oriental
Observaciones:	Su nombre deriva del golpe de “allá abajo”, del llano, es decir, llabajero, equivalente al corrió	Observaciones:	La bandola o el bandolín imita al golpe de arpa, de allí la derivación de su nombre

Forma musical:	Sabana Blanca	Forma musical:	Chipola
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Ciclo armónico como el Nuevo Callao llanero	Secuencia armónica:	Primer período: tónica y dominante en modo mayor. Segundo período: tónica y dominante en modo menor
Formas literarias:	Cuartetas endecasílabas	Formas literarias:	Romance
Formas de canto:	Solista o por contrapunteo	Formas de canto:	Solista o contrapunteo
Figuras de baile:	Escobillao oriental	Figuras de baile:	Básicas: valseao, escobillao, toreao y zapateao
Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola de ocho cuerdas, cuatro, guitarra y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola, cuatro y maracas
Regiones:	Estado Nueva Esparta	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	Joropo margariteño de dieciséis compases, con estructura armónica igual al Nuevo Callao llanero. El retruécano se da en el canto al concluir cada cuarteta en el siguiente orden de versos: primero, segundo, tercero, cuarto, tercero, cuarto, primero y segundo	Observaciones:	Se desarrolla en dos períodos de ocho compases cada uno. El primer período en modo mayor, y el segundo en modo menor; ambos con la secuencia de tónica y dominante

Forma musical:	Galerón llanero	Forma musical:	Galerón larense
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante	Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante. Coda final: séptima, cuarta, dominante y tónica
Formas literarias:	Copla	Formas literarias:	Romance
Formas de canto:	Solista o controversia	Formas de canto:	Solista y coro
Figuras de baile:	Valseo con variantes de galanteos	Figuras de baile:	Por parejas sueltas con bastón de mando llevada con elegancia por la mujer
Instrumentos musicales:	Arpa, bandola (cuatro cuerdas) cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Batería de cordófonos: cuatro, cinco y seis, tambor y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Estado Lara
Observaciones:	En la melodía o canto se repite la segunda frase o versos para dar pie a las dos frases concluyentes	Observaciones:	Pertenece a la suite danzaria del tamunangue

Forma musical:	Galerón oriental	Forma musical:	Galerón zuliano
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante	Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante
Formas literarias:	Décima	Formas literarias:	Ninguna
Formas de canto:	Canto por controversia	Formas de canto:	Ninguna
Figuras de baile:	No es bailable	Figuras de baile:	Valseo
Instrumentos musicales:	Bandolín, cuatro maracas	Instrumentos musicales:	Bandolín, cuatro, maracas, tambora
Regiones:	Oriente del país	Regiones:	Estado Zulia
Observaciones:	Aunque pertenece a la rítmica del joropo, el galerón oriental no se baila pues encierra una forma de canto devocional a la Cruz de Mayo, que participa en la controversia improvisada	Observaciones:	Se desarrolla como uno de los bailes complementarios en la gaita perijanera. Tiene carácter instrumental

Forma musical:	Mercuré	Forma musical:	Cunavichero
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Séptima, cuarta, dominante, tónica, dominante, tónica, dominante y tónica	Secuencia armónica:	Primer período en mayor: tónica, dominante. Segundo período en menor: tónica y dominante
Formas literarias:	Coplas	Formas literarias:	Coplas
Formas de canto:	Solista y controversia	Formas de canto:	Solista
Figuras de baile:	Básicas: valseo, toreao, escobillao, zapateo	Figuras de baile:	Básicas: valseo, toreao, escobillao, zapateo
Instrumentos musicales:	Arpa, cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera, cuatro y maracas
Regiones:	Llanos occidentales	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	Posee dos períodos, cada uno de ocho compases	Observaciones:	Cada período es de ocho compases. En el primer período, la tónica dura dos compases y la dominante seis. En el segundo período la secuencia es: tónica (dos compases), dominante (cuatro compases) y tónica (dos compases)

