



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE REPERTORIO POPULAR
VENEZOLANO: PASAJE, PAJARILLO, ZUMBA QUE ZUMBA,
QUIRPA Y MERENGUE.

Tesis para optar al grado de licenciado en arte, tecnología y
gestión musical y al título profesional de músico con mención en
ejecución instrumental o canto.

RICARDO PATRICIO ANDRADE ROJAS

Profesor guía: Carlos Araya Ortiz

Valparaíso, Chile 2013

ÍNDICE

Introducción.....	2
1 Panorama general de la música en Latinoamérica.....	4
1.1 Música precolombina.....	4
1.2 Música Sudamericana.....	5
2 El Texto en la música de Venezuela	7
3 El Joropo.....	10
3.1 Joropo Llanero.....	11
3.2 Joropo Central.....	13
3.3 Joropo Oriental (Joropo de la costa).....	13
3.4 Joropo Guayanés (Joropo Yuquiao).....	14
3.5 Joropo Larense o Tocuyán.....	14
4 Características rítmicas del folclor venezolano	16
4.1 Compás de 3/4.....	16
4.2 Compás de 6/8.....	17
4.3 Compás de 5/8.....	18
5 Análisis de los principales géneros musicales.....	19
5.1 Pasaje.....	20
• Transcripción de Pasaje.....	22
5.2 Pajarillo.....	26
• Transcripción de Pajarillo	28
5.3 Zumba que Zumba.....	33
• Transcripción de Zumba que zumba.....	35
5.4 Quirpa.....	47
• Transcripción de Quirpa.....	49
5.5 Merengue.....	61
• Transcripción de Merengue.....	63
Conclusión.....	67
Bibliografía.....	68

INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo se expondrá un análisis de repertorio venezolano, mediante la transcripción de algunas obras en los estilos musicales más recurrentes como lo son el Pasaje, Pajarillo, Zumba que zumba, Quirpa y Merengue.

Al momento de contextualizar el repertorio escogido hubo que considerar aspectos más allá de lo que pasa actualmente en Venezuela, tomando en cuenta la influencia española que trajo consigo elementos fundamentales como los textos y los ritmos musicales, a su vez al pasar los años y gracias a la tradición de cada país y su contexto cultural esto va tomando vida, generando las distintas identidades que posee Latinoamérica.

Los distintos géneros musicales se van determinando según el sector del país, esto va de la mano en la manera de ejecutar los instrumentos diferenciando claramente de donde proviene cada uno.

Las canciones utilizadas fueron escogidas por ser las más populares y representativas de cada género y las transcripciones realizadas tomaron los elementos básicos que dan vida a cada uno de estos, como las introducciones, melodías tradicionales y la forma en que los instrumentos son utilizados para generar la diferencia entre uno y otro estilo.

El propósito de este trabajo es aportar una herramienta clara y de fácil acceso para ejecutar de una manera precisa el repertorio venezolano, otorgándole un carácter serio y al mismo tiempo manteniendo su particular estilo.

El trabajo realizado entrega herramientas básicas para poder enfrentar un repertorio venezolano a su vez no pretende ser un método para ejecutar técnicamente los instrumentos, sin embargo deja la oportunidad de desarrollar una visión general de lo que sucede musicalmente en los géneros estudiados.

Durante los últimos veinte años ha aumentado el conocimiento de la música venezolana ingresando a nuestro país de distintas maneras, principalmente a través de los medios de comunicación masiva como el Internet. Por otro lado, algunas agrupaciones se han preocupado de rescatar repertorio latinoamericano, basándose en experiencias adquiridas a través de viajes a distintos países.

Esto ha creado gran interés por ejecutar este tipo de música, pero al momento de abordar el repertorio surgen pequeñas diferencias que tienen que ver con factores de diversa procedencia, ya sea por: el ambiente climático, los paisajes y/o las costumbres del lugar de origen de la música, el ingreso de instrumentos por los colonizadores españoles y la variación y evolución de estos. Lo que da como resultado una mezcla de culturas dentro de un mismo país, repercutiendo totalmente en la manera de ejecución de la música de cada lugar, otorgándole un “sabor”

especial y propio de la música venezolana, pero a su vez diferenciándose sutilmente un estilo de otro.

Es necesario tener una perspectiva más amplia sobre los aspectos que rodean a la música latinoamericana, comenzando por saber qué existía en América antes de la llegada de los colonizadores españoles, a través de la cultura de los pueblos que habitaban el lugar. El joropo, como símbolo del folclor venezolano, aparece como resultante de la fusión de lo que había en el continente más lo que dejaron dichos colonizadores.

1. Panorama general de la música en Latinoamérica

Para comprender la situación actual de Venezuela y Latinoamérica, entendiendo que su cultura es producto del mestizaje; es preciso saber qué había antes de la llegada de los conquistadores europeos y cómo funcionaban las grandes organizaciones habitantes del llamado “nuevo continente”.

1.1. Música Precolombina¹:

En el territorio de América española encontramos dos grupos indígenas relevantes: Pueblos Andinos y Pampeanos. Entre estos se distingue una marcada diferencia musical, tanto en las características melódico-rítmicas, como en instrumentación.

Los pueblos andinos abarcaron la región cordillerana y el litoral costero, dominando las tierras de lo que hoy en día sería Ecuador, Colombia, Bolivia, Perú y las áreas del Norte argentino y el Norte de Chile. En la mayor parte de los países predominó la influencia del imperio Inca, mientras que en territorio colombiano correspondió al dominio de la raza Chibcha.

Por otro lado, los pampeanos, ocuparon el resto del Continente. Estos pueblos no alcanzaron la organización y el sistema de vida de los pueblos andinos, pero fueron capaces de formar verdaderos estados delimitados: los Araucanos (Huilliches y Tehuelches) y las diversas tribus de la Pampa y de la Patagonia Argentina (Querandíes, Puelches, etc.), y los Caribes, teniendo como núcleo principal a los Cumanagotos, en el territorio de Venezuela, los Tupies (Bororos), los Guaraníes (Tobas, Chorotis, Chiriguano) y los Diaguito-atacamas, en el Norte de Chile

La historia de la música en Sudamérica comienza antes de la invasión de los españoles en este continente. La cultura indígena que se encontraba habitando en esa época fue la del Tihuanaco o Tiwanacu, base de la gran cultura Colla-Aymara, situada en el altiplano boliviano, aproximadamente de mediados del 700 al 1200. Estos desarrollaron la cerámica policrómica, trabajos del bronce y del oro, arquitectura, pirámides y palacios. A su vez, desarrollaron instrumentos musicales aerófonos como la Khuepa o Phututu, e instrumentos de percusión.

La fundación del imperio incásico data del siglo XII, y su periodo más importante se inicia aproximadamente en 1438. Los Incas nacen en la Isla del Sol, en medio del lago Titicaca, lugar de donde se dan a conocer el gobernador Manco Capac y su esposa Mama Ocllo, que según la leyenda fundaron la capital del imperio en el Cuzco.

¹ Leymarie, Isabelle; **La música latinoamericana: ritmos y danzas de un continente**, Edis. B., S.A.; Barcelona, España, 1997.

La música Quechua y Aymará, inmortalizada por la tradición oral, se constituyeron en patrimonio del Colla Suyu (Mayor territorio incásico, se extendía desde el sur del Cuzco-Perú hasta el río Maule-Chile y desde las costas del Pacífico hasta los llanos de Santiago del Estero-Argentina), quienes junto con la amazónica Guaraní (Sironós, itenes, Yaracarés, Chacobos, Sinabos, Chiquitanos), constituyen el arte musical primario de la América precolombina.