Forma musical:	Priva resuello	Forma musical:	Caracoles o caracolito
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica, dominante, tónica y dominante	Secuencia armónica:	Tónica (dos compases), dominante (seis compases)
Formas literarias:	Coplas	Formas literarias:	Coplas
Formas de canto:	Solista y contrapunteo	Formas de canto:	Solista
Figuras de baile:	Básicas: valseo, toreao, escobillao, zapateao	Figuras de baile:	Básicas: valseo, toreao, escobillao, zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera, cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera, cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	Cada posición armónica dura dos compases cada período dura ocho compases; por tener dos períodos, el priva resuello posee dieciséis compases	Observaciones:	Joropo tipo. Le sirve de base al cunavichero en la secuencia armónica del modo mayor

Forma musical:	Martinete	Forma musical:	Josa
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor	Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Tónica, cuarta, tónica cuarta, tónica, dominante, tónica	Secuencia armónica:	Tónica, cuarta y dominante
Formas literarias:	Coplas y en verso libre	Formas literarias:	Romance
Formas de canto:	Solista	Formas de canto:	Solista y coro
Figuras de baile:	No se baila	Figuras de baile:	Valseo y escobillero
Instrumentos musicales:	Cuatro o bandola	Instrumentos musicales:	Bandola guayanesa (ocho cuerdas), cuatro, guitarra y maracas
Regiones:		Regiones:	Guayana
Observaciones:	Su música tiene aire de tonada pero se acompaña con la bandola o cuatro. Es un requiebro amoroso. En total son cuatro versos con ocho compases. En España el martinete es canto flamenco sin acompañamiento instrumental, propio de la fragua	Observaciones:	La josa es equivalente al corrió llanero en modo menor

Forma musical:	Mocho hernández	Forma musical:	Golpe patricio
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor	Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Tónica, dominante, tónica, séptima, cuarta, dominante, tónica, dominante	Secuencia armónica:	Tónica y dominante
Formas literarias:	Coplas o romance	Formas literarias:	Romances
Formas de canto:	Solista	Formas de canto:	Libre
Figuras de baile:	Valseo y escobillero	Figuras de baile:	Valseo y escobillero
Instrumentos musicales:	Bandola guayanesa (ocho cuerdas), cuatro, guitarra y maracas	Instrumentos musicales:	Bandola guayanesa (ocho cuerdas), cuatro, guitarra y maracas
Regiones:	Guayana	Regiones:	Guayana
Observaciones:	Golpe que deriva su nombre de un joropo guayanés del mismo nombre. Equivale a la Periquera llanera	Observaciones:	El golpe patricio es similar al gabán llanero

Forma musical:	Tono de paloma
Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor
Secuencia armónica:	Tónica y dominante
Formas literarias:	Coplas
Formas de canto:	Solista con coro antifonal
Figuras de baile:	No se baila
Instrumentos musicales:	Bandola llanera y cuatro
Regiones:	Llanos occidentales
Observaciones:	Pertenece al canto de velorio

2. Joropos de estructura armónica libre

2.1 Formas libres en 3x4

Forma musical:	Pasaje
Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor, menor y/o mayor-menor
Secuencia armónica:	Variable
Formas literarias:	Coplas o romances
Formas de canto:	Libre
Figuras de baile:	Valseao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola, cuatro y maracas
Regiones:	La llanura y todo el país
Observaciones:	<p>El pasaje es la canción épica y romántica del llano, dedicada al amor, principalmente a la mujer y al terruño. Posee, por lo general dos periodos o partes musicales, desarrolladas en una, dos o más modulaciones o tonalidades. Se acompaña con los mismos instrumentos del golpe recto, (arpa o bandola, cuatro y maracas), por lo que se puede considerar como un joropo lento, compuesto en 3x4 similar al vals, pero con frases muy propias influenciadas por la manera del hablar llanero, como si se tratase de portamentos continuos, ascendentes y descendentes en cada conclusión de frases (canto chinchorroao). En la región central, el pasaje está integrado a la revuelta que se inicia siempre con un golpe o un pasaje. El pasaje también ha servido como modelo matricial para el joropo folklórico, pues algunos de sus temas famosos, apropiados por el pueblo, surgieron nuevas formas de joropo; ejemplo, el gavilán o el san rafael. Pero es definitivamente, el golpe (llamado así por la manera de golpearse las cuerdas del arpa o del cuatro en su rítmica de acompañamiento), la matriz básica para la creación de nuevas formas de joropos tradicionales. Esto es debido a que el golpe representa al joropo recto por excelencia, válido tanto para el contrapunteo como para el baile</p>

Forma musical:	Golpe larense		
Ritmo o tiempo:	3x4	Forma musical:	Golpe central
Modo:	Mayor o menor	Ritmo o tiempo:	3x4
Secuencia armónica:	Libre	Modo:	Mayor o menor
Formas literarias:	Coplas y romances	Secuencia armónica:	Libre
Formas de canto:	Por voces en coro, a dúo, alternado entre varios coros	Formas literarias:	Coplas o redondillas
Figuras de baile:	Valseao con variantes de galanteo	Formas de canto:	Solista
Instrumentos musicales:	Cuatro, cinco, seis, tambora, maracas o tamero	Figuras de baile:	Valseao, escobillao, zapateao
Regiones:	Lara, Falcón Portuguesa, Yaracuy	Instrumentos musicales:	Arpa tuyera o bandola central
Observaciones:	Es el joropo clásico de la región occidental de Venezuela	Regiones:	Valles de Aragua, Miranda (Tuy), Guárico (Orituco)
		Observaciones:	Por lo general posee dos períodos o partes musicales. En el golpe central (tuyero o aragueño) no participa el cuatro como instrumento de acompañamiento

Forma musical:	Joropo oriental		Forma musical:	Golpe serrano
Ritmo o tiempo:	3x4		Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor o menor		Modo:	Mayor o menor
Secuencia armónica:	Libre		Secuencia armónica:	Varias de acuerdo con el tema
Formas literarias:	Cuartetas		Formas literarias:	Coplas, cuartetas, hexasílabas, romance
Formas de canto:	Solista		Formas de canto:	Por voces en coro, a dúo, alternado entre varios coros
Figuras de baile:	Escobilleo, zapateo oriental		Figuras de baile:	Valseo
Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola oriental o acordeón; guitarra, cuatro, maracas y marimbola		Instrumentos musicales:	Cuatro, violín, tambora y maracas
Regiones:	Todo el oriente, especialmente Sucre y Monagas		Regiones:	Falcón
Observaciones:	En oriente se llama joropo cuando es concluyente como canción, pero cuando se habla de golpe (que es el mismo joropo) es porque se complementa con el estrillito		Observaciones:	El canto desarrolla una línea melódica independiente, libre del rigor rítmico del acompañamiento. Una de las variantes más conocidas es la guacoa, que posee una estructura armónica fija

3. Joropos de formas combinadas

3.1 De varias partes o períodos musicales

Forma musical:	Golpe y estríbillo	Forma musical:	Revuelta
Ritmo o tiempo:	Primera parte: 3x4 Segunda parte: 6x8	Ritmo o tiempo:	Alternos según el orden musical de esta suite de joropos
Modo:	Mayor o menor	Modo:	Varían en cada joropo de la suite
Secuencia armónica:	En modo mayor: el golpe con armonías libres; el estríbillo con la secuencia cuarta, tónica, dominante, tónica. En modo menor: cadencia andaluza	Secuencia armónica:	Específica para cada joropo de la revuelta
Formas literarias:	coplas y romances	Formas literarias:	Coplas, romances y décimas
Formas de canto:	canto solista o por controversia	Formas de canto:	Solista, con partes aprendidas e improvisadas
Figuras de baile:	Escobilleao, zapateao oriental	Figuras de baile:	
Instrumentos musicales:	Bandolín o bandola oriental o acordeón, guitarra, cuatro, maracas	Instrumentos musicales:	Apa o guitarra o cuatro o acordeón tuyero, maracas
Regiones:	Todo el oriente, en especial Sucre y Monagas	Regiones:	Valles de Aragua, Valles del Tuy (Miranda) y Orituco (Guárico)
Observaciones:	Posee dos partes básicas: el golpe, que es un joropo libre con uno o más períodos, en ritmo de 3x4, y una segunda parte, que es el estríbillo en 6x8	Observaciones:	La revuelta posee una estructura armónica fija, basada en un patrón tradicional que consta de las siguientes partes: pasaje o golpe, yaguazo, yaguazo corrio, guabina, marisela y llamada del mono