Los pueblos indígenas antiguos tenían una mirada divina ante la música, por lo cual adquiría características que la hacía provenir directamente de los dioses. A través de la música era posible comunicarse con ellos logrando curar enfermedades o mejorar en las cosechas, entre muchas otras. Con esto nacen los cantos de tipo pastoril, agrícola y guerreros. La imitación por los fenómenos naturales y el objetivo del ritual son actos fundamentales de los pueblos primitivos.

1.2. Música Sudamericana^{2 3}:

Cuando se realiza una observación a la música de Latinoamérica, se pueden distinguir los elementos heredados de Europa. En todo caso es casi imposible hacer una determinación geográfica debido al mestizaje cultural que sufrió el continente.

La zona en la que gobernó el imperio Inca y la habitada por la población afroamericana, se diferenciaron de los demás sectores porque evolucionaron de una manera muy parecida. Este fenómeno se da porque los comportamientos de cada cultura son distintos, según el lugar geográfico donde se encuentre. Por ejemplo, en Bolivia la población de descendencia quechua o aymara abarca casi el 70% de la población total, por ende domina la música tradicional del altiplano. Sin embargo en lugares donde la población no tiene una identidad de origen tan marcada, como en el caso mencionado, la música termina siendo folclor mestizo, utilizando elementos españoles ejecutado con instrumentos de descendencia autóctona, como se da en los valles y provincias orientales.

En Sudamérica la forma canción aparece siempre ligada a la danza, aunque los aborígenes del Perú poseían algunos géneros no danzados llamados Harawi, Wanka y Huayno (danza cantada).

Estos cantos se clasifican de la siguiente manera: Pastoral, Canto religioso, lamentaciones funerarias, canto de amor, la canción, cantos de adiós, danza cantada o instrumental.

² Vega, Carlos; **Música sudamericana**; Eds. Emecé, Buenos Aires, Argentina, 1946.

³ Ocampo López, Javier, **Música y folclor de Colombia**; Editores Colombia Ltda., Bogotá, Colombia, 1984.

El romance español, sin duda, dio nacimiento a innumerables tipos de canciones. Este nace a principios del Renacimiento y su forma normalmente consiste en estrofas de cuatro versos octosílabos (copla), el cual se mantiene casi idéntico en Sudamérica, pero al mismo tiempo conserva el sentimiento típico del criollo. Por ejemplo la copla aparece en los países andinos y Argentina y en toda Colombia. Otro ejemplo es la Tonada de Chile y Argentina, estas mantienen antiguas formas literarias provenientes del Romance.

Por otro lado, los Pampeanos fueron muy fuertes y tuvieron la capacidad de hacer cara ante la invasión extranjera, por lo mismo el hecho de poner magna resistencia ante la esclavitud tuvo como resultado la desaparición casi total de sus pueblos, siendo un factor determinante al momento de buscar información de dichas culturas, ya que es muy difícil encontrar y recopilar los pocos elementos que existen.

Gracias al lugar geográfico donde habitaban y a su gran resistencia, los mapuches consiguieron mantener al europeo mucho más alejado de sus tierras, debido a esto se ha podido conservar su música y su cultura. Un ejemplo es que en el territorio que conocemos como Uruguay, vivía una tribu llamada Chaná-Charrúa que desapareció a comienzos del siglo XIV, el resultado fue que Uruguay no tiene población indígena, siendo el único país de Sudamérica en esta posición.

La influencia negra es otro factor clave en el mestizaje de la música latinoamericana, en el caso de Brasil, entró con tal fuerza que quedó instaurado como modelo a toda su música. En otras situaciones, se fusionó de tal manera que hasta llega a ser difícil individualizarla como tal, pero se siente el aporte rítmico propio de la raza negra.

En conclusión el folclor sudamericano, en su mayoría, es el resultado de melodías españolas con ritmos negros, adaptándose a motivos y rituales netamente indígenas, por lo que se puede afirmar que nuestro folclor es en su totalidad Mestizo.

La mixtura de razas es un elemento amplio que no sigue un patrón establecido, pero, a grandes rasgos, se puede describir de la siguiente manera:

La mezcla español-indígena es llamada Mestizo o Criollo; si la mezcla se produce entre un negro y un indio o un entre un español y un negro, se denomina Mulato. En Perú se le da el nombre de Cholo a la mezcla indo-español y si el Cholo se mezcla con un negro recibe el nombre de Zambo. Un ejemplo claro de esta forma de mestizaje indo-hispano-negro, es la "Marinera" en Perú. También en Colombia y Venezuela se encuentran fuertes rasgos de esta fusión, a través de sus instrumentos de percusión, a pesar de que también influyó otra música, como es el caso de la Cumbia colombiana y el Joropo en Venezuela.

2. El Texto en la música de Venezuela⁴

Como todas las transculturizaciones uno de los elementos más importantes es el lenguaje donde esta se desarrolla, ya que ello determina la manera de expresión del lugar. En este caso, al igual que la mayoría de los países de América latina, la lengua española fue una gran influencia, tanto en la comunicación de la vida cotidiana como en las formas artísticas.

El texto está compuesto principalmente por la copla, la palabra “copla” viene del latín *cópula* que significa unión o enlace. Es un género artístico que se origina a partir del verso popular, de los cantores juglares y artistas de la Edad Media, buscando quizás la simetría en los textos para comunicar su poesía de manera más cercana y lógica, en primera instancia de tradición oral, transmitidas de generación en generación para reflejar el sentir del pueblo.

Durante el siglo XI se dio a conocer un poeta popular o juglar de lengua árabe ciego llamado Mocádem, él fue uno de los pioneros en componer versos en una medida que tomó prestada de las canciones folclóricas del romance español y que es conocida como *muwassaha* o *zéjeľ*⁵. En el transcurso del tiempo varios poetas posteriores fueron imitando esta métrica, la cual fue tomando popularidad en todo el mundo de habla árabe – español, debido a que estaba escrito en árabe pero con palabras en español añadidas.

Una forma de literatura popular basada en la estructura métrica española se denomina *romance* y corresponde a una forma estrófica cuyos orígenes están en completa relación con la oralidad, este se compone por una cantidad indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, veamos el siguiente ejemplo.

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor,
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,

⁴ Freja De La Hoz, Adrián Farid; **Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia**; Tesis para optar al título de *Magíster en Estudios Literarios*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, Bogotá D.C. 2012.

<http://cantantesvallepascuenses.blogspot.com/2011/08/la-copla-llanera.html>

⁵ <http://diarreaverbal.blogspot.com/2009/01/sobre-el-origen-de-la-copla.html>

sino por una avecilla
que me cantaba el albor.
Matómela un balletero;
dele Dios mal galar^dón.
(Anónimo, *Romance del prisionero*)

No se sabe a ciencia cierta cuándo se originó, pero se popularizó en el siglo XV, en que se recoge por primera vez escrito en colecciones llamadas *romanceros*. Lo que lo hace tan característico es que sus temáticas se vuelven tan diversas según el lugar y el momento histórico en el que está inmerso, lo cual se ve bien reflejado en la adopción de esta forma literaria por los pueblos indoamericanos, asociándolos a su cultura, realidades y costumbres.

Las tradiciones traídas por los españoles se unen con el lamento del esclavo y las costumbres aborígenes; convergiendo más adelante en la necesidad del campesino venezolano, quien no ambiciona más que su existir en equilibrio con la tierra, dando como resultado cantos improvisados que respetan la métrica de la copla, muchas veces en forma inconsciente.