Forma musical:	Entreverao
Ritmo o tiempo:	De combinación rítmica 3x4 o 6x8 en forma libre
Modo:	mayor o menor y/o mayor o menor
Secuencia armónica:	Varían de acuerdo con el orden de los joropos del Entreverao
Formas literarias:	Coplas, redondillas, romances, décimas
Formas de canto:	Solista o controversia
Figuras de baile:	Valseo, toreao, escobilleo, zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola llanera, cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales
Observaciones:	No existe una forma de entreverao fija ya que se trata de un joropo creado por unas sumatorias de variantes en modo mayor o menor y en ritmos alternos, en 3x4 o 6x8

4. Joropos de uso frecuente, de carácter regional o en proceso de extinción

Forma musical:	Uno y catorce	Forma musical:	Valecito
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Ejemplo en Re Mayor: ReM. Sol. La7. ReM. La. Mi7; la. ReM. Sol La7	Secuencia armónica:	Tónica, dominante, tónica, séptima, cuarta, tónica, dominante y tónica
Formas literarias:	Coplas	Formas literarias:	Romance
Formas de canto:	Solista	Formas de canto:	Solista y controversia
Figuras de baile:	Básica, valseo, escobilleao, zapateao	Figuras de baile:	Básica, valseo, escobilleao, zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola, cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola, cuatro y maracas
Regiones:	Llanos occidentales	Regiones:	Llanos occidentales
Observaciones:	Al igual que el san rafael, el 1x14 es uno de los joropos más dado a su variedad armónica	Observaciones:	Posee dos secuencias armónicas: la primera tiene forma de carnaval y la segunda el primer ciclo de merecure

Forma musical:	Sapo	Otras formas: Diamante, golpe del mono, cara caro, guayacán, perro de agua, los negros
Ritmo o tiempo:	3x4	
Modo:	Menor	
Secuencia armónica:	Tónica (dos compases), dominante (cuatro compases), tónica (dos compases), cuarta (dos compases), tónica (dos compases), dominante (dos compases), tónica (dos compases)	
Formas literarias:	Romance	
Formas de canto:	Solista y controversia	
Figuras de baile:	Básica, valseo, Escobilleo y zapateo	
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola, cuatro y maracas	
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	
Observaciones:	Posee en total dieciséis compases	

5. Joropos en proceso de folklorización

Forma musical:	Mango verde	Forma musical:	Fiesta en Elorza
Ritmo o tiempo:	3x4	Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Menor	Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Tónica, dominante, tónica, séptima, cuarta, tónica, dominante, tónica	Secuencia armónica:	Posee dos períodos musicales
Formas literarias:	Copla	Formas literarias:	Romance
Formas de canto:	Solista y contrapunteo	Formas de canto:	Solista y contrapunteo
Figuras de baile:	Básicas: valseao, toreao, escobillao y zapateao	Figuras de baile:	Básica: valseao, toreao, escobillao y zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola, cuatro y maracas	Instrumentos musicales:	Arpa o bandola, cuatro y maracas
Regiones:	Llanos centrales y occidentales	Regiones:	Llanos occidentales
Observaciones:	Las armonías están dadas según el desarrollo de la melodía del joropo. Ya está folklorizado	Observaciones:	Las armonías están dadas según el desarrollo de la línea melódica. En proceso de folklorización. Se canta todo el año, sobre todo el 19 de marzo, que alude a una letra, Día de San José. Elorza es una población llanera

Forma musical:	Los maizales
Ritmo o tiempo:	3x4
Modo:	Mayor
Secuencia armónica:	Posee dos períodos musicales
Formas literarias:	Copla
Formas de canto:	Solista y contrapunteo
Figuras de baile:	Básicas: valseo, toreo, escobillao y zapateao
Instrumentos musicales:	Arpa o bandola, cuatro y maracas
Regiones:	Llanos occidentales
Observaciones:	Primer período: tónica, dominante, cuarta, dominante, tónica. Segundo período: (igual a fiesta en Elorza)

INFORMANTES

Vidal Colmenares, coplero. Guanarito, estado Portuguesa.
Ignacio “Indio” Figueredo, arpista. San Fernando de Apure, estado Apure.
Atanasio “El Chiguao” Rodríguez, bandolinista. Cumaná, estado Sucre.
Luis Miranda, bandolista oriental. El Pilar, estado Sucre.
Víctor Manuel Marín, compositor popular. Valencia, estado Carabobo.
Salvador Rodríguez, arpista tuyero. La Victoria, estado Aragua.
Aldemaro Romero, compositor. Caracas.
Rhazés Hernández López, compositor. Caracas.
Luis Alfonzo Larrain, compositor. Caracas.
Miguel Acosta Saignes, antropólogo. Caracas.
Don Teo Capriles, cantante. Caracas.
Inocente Carreño, compositor. Caracas.
Freddy León, compositor. Caracas.
Ángela Carrillo de Rengifo, maestra. Caracas.
Víctor Güerere Áñez, abogado. Maracaibo, estado Zulia.

Don Pío Rafael Alvarado, músico. Curarigua, estado Lara.
José “Cheo” Hurtado, músico. Ciudad Bolívar, estado Bolívar.
Luisa Madriz, cultora popular. Curiepe, estado Miranda.
Fulgencio Aquino, arpista tuyero. Caracas.
Margarito Aristiguieta, cantante tuyero. Caracas.
María Rodríguez, cultora popular. Cumaná, estado Sucre.
Carmen Aurora Sánchez, cantante. Barinas, estado Barinas.

BIBLIOGRAFÍA

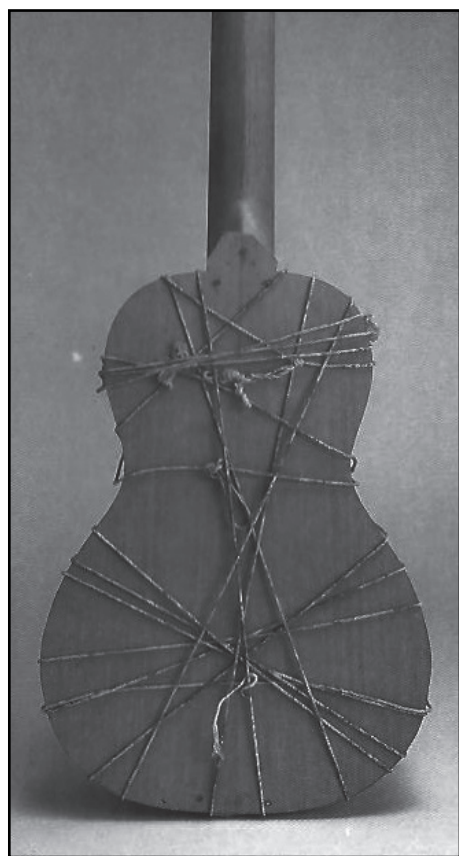
- Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*, cuarta edición, Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, Bogotá: 1983.
- . *La música folklórica colombiana*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá: 1973.
- Aretz, Isabel. “La danza”, en: *Panorama de folklore venezolano*, ediciones Universidad Central de Venezuela, Caracas: 1959.
- Autores varios. *Periódico musical*. Caracas: 1851.
- Ayesterán, Lauro. “Danzas negras desde el coloniaje hasta 1816”, en: *Ensayos de la música latinoamericana*, ediciones Casa de las Américas, La Habana: 1982.
- Calcaño, José Antonio. *La ciudad y su música*, edición Conservatorio Teresa Carreño, Caracas: 1958.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, FCE, Ciudad de México: 1946 / *Enciclopedia de la Música Salvat*, editorial Salvat, Barcelona, España: 1967.
- Feijóo, Samuel. *El son cubano: poesía general*, editorial Letras Cubanas, La Habana: 1986.