Las temáticas más utilizadas en este contexto se pueden clasificar en tres tipos de cantos, los *cantos de arrullo* están dedicados a los niños y nacieron de las cuidadoras o criadoras de la época de la esclavitud y de las tradiciones indígenas, típicos de las mujeres que arrullan al bebe para incitarlo a dormir, a tranquilizarse o ser amamantado. Otro es el caso de los *Cantos de Faena* nacen principalmente de las labores que realizaban los esclavos traídos con la conquista, la recolección de la siembra, donde son protagonistas las mujeres que recolectan el cacao y el café, o aquellas que trabajan moliendo maíz, lavando ropa, cocinando o cocinando. En tercer lugar están los *Cantos de Ordeño*, son cantos matutinos que, en el contexto del llanero agricultor y ganadero, dan pie a la tranquilidad del día a partir del ordeño de las vacas calmas, con el fin de que la leche sea la mejor de la zona, y que por esa razón todo para el ganadero se torne beneficioso.⁶

En resumen, los cantos populares forman parte de la tradición llanera y van totalmente de la mano con la estética de la música folclórica de Venezuela, un ejemplo claro es el trabajo del cantautor y recopilador Simón Díaz que va tomando toda la experiencia oral campesina, musicalizando trabajos que tocan estas temáticas.⁷

En lo que respecta a la forma, la copla consiste en una estrofa de cuatro versos de ocho sílabas cada uno, donde generalmente riman los versos pares, se aceptan rimas asonantes, que consideran sólo las vocales, y rimas consonantes o

⁶ Briceño Marquez, Juan Alfredo; **Versos, coplas, poemas, cuentos y recetas indígenas**; Fundación editorial el perro y la rana, Red Nacional de Escritores de Venezuela, 2009.

⁷ Carrera, Gustavo Luis; **Prontuario de folklore literario venezolano**; Fundación Fondo Editorial del Caribe, Anzoátegui, Venezuela, 2010.

perfectas en las que se incluye también las consonantes, como se demuestra en los siguientes ejemplos:

- Ej. Rima consonante:

La tierra lo está esperando
con su corazón abierto
por eso es que el angelito
parece que está despierto
(Violeta Parra, *El rin del angelito*)

- Ej. Rima asonante:

Que le dé al bordón cuereao'
ya le dije al maestro arpista
porque la canta amaranta
es lo que me identifica
(Extracto de *Quirpa se fue hacia Caracas*)

Hay que dejar en claro que las sílabas se cuentan a partir de la rítmica hablada y por esta razón se crean las *sinalefas* donde se unen dos o tres sílabas escritas para originar una sílaba hablada. Tomando el ejemplo anterior de la rima asonante se ilustrarán a continuación las sinalefas a través de un guión bajo (_).

Que le dé_al bordón cuereao'
ya le dije_al maestro_arpista
porque la canta_amaranta
es lo que me_identifica

Una excepción a la cantidad de sílabas es cuando el verso termina en una palabra aguda donde se acentúa la última sílaba, en este caso aquella equivale por dos. Vemos el siguiente ejemplo donde los versos 2 y 4 tienen siete sílabas y además riman entre sí en forma asonante.

Mi hijito, llegaste al mundo
en hora muy principa!
Ya redondeastes el año
yo te vengo a celebrar
(Violeta Parra, *El día de tu cumpleaños*)

Existe un derivado de la copla muy utilizado denominado *sextilla*, que consiste en seis versos octosílabos, aconsonantados con combinaciones de rima en distintos esquemas posibles: abcbdb, aabaab, abcabc, ababab, etc. En el siguiente ejemplo veremos la forma abcbdb.

- a) Se ha formado un casamiento
- b) todo cubierto de *negro*,
- c) negros novios y padrinos
- b) negros cuñados y *suegros*,
- d) y el cura que los casó
- b) era de los mismos *negros*.

(Violeta Parra, *Casamiento de negros*)

Otro tipo de cuarteta es la *redondilla*, la cual se compone por cuatro versos octosílabos consonantes con esquema abba. Como el siguiente ejemplo.

Fui niña a mi casamento
 y por mi padre obligada,
 el sueño de estar casada
 se convirtió en mi tormento

(Anónimo)

3. El Joropo⁸

El Joropo es una expresión viva de la cultura popular venezolana; el término en sí no se refiere directamente a un estilo musical, sino que también a un baile, considerado como la danza nacional de Venezuela. En síntesis hablar de Joropo es hablar de una forma de vida que comprende directamente al hombre común de Venezuela.

Según la publicación de El Joropo proviene de la palabra árabe “xarop” que significa jarabe. Existen textos sobre antiguas ordenanzas coloniales que llaman al “xoropo” “jarabe venezolano”

En principio la palabra Joropo también se refiere a una fiesta popular hogareña que mezcla canto, poesía, baile y música, elemento que todavía vive en la llanura venezolana. El origen del término, se gesta a fines del siglo XVII, anteriormente eran llamadas “Fandango”.

La Contradanza, el Fandango español y el Vals fueron las principales danzas y ritmos que influyeron en esta manifestación viva de Venezuela, sin embargo no está clara la cantidad de culturas, con sus respectivas formas de interpretarse, que aportaron al nacimiento de lo que se denomina hoy El Joropo.

Las tres grandes culturas que influenciaron cabalmente este movimiento son la indígena, la hispana y la africana. De la primera se desprende el uso de la maraca o capacho; de la segunda hereda sus melodías, coreografías y textos; y

⁸ Ramón y Rivera, Luis Felipe, **El joropo, baile nacional de Venezuela**; Ediciones del ministerio de educación, dirección de cultura y bellas artes, Caracas, Venezuela, 1953.

la tercera aporta con el complicado acto de cantar y acompañarse con una independencia rítmica y melódica diferente en cada una de las partes.

Los instrumentos que principalmente se ejecutan son el arpa, el cuatro venezolano y las maracas o capachos. Normalmente el arpa es sustituida por la bandola. En Colombia es común que el acompañamiento melódico lo genere el tiple colombiano. Con el paso del tiempo se han ido incorporando diversos instrumentos para recrear esta fantasía tradicional, siendo muy preocupados de cuidar la sonoridad típica de esta manifestación popular. Así podemos encontrar el contrabajo o el bajo eléctrico, la flauta traversa, la mandolina y la guitarra. Por ejemplo una de las agrupaciones más preocupadas de mantener el folclor vigente es "Ensamble Gurrufío" y su formación básica es de Cuatro venezolano, maracas, contrabajo y flauta traversa, agregando en algunas grabaciones clarinete, violín, oboe y corno inglés.

Han surgido diversas formas que representan la música del Joropo, tal es el caso del Corrido, el Galerón, la Quirpa, el Pasaje, el Golpe, el Merengue, Zumba que Zumba, Polo, Pajarillo, Contrapunteo etc. Mostrando entre ellos variaciones en coreografías de la danza y en lo literario, dependiendo de la zona geográfica donde se ejecuta.

Las medidas metronómicas predominantes en las formas musicales del Joropo son en 3/4 y 6/8. Cabe destacar que generalmente las piezas en 3/4 dan una sensación más calmada que las que están en 6/8, en el caso de este género, la diferencia métrica depende totalmente de los acentos dados en su interpretación, a través de la voz o instrumento melódico y sus instrumentos acompañantes. En el caso del merengue venezolano encontramos el 5/8.⁹

El joropo se propaga ampliamente en Venezuela, diferenciándose según las diversas zonas, sentido estructural del canto, coreografías de baile e instrumentación. Dándose a conocer como: joropo llanero, joropo central, joropo centro-occidental, joropo oriental y joropo guayanés.¹⁰

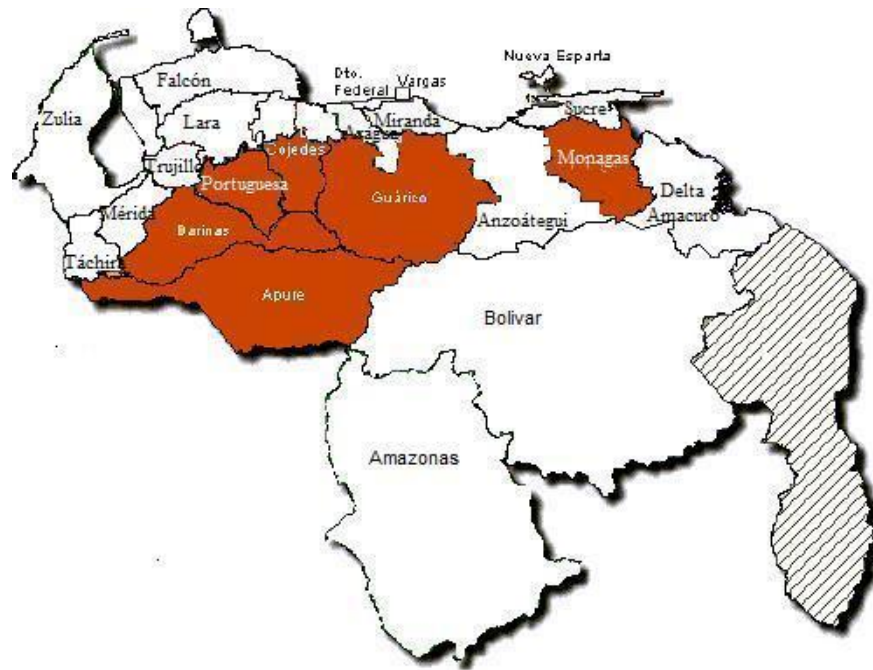
3.1. Joropo Llanero:

Comprende la zona del llano de Colombia, las tierras del departamento del Meta, Arauca, Casanare y Vichada. Prolongándose en Venezuela por los estados de Apure, Cojedes, Barinas, Guárico, Monagas y Portuguesa.

⁹ Ramón y Rivera, Luis Felipe, **La música folklórica de Venezuela**; Edit. Monte Ávila Caracas, Venezuela, 1969.

Salazar, Rafael; **El joropo, entre huasas y merengue**; Venezuela es música, Disco club venezolano, Caracas, Venezuela, 1991.

¹⁰ Leal, Henry, **El cuatro en Venezuela**; biblioteca de autores y temas mirandinos, Caracas, Venezuela, 1999.



Este tipo de joropo se ejecuta a través del Arpa con cuerdas de Nylon (tripas antiguamente), cuatro, maracas y “buche” (cantante). A través de los años se ha incorporado el bajo eléctrico o el contrabajo. En Barinas y parte del Guárico se utiliza también la bandola de órdenes simples en reemplazo del arpa.

Javier Ocampo López (1984, p. 119) se refiere al hombre común del llano:

El tipo humano predominante en los Llanos es el *mestizo*, con supervivencias españolas e indígenas. A diferencia de los gauchos de las pampas argentinas, viven de la ganadería. Son notables jinetes y amigos de la aventura; viven en sus “hatos” y tienen en su vida los tres elementos inseparables: el caballo, la silla para montar y la soga para enlazar.

Las formas musicales predominantes son el pasaje y el golpe, siendo el primero una forma más melódica donde predomina el compás de $\frac{3}{4}$, aquí el arpa se manifiesta en la introducción e interludio citando parte de la melodía principal y del estribillo, entregando la música al canto, donde los textos tienen una connotación nostálgica e íntima, refiriéndose a su tierra, a sus animales de ordeño, al amor y a la vida en el llano.

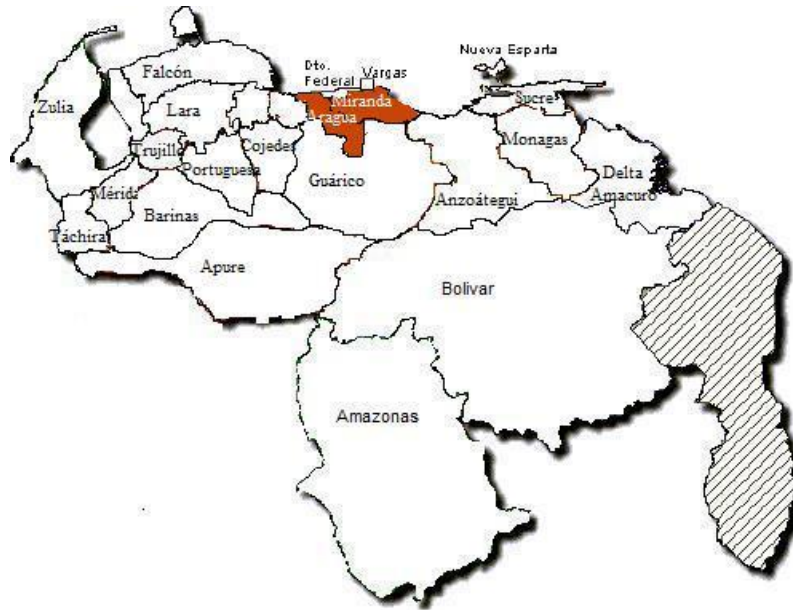
Por otro lado, el golpe es un estilo que tiene mucha más fuerza, decisión y carácter, por lo que es conocido popularmente como el canto “recio”, podríamos decir que es un canto gritado y desafiante.

El golpe como forma es mucho más sencilla lo encontramos en compás de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, su estructura es de ocho compases, moviéndose armónicamente por la tónica y la dominante, la cantidad de veces necesarias que requiera el canto o el baile.

Dentro de los géneros más conocidos podemos encontrar: seis por numeración, seis por derecho, pajarillo, quirpa, zumba que zumba, guacharaca, el gabán, chipola entre otros.

3.2. Joropo Central:

Este se manifiesta en los estados de Aragua y Miranda, por esto a veces se conoce como joropo aragüeño y/o joropo mirandino.



En este tipo de joropo se ejecuta el arpa de cuerdas metálicas otorgando un sentido totalmente distinto por el color sonoro de este instrumento, sumando que en esta zona del país de omite la utilización del cuatro, dando una sensación más melódica y menos rítmica, quedando solamente al arpa acompañada de maracas y cantante, siendo éste la mayoría de las veces el que ejecuta las maracas.

La forma predominante es denominada revuelta que posee tres secciones: una exposición llamada pasaje, una sección intermedia de desarrollo llamada yaguaso (pato) y guabina (pez) y una coda. Las dos primeras partes son instrumentales y la tercera puede ser cantada. No es característico el canto recio en este lugar, por ende se observa mayor suavidad en las melodías.

3.3. Joropo Oriental (Joropo de la costa):

Esta clasificación del joropo abarca los estados de Nueva Esparta, Sucre y Anzoátegui.



En esta parte de Venezuela se sigue utilizando la voz, el cuatro, el arpa y las maracas pero se le agrega el bandolín o bandola oriental, la guitarra y la cuereta (pequeño acordeón de origen europeo).

Los cantores populares mezclan las melodías de ocho a diez y seis compases con otras propias del estribillo por lo mismo estas toman el nombre de golpe con estribillo. En la primera modalidad el cantor interviene solo en el estribillo y en la segunda tiene una libertad melódica sobre el canto preestablecido de la cuereta, en el caso de que no haya un cantor, la bandola pasa a ejecutar una melodía fija y el estribillo lo improvisa.

Los estilos que se desprenden del joropo oriental son el golpe de arpa, zumba que zumba, llabajero, media diana, sabana blanca y golpe con estribillo.