- Labat, Pierre. *Viajes a las islas de la América*, Casa de las Américas, La Habana: 1979.
- Larrea, Arcadio. Actas de la reunión internacional de estudios sobre las relaciones entre la música andaluza, la hispanoamericana y el flamenco, Centro de Estudios de Música Andaluza y del Flamenco, Madrid: 1972.
- Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*, editorial Pueblo y Educación, La Habana: 1974.
- Ramón y Rivera, Luis F. “El valse venezolano”, en: *revista Shell*, Caracas: 1967.
- , *El joropo, baile nacional de Venezuela*, ediciones del Ministerio de Educación, Caracas: 1953.
- Ribera y Tarragó, Julián. “Origen árabe de voces románicas relacionadas con la música”, en: *Disertaciones y opúsculos*, editorial Voluntad, Madrid: 1927.
- Salazar, Rafael “Sojo y la canción humorística popular”, en: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 22, Caracas: 1987.
- , “Música y tradición en la región Capital”, en: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 18, Caracas: 1986.
- , *Música y folklore de Venezuela*, editorial Lisbona, Caracas: 1986.
- Santa Cruz, Nicomedes. “El socavón”, Perú: 1970 / en: *Periódico musical*, Caracas: 1951.
- Torner, Eduardo. “La canción tradicional española”, en: *Folklore y costumbres de España*, ediciones Merino, Madrid: 1988.
- Warman, Arturo. *El son mexicano. Origen y desarrollo*, Centrode Estudios de Música Andaluza y del Flamenco, s/c: 1972.

ÍNDICE

I. Por Europa nos llega la música de otros continentes.....	7
II. Orígenes del joropo, el fandango, la zarabanda y otros aires afroamericanos, su viaje a España y su retorno a América	13
III. Los hijos del fandango en América.....	23
IV. Los nombres del joropo y su expansión en Venezuela	31
V. Las figuras del joropo	41
VI. El joropo en Venezuela y sus formas musicales.....	49
VII. La poética del joropo en Venezuela y su contribución a la preceptiva literaria popular	53
VIII. La improvisación literaria, sustrato vital de la estética académica.....	73
IX. La música tradicional, definición y perspectivas.....	75
X. Los instrumentos musicales del joropo.....	79
XI. Cuadro clasificatorio de los instrumentos cordófonos	105
XII. Cuadro resumen de los instrumentos que participan en el joropo venezolano	109

XIII. Clasificación del joropo de acuerdo con su estructura	
armónica, análisis musical, danzario y literario	113
Informantes	149
Bibliografía	153



El joropo y sus andanzas

Digital

Fundación Editorial El perro y la rana

Caracas - Venezuela



El joropo es una construcción colectiva en la que intervienen ritmos, sonidos y formas españolas, africanas, árabes e indígenas. El autor retrocede algunos siglos hasta Europa y Asia para buscar antecedentes en bailes y cantos como el fandango, la zarabanda o el villancico e instrumentos como el laúd, la lira o el kemenchâ. Aunque existen variantes del joropo según las regiones (llanera, central, oriental, andina, entre otras), una manifestación cultural es nacional cuando alcanza todo el país, adaptándose a sus formas expresivas. Sin embargo, en todo joropo encontramos, por ejemplo, el zapateo, el valseado y la rítmica en tres tiempos y sus compuestos. Sobre esta diversidad musical, estética y hasta ideológica, en consecuencia, cultural, del joropo como fiesta relacionada con la faena, y más allá, con la esencia misma de la vida, profundiza Rafael Salazar a lo largo de estas páginas para disfrute de sus lectores.

RAFAEL SALAZAR (Margarita, Edo. Nueva Esparta, 1944)

Conocido investigador en el área de la etnomusicología y el folclor venezolano y latinoamericano. Se ha dedicado con pasión a la promoción cultural, dando clases y conferencias en diversas universidades y centros artísticos nacionales e internacionales. Recibió los premios V Centenario en España, en 1988, y Pensamiento Caribeño de la UQROO, de México, en 2002. Su amplio cancionero ha sido difundido por prestigiosos intérpretes, entre quienes están Cecilia Todd, Lilia Vera, Gualberto Ibarreto, Serenata Guayanesa, Un Solo Pueblo, Mercedes Sosa y Pablo Milanés. "Caracas, Caracas", "El pregón de las flores" y "Canto de guaraña" son tres de sus muchos títulos como compositor. Aun cuando en Venezuela el joropo fue declarado en el año 2014 Patrimonio Cultural de la Patria, y el pueblo lo considera más que canto, música y baile, una forma de sentir asociada con la fiesta de la faena, en realidad hay mucha distorsión en cuanto a su estética, en parte por culpa de los medios de comunicación, que han tratado de difundir una versión estilizada y unificada. Por eso esta obra de Rafael Salazar, *El joropo y sus andanzas*, es un importante esfuerzo para reivindicar la verdadera esencia de esta manifestación.