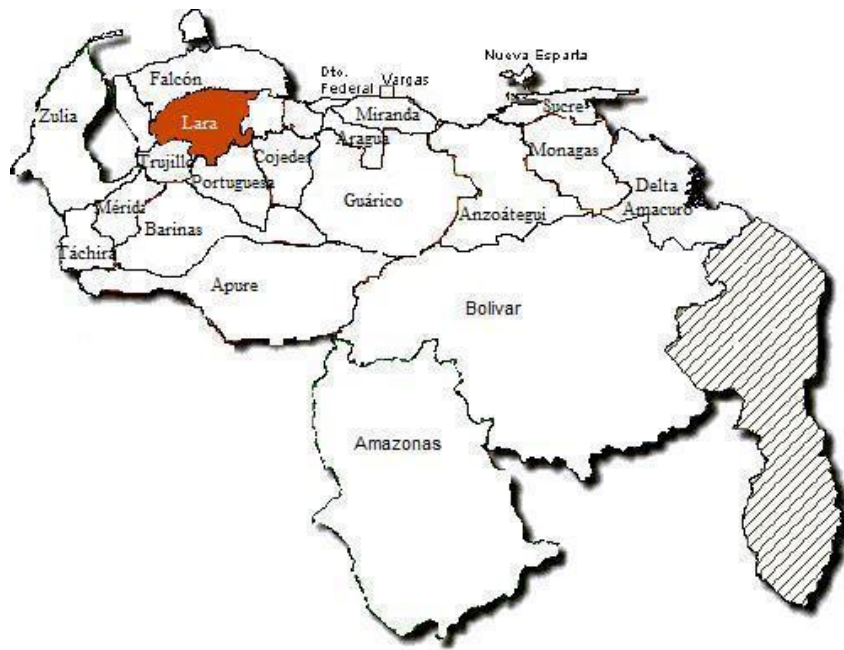
3.4. Joropo Guayanés (Joropo Yuquiaio):

Este corresponde, como su nombre lo dice, al estado de Guayana. El joropo llegó a esta región desde el oriente y de los llanos occidentales. Los golpes de estas zonas se unieron a la música del sur de Venezuela, añadiéndose la bandola de ocho cuerdas o bandola guayanesa al conjunto instrumental usual (cuatro, bandolín y maracas), reemplazando al arpa.



3.5. Joropo Larense o Tocuyán:

Como su nombre lo indica pertenece al estado de Lara, la forma de interpretar el joropo en este estado corresponde al denominado golpe. Solo en esta parte del país existe esta manera de interpretar el golpe, el cual se utiliza para animar fiestas familiares o para acompañar una celebración tradicional de la zona.



La instrumentación que se da en Lara es totalmente distinta a la de los joropos vistos anteriormente, en este caso se mantienen el cuatro y las maracas agregándose al conjunto otros tipos de cordófonos similares al cuatro, que varían según los órdenes de cuerdas aquí aparecen el cinco y el seis y ayudando a las maracas en la parte rítmica aparece la tambora en la percusión.

La ejecución del golpe larense es fundamentalmente un canto a dúo donde se utiliza un pequeño estribillo (que normalmente da el nombre a la pieza), dando paso a un interludio instrumental que se alterna con las coplas, a menudo improvisadas, sacadas totalmente del cotidiano popular.

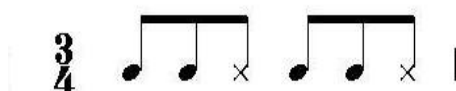
Se puede decir que el Joropo es importante ya que aún vive con gran vigencia tanto en la parte rural, donde se conserva como una fiesta popular hogareña; como en el área urbana, donde la propagación de esta expresión popular ha crecido enormemente gracias al importante apoyo que los medios de comunicación y discográficos han dado a los conjuntos musicales que lo interpretan.

4. Características rítmicas del folclor venezolano¹¹

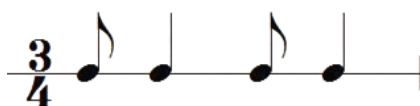
Antes de entrar de lleno en la descripción de cada género musical, hay que dejar en claro la diferencia entre los metros de 3/4, 6/8 y 5/8, esta se manifiesta por la manera en que los instrumentos se ejecutan.

4.1. Compás de 3/4:

El cuatro venezolano va rasgueando en corcheas, apagando la tercera y la sexta como muestra el siguiente ejemplo:



Dando como resultado que la base rítmica tenga la sensación de:



Las maracas van de la mano con el ritmo que hace el cuatro, sólo que en la tercera y sexta corchea en vez de apagarlas se acentúan.



Cuando se habla del bajo, en realidad se está refiriendo al bordoneo del arpa (tocar el registro grave). En este caso complementa la base de 3/4 como lo muestra el siguiente cuadro:



¹¹ Información recopilada de clases presenciales en el *IV seminario de música latinoamericana: Venezuela Tradicional*. Osorno, Octubre 2007. Dictado por Sir Augusto Ramírez, presidente y fundador de la fundación "Su majestad el cuatro" en Venezuela.

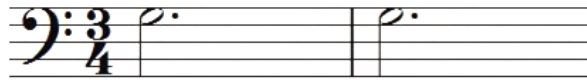
Además de clases privadas con Don Jorge Ball, maestro luthier e integrante del grupo "Inti-illimani Histórico"

Leal, Henry, **El cuatro en Venezuela**; biblioteca de autores y temas mirandinos, Caracas, Venezuela, 1999.

Abreu García, Oswaldo, **Cuatro método completo**; Editorial Panapo, Caracas, Venezuela, 1993.

Y podemos encontrar las siguientes variaciones:

1.



2.



3.

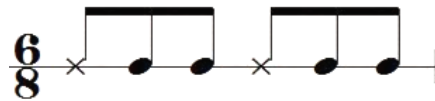


4.

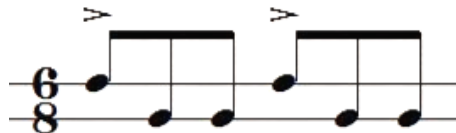


4.2. Compás de 6/8:

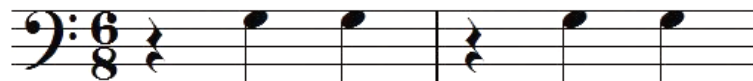
En el caso del compás de 6/8, al igual que en el de 3/4, el cuatro venezolano va rasgueando en corcheas, la diferencia es que el apagado lo ejecuta en la primera y cuarta corchea:



Nuevamente las maracas tocan las corcheas, pero el acento lo realizan en la primera y cuarta corchea del compás:



En este metro de 6/8 la base rítmica del bajo se siente como si estuviera en compás de 3/4 (se agrupa en tres negras), comenzando con un silencio seguido de dos negras:



Patrón del cual se pueden hallar las siguientes variaciones:

1.



2.



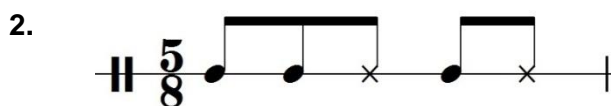
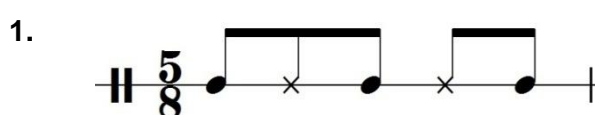
4.3. Compás de 5/8:

Esta métrica es utilizada sólo en el merengue volviéndose un estilo muy particular con un lenguaje propio, y aunque existen varios tipos de patrones dentro del metro, lo importante es conservar los acentos que le dan la estética del merengue.

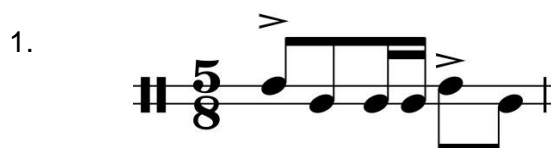
El cuatro va rasgueando siempre en corcheas, la diferencia entre patrones está en los apagados, el más recurrente es el que apaga en la primera y cuarta corchea.



Otros patrones para el cuatro son:



Las maracas van marcando las corcheas y haciendo un pequeño repique a modo de alzar para acentuar el tiempo siguiente, se puede utilizar de las siguientes maneras:



En el merengue el bajo no tiene un patrón establecido, y muchas veces va acompañando de acuerdo a la melodía principal. En este caso tomamos los siguientes ejemplos:



Donde el primero se utiliza como patrón principal y el segundo para variar entre inicios o finales de frases.

5. Análisis de los principales géneros musicales

Los géneros a analizar fueron escogidos pensando en la diferencia que se presentan entre ellos, como por ejemplo la zona de Venezuela en que desarrollan, la diferencia de textos y en la manera de ejecutar los instrumentos¹². Para cada uno se eligió una canción que representa a cabalidad las características, estos son los siguientes:

Género	Canción	Autor o intérprete
Pasaje	Caballo viejo	Simón Díaz
Pajarillo	Entreverao	Rafael Salazar Juan Jayaro
Zumba que zumba	Zumba que zumba	Larbanois y Carrero
Quirpa	Quirpa salió hacia Caracas	Cristobal Jiménez
Merengue	El Papagayo	Serenata Guayanesa

Las transcripciones y adaptaciones fueron realizadas por Ricardo Andrade Rojas y se utilizaron los mismos instrumentos para todas las canciones con el fin facilitar la comparación y la distinción de patrones rítmicos, armónicos y melódicos. Además en cada ejemplo se analiza previamente el texto para comprender las formas literarias utilizadas.

A continuación se dará a conocer el análisis realizado en el siguiente orden:

- Características generales del género.
- Forma literaria (texto)¹³
- Metro y tonalidad
- Características de la transcripción (texto)
- Texto de la transcripción
- Partitura

¹² Ramón y Rivera, Luis Felipe, **La música folklórica de Venezuela**; Edit. Monte Ávila Caracas, Venezuela, 1969.

Además se incluye información recopilada de clases presenciales en el *IV seminario de música latinoamericana: Venezuela Tradicional*. Osorno, Octubre 2007. Dictado por Sir Augusto Ramírez, presidente y fundador de la fundación "Su majestad el cuatro" en Venezuela.

Y clases privadas con Jorge Ball, maestro luthier e integrante del grupo "Inti-illimani Histórico"

¹³ Freja De La Hoz, Adrián Farid; **Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia**; Tesis para optar al título de *Magíster en Estudios Literarios*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, Bogotá D.C. 2012.

<http://diarreaverbal.blogspot.com/2009/01/sobre-el-origen-de-la-copla.html>

<http://cantantesvallepascuenses.blogspot.com/2011/08/la-copla-llanera.html>

5.1. Pasaje:

Aparece en la llanura de Venezuela, aunque gracias a su popularidad se ha propagado a lo largo de todo el país.

La forma literaria donde se gesta el pasaje es la copla o romance y sus textos van dedicados a la tierra, a los animales, pero principalmente al amor.

Su métrica es de 3/4 parecido al andar del vals pero al momento de cantar las frases son muy influenciadas por la manera de hablar del llanero. En este metro se utiliza el cuatro y las maracas cumpliendo el mismo patrón, realizando un apagado percutido en la tercera y sexta corchea del compás; acompañados por el bajo que marca el tiempo uno y tres (blanca + negra). A su vez cada instrumento puede ocupar variaciones para remarcar inicios o términos de estrofa o estribillo y que no interfieran mayormente con la sensación rítmica de la canción.

Su tonalidad puede ser tanto mayor como menor y posee dos partes: estrofa y estribillo. En general la armonía se mueve principalmente entre los grados I, IV y V, pasando de vez en cuando por funciones transitorias; hay que tener en cuenta que, con el tiempo, los compositores han ido privilegiando la música en función del texto.

En la siguiente transcripción de la canción *Caballo viejo* podemos encontrar distintas formas poéticas, son estrofas de seis versos siendo la primera y la cuarta formadas por un par de versos libres unidos a una redondilla; las estrofas 2, 3, 5 y 6 corresponden al estribillo y están escritas a modo de sextilla.

Caballo viejo (Pasaje de Simón Díaz)

- | | |
|---|-----------------|
| 1. Cuando el amor llega así
de esta manera | } Versos libres |
| uno no se da ni <u>cu<u>e</u>nta</u>
el carutal reverde <u>ce</u>
y guamachito flore <u>ce</u>
y la sog <u>a</u> se revie <u>nta</u> | } Redondilla |
| 2. Caballo le dan sabana
porque está viejo y cansa <u>o</u>
pero no se dan ni cuenta
que un corazón amarra <u>o</u>
cuando le sueltan las riendas
es caballo <u>desbo<u>ca</u>o</u> | } Sextilla |
| 3. Y si una potra alazana
caballo viejo se encu <u>e</u> nt <u>r</u> a
el pecho se le desgarr <u>a</u>
y no le hace caso a fals <u>e</u> t <u>a</u>
y no le obedece al freno
ni lo paran falsas ri <u>e</u> nda <u>s</u> | } Sextilla |

4. Cuando el amor llega así } *Versos libres*
de esta manera }
uno no tiene la culpa }
quererse no tiene horario } *Redondilla*
ni fecha en el calendario }
cuando las ganas se juntan }
5. Caballo le dan sabana }
y tiene el tiempo contao } *Sextilla*
y se va por la mañana }
con su pasito apuraao }
a verse con su potranca }
que lo tiene embarbascaao }
6. El potro da tiempo al tiempo }
porque le sobra la edad } *Sextilla*
caballo viejo no puede }
perder la flor que le dan }
porque después de esta vida }
no hay otra oportunidad }

Caballo Viejo

Pasaje

Simón Díaz

♩ = 165 **Intro** **§**

Flauta

Cuatro **Gm**

Bajo

Maracas **M.I.** **M.D.**

6

Fl.

Ctro. **B^b** **A⁷**

Bajo

Mca.

11

Fl.

Ctro. **Dm**

Bajo

Mca.

15

Fl.

Ctro. **Gm**

Bajo

Mca.

19

Fl.

Ctro.

Bajo

Mca.

24

Fl.

Ctro.

Bajo

Mca.

29

mf **A**

Voz

Fl.

Ctro.

Bajo

Mca.

Cuando el a mor lle gaa sí dees ta ma

33

Voz

Fl.

Ctro.

Bajo

Mca.

ne ra U no no se da ni cuen ta

37

Voz

El ca ru tal re ver de— se y gua man chi to flo re cey y la

Fl.

Ctro.

Gm A7

Bajo

Mca.

42

Voz

so ga se re vien ta. vien ta.

Fl.

Ctro.

Dm

Bajo

Mca.

f **B**

47

Voz

Ca ba llo le dan sa ba na por quees tá vie joy can sa o'
Y siu na potraa la za na ca ba llo vie jo seen cuen tra

Fl.

Ctro.

Gm Dm

Bajo

Mca.

52

Voz

pe ro no se dan ni cuenta que un co ra zón a ma rra o'cuan do le vuel tan las
 el pe cho se le des gra na y no hace ca soa fal se ta y no leo be de ceal

Fl.

Ctro.

Bajo

Mca.

57

Voz

rien das es ca ba llo des bo ca o' rien das.
 fre no ni lo pa ran fal sas

Fl.

Ctro.

Bajo

Mca.

61

Fin

Del § al Fin

Voz

Fl.

Ctro.

Bajo

Mca.

5.2. Pajarillo:

Según sus formas de interpretarse y la zona donde se ejecutan existen tres tipos de pajarillos:

Pajarillo llanero se sitúa en los llanos centrales y occidentales y la forma literaria es romance o décima. Esta forma antigua deriva del fandanguillo español. No se utiliza con contrapunteo, tiene una introducción de forma libre popularmente conocida como “llamada”.

Su metro se encuentra en 6/8, donde el cuatro y las maracas realizan un apagado percutido en la primera y cuarta corchea del compás; y el bajo se siente en pulso de tres negras inhibiendo la primera. Igualmente se puede ocupar variaciones para recalcar inicios o términos de estrofa y que no interfieran con la sensación rítmica del género.

Su tonalidad es menor realizando ciclos armónicos de cuatro compases agrupados de la siguiente manera: | I | IV | V | V |. Los instrumentos utilizados son el arpa o la bandola llanera (cuatro cuerdas de nylon), cuatro y maracas.

El *pajarillo tuyero* a diferencia del anterior se ejecuta con bandola central (4 ordenes dobles de cuerdas de acero) y aparece en los valles del Tuy, Aragua y Orituco. Este consta de dos partes, la primera es igual a la de un pajarillo llanero y la segunda al gabán.

El *gabán* se da en los llanos centrales y occidentales, la diferencia ante el pajarillo es el ámbito de la melodía y que este se encuentra en 3/4, sin embargo los ciclos armónicos son iguales. Su forma literaria además de ser romances o coplas se le agrega versos en retruécano.

También pueden aparecer variaciones donde predomina la forma literaria denominada décima real o espinela, a la que se agrega un verso adicional, la cual tiene una forma de cantar llamada contrapunteo, donde se remata la décima con dicho verso agregado, el cual sirve para que el otro cantor o coplero continúe con la respuesta.

En la siguiente transcripción llamada *Entrevero*, se muestra la forma literaria más común entre los pajarillos la cual se acerca a la estructura del romance, ya que al ser un canto recio o contrapunteo basado en la improvisación no hay una cantidad de versos establecida, pero sí se respetan los octosílabos. En este caso cada estrofa contiene diez versos de ocho sílabas con rima asonante en los versos pares, a veces se intercalan expresiones coloquiales que no se cuentan dentro de la forma poética, como es el caso de la palabra “pajarillo”, utilizada en medio de las estrofas como una especie de ripio.

Entreverao (*Pajarillo*, texto de Juan Jayaro)

1. Mi cantar es la esperanza,
que se crece pelo a pelo
cada vez que la alborada
despereza en el estero
y va amarrando recuerdos, pajarillo,
de los amores primeros
para que el andar del tiempo
me devuelva sus aleros
y cada copla del viento
me cubra de amor sincero.
2. Yo sólo sé del trabajo
que se gana con esmero
cada gota de este tiempo
es un tiempo derrotero
que galopa con sus sueños, pajarillo,
a la par del cabrestero
la vida es un sortilegio
de jugadores certeros
mi cantar es la esperanza
y sin sus coplas no juego.

Entreverao

Pajarillo

Música: Rafael Salazar
Texto: Juan Jayaro

$\text{♩} = 150$

Voz

Flauta

Cuatro

Bajo

Maracas

$\text{♩} = 150$

9

Voz

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrcs.

15

Voz

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrcs.

21

Voz

Ah

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

27

Voz

ay!

Mi can - tar es la es - pe - ran - za
Yo so - lo se del tra - ba - jo

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

33

Voz

que se cre - ce pe - lo a pe - lo, ca - da vez
que se ga - na con es - me - ro. ca - da go

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

38

Voz

que la al - bo - ra - da des - pe - re - za en el es - te - ro y va a - ma - rrán - do re -
 - ta de es - te tiem - po es un tiem - po de - rro - te - ro que ga - lo - pa con sus

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

43

Voz

cuer - dos, pa - ja - ri - llo, de los a - mo - res pri - me - ros...
 sue - ños, pa - ja - ri - llo, a la par del ca - bes - tre - ro...

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

49

Voz

Pa - ra que el an - dar del tiem - po me de vuel - va sus a - le - ros y ca -
 La vi - da es un sor - ti - le - gio de ju - ga do - res cer - te - ros, mi can

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

54

Voz

1.

da co-pla del vien - to me cu bra de a - mor sin - ce - ro.
 tar es la es-pe - ran - za y sin sus

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

59

Voz

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

65

Voz

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

71

Voz

Ah

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

77

Voz

ay!

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

Al §

81

Voz

co - plas no - jue - go.

Fl.

Cuat.

Bajo

Mrs.

rall.

rall.

5.3. Zumba que Zumba:

Existen dos tipos, uno es el *Zumba que zumba llanero* que, como su nombre lo dice, se manifiesta en los llanos centrales y en el occidente

Es interpretado tanto como por solistas o en contrapunteo, ambas ocupando la copla siendo muy natural decir entre sus frases “Zumba que zumba” como apoyo melódico produciendo una pausa en el andar de los versos.

El metro ocupado es el 3/4 donde nuevamente los instrumentos rítmicos principales, el cuatro y las maracas, realizan un apagado percutido en la tercera y sexta corchea del compás; y el bajo acompaña marcando el tiempo uno y tres (blanca + negra). Asimismo todos pueden variar en los cortes de final de frase, sin interferir en la sensación rítmica del estilo.

Su armonía se mueve en tonalidad menor. Los instrumentos ocupados son el cuatro, el arpa o la bandola llanera y las maracas.

El segundo tipo se denomina *Zumba que Zumba oriental* debido a que aparece en las regiones de oriente del país y se diferencia al llanero por ser ejecutado en tonalidad mayor y metro 6/8.

En esta transcripción de *Zumba que zumba*, el texto está escrito en cuartetos octosílabos donde se reconocen coplas (abcb, abab) y redondillas (abba) de acuerdo a las rimas. Y por las características armónicas y métricas reconocemos el tipo *llanero*.

Zumba que zumba (Larbanois & Carrero)

1. Voy a zumar este gallo
en medio de la gallera
pa' ver si existe otro gallo
que quiera medirse y pueda
2. Cuando me pongo a cantar
no pido permiso a nadie
que eso de pedir permiso
es cuando el hombre es cobarde
3. Soy palo que no me siembro,
barco que no me volteo
cuando a mi me da la gana
toco el cielo que no veo
4. Recuerdo cuando en oriente
brilló el astro diamantino
con su rayo crystalino
alumbrando el reluciente
5. Para qué soñar despiertos,
con horizonte de luz
si una tumba y una cruz,
es la herencia de todo muerto.

6. Más allá de no sé donde,
mataron a no sé quién
y si no corro tan duro
me matan a mi también
7. El que bebe agua estampara
y se casa en tierra ajena
no sé si el agua es clara
si la mujer es buena
8. Todos creen que el cantar,
es no más abrir la boca,
y el cantar tiene sentido
de saber cuando le toca,
9. A mí me gusta cantar
donde cantan los que cantan,
y que sepan declarar
el eco de su garganta
10. Cantando el zumba que zumba
fue que yo me enamoré,
yo voy a seguir cantando
pa' enamorarme otra vez.

19

Fl.

V1

V2

Cuat.

Bajo

Mrcs.

25

Fl.

V1

V2

Cuat.

Bajo

Mrcs.

30

Fl.

V1

V2

Cuat.

Bajo

Mrcs.

35

Fl.

V1

V2 per - mi-so a na - die Cuan - do me pon - go a can - tar no pi-do per - mi-so a na

Cuat. A7 Dm D7

Bajo

Mrcs.

40

Fl.

V1

V2 - die que e-so de pe-dir per - mi-so o-ye cuan - do el hom - bre es co bar - de,

Cuat. Gm G#o A7

Bajo

Mrcs.

45

Fl.

V1 Soy pa lo

V2 o-ye mi bien es cuan-do el hom-bre es co bar - de.

Cuat. Gm Dm A7 Dm

Bajo

Mrcs.

51

Fl.

V1

V2

Cuat.

Bajo

Mrcs.

56

Fl.

V1

V2

Cuat.

Bajo

Mrcs.

61

Fl.

V1

V2

Cuat.

Bajo

Mrcs.

66

Fl.

VI

V2

- te bri lló el as - tro dia-man - ti - no, re-cuer - do cuan-do en o rien - te bri lló el as

Cuat.

A7 Dm

Bajo

Mrcs.

71

Fl.

VI

V2

tro dia-man - ti - no, con su ra-yo cris - ta - li - no y a-lum - bran - do re-lu cien

Cuat.

D7 Gm G#o

Bajo

Mrcs.

76

Fl.

VI

V2

- te, ver - da' Cris - to - bal a-lum - bran - do re-lu cien - te.

Cuat.

A7 Gm Dm A7 Dm

Bajo

Mrcs.

82

Fl.

V1

Pa - ra qué so - ñar des - pier - to, so - ñar des - pier - to con ho - ri - zon - tes de

V2

Cuat.

A7 Dm D7

Bajo

Mrcs.

88

Fl.

V1

luz, si u - na tum - ba y u - na cruz

V2

Cuat.

Gm G#o A7

Bajo

Mrcs.

93

Fl.

V1

o - ye mi her ma - no y es la he ren - cia e to - do muer - to.

V2

Cuat.

Gm Dm A7 Dm

Bajo

Mrcs.

98

Fl. 

V1 

V2 

Cuat. 

Bajo 

Mrcs. 

104

Fl. 

V1 

V2 

Cuat. 

Bajo 

Mrcs. 

110

Fl. 

V1 
 Más a llá de no sé don - de, de no sé don-

V2 

Cuat. 

Bajo 

Mrcs. 

116

Fl. 

V1 

V2 

Cuat. 

Bajo 

Mrcs. 

121

Fl. 

V1 

V2 

Cuat. 

Bajo 

Mrcs. 

126

Fl. 

V1 

V2 

Cuat. 

Bajo 

Mrcs. 

132

Fl. 

V1 

V2 
 - da y se ca - sa en tie - rra a - je - na no sa - be si el a - gua es cla - ra o si

Cuat. 

Bajo 

Mrcs. 

137

Fl. 

V1 

V2 
 la mu jer es bu e - na, ver - dá mi bien o si la mu - jer es bu e - na.

Cuat. 

Bajo 

Mrcs. 

143

Fl. 

V1 
 To - dos cre - en que el can - tar, ay! el can - tar es no

V2 

Cuat. 

Bajo 

Mrcs.

149

Fl.

V1 más a - brir la bo - ca y el can - tar tie-ne sen - ti-do y sa-ber_____ cuan - do la to-

V2

Cuat. *D7* *Gm* *G#o*

Bajo

Mrcs.

154

Fl.

V1 - ca, ó - ye-lo bien_____ y sa ber_____ cuan-do la to - ca.

V2

Cuat. *A7* *Gm* *Dm* *A7* *Dm* *A* mi me gus - ta can -

Bajo

Mrcs.

160

Fl.

V1

V2 tar don - de can - ta-o-res can - tan y que se-pan de-cla - rar el e-co de su gar - gan

Cuat. *A7* *Dm* *D7*

Bajo

Mrcs.

166

Fl.

V1

V2
 — ta y que se-pan de - cla - rar el e-co de su gar - gan - ta,

Cuat.
 Gm G#o A7

Bajo

Mrcs.

171

Fl.

V1
 Can - tan do el

V2
 ver - dá mi vi - da y el e-co de su gar gan - ta.

Cuat.
 Gm Dm A7 Dm

Bajo

Mrcs.

177

Fl.

V1
 — zum - ba que zum - ba, zum - ba que zum - ba fue que yo me e-na - mo

V2

Cuat.
 A7 Dm D7

Bajo

Mrcs.

182

Fl.

V1 ré, y voy a se - guir can - tan - do,

V2

Cuat. Gm G#o A7

Bajo

Mrcs.

187

Fl.

V1 ver - dá mi vi - da pa e - na - mo - rar - me o tra vez.

V2

Cuat. Gm Dm A7 Dm

Bajo

Mrcs.

191

Fl.

V1

V2

Cuat. Gm Dm A7 Dm

Bajo

Mrcs.

5.4. Quirpa

La quirpa aparece en los llanos centrales y occidentales de Venezuela. El nombre proviene de una antigua leyenda que cuenta la historia de José Antonio Quirpa, un arpista del estado de Apure que perdió la vida en una pelea por una mujer en el pueblo de Güiripa del estado de Aragua. Su guitarrista acompañante huye herido y se refugia en Camaguán estado de Guárico dando a conocer la historia vivida, otorgándole a este género el apellido del arpista.

Utiliza principalmente el texto en coplas y romance, sin embargo la manera de cantar es libre.

El metro utilizado es el 3/4, donde el cuatro y las maracas realizan un apagado percutido en la tercera y sexta corchea del compás; y el bajo acompañante marca el tiempo uno y tres (blanca + negra). Indistintamente todos pueden variar en los cortes de final o inicio de frase, sin modificar la sensación rítmica del estilo.

Se encuentra en tonalidad mayor y modula al segundo por una función transitoria.

En la transcripción de la canción “Quirpa salió hacia Caracas”, el texto está compuesto en coplas, rimando todos los versos pares entre sí.

Quirpa salió hacia Caracas (Cristobal Jiménez)

1. Que le dé al bordón cuereao'
ya le dije al maestro *arpista*
porque la canta amaranta
es lo que me *identifica*
2. Poniendo en coplas viajeras
lo que mi llano me *dicta*
con mi voz de hombre coplero
les voy a cantar la *quirpa*.
3. Quirpa iba para Caracas,
lo mataron en *Güiripa*
y ha quedado como un símbolo
en la llanura *infinita*
4. del llanero y su esperanza
que lucha y se *sacrifica*
la del soñador que cae
y la del rebelde *idealista*

5. Quirpa era un negro Apureño
un hombre de mucha *chispa*
hijo de sierra y sabana
de la región de Arauquita
6. que cruzaba a medianoche
cantando por una *pica*
parrandero enamorado
hombre de versación *rica*.
7. Quirpa era como yo
yo también soy como *Quirpa*
que cantamos en el arpa
cuando la cuerda *corrincha*
8. Cuando el contrario me acota
mi verso se multiplica
y amanecemos cantándole
a una muchacha *bonita*
9. Que diferente sería
si Quirpa viviera *ahorita*
se repartirían las tierras
de tantos latifundistas
10. Luchara junto conmigo
contra los imperialistas
tratando de detener
cualquier avance *fascista*
11. Quirpa vio que aquí existía
ciertos prejuicios *racistas*
y que faltaba formar
conciencia nacionalista
12. Para evitar la invasión
otro tipo de *conquista*
que mucha gente de aquí
se presta y la *facilita*.

Quirpa salió hacia Caracas

Quirpa

Cristobal Jimenez

$\text{♩} = 200$

Voz

Flauta

Cuatro

Bajo

Maracas

$\text{♩} = 200$

7

V.

Fl.

Cuat.

B.

Mrcs.

13

V.

Fl.

Cuat.

B.

Mrcs.

Que le dé al.

f *mp*

19

V. *bor - dón cue - rea - o' bor - dón cue - rea - o ya le di - je _al maes - tro _ar - pis - ta.*

Fl.

Cuat. C G7 C

B.

Mrcs.

25

V. *ya le di - je _al maes - tro _ar - pis - ta por - que la can - ta _ma ran -*

Fl. *mf mp*

Cuat. A7 Dm Am

B.

Mrcs.

30

V. *ta _es lo que me _i - den - ti - fi - ca, po - nien - do _en co - plas via - je - ras lo que*

Fl.

Cuat. E7 Am A7 Dm

B.

Mrcs.

35

V. *mi lla - no me dic - ta con mi voz de hom-bre co - ple-ro les voy a can - tar la quir - pa.*

Fl.

Cuat. *Am E7 Am*

B.

Mrcs.

41

V. *Quir - pa_i - ba pa-ra Ca - ra cas, pa - ra Ca - ra-cas lo ma-ta*

Fl. *mp*

Cuat. *G7 C G7*

B.

Mrcs.

47

V. *- ron en Güi - ri - pa, lo ma - ta-ron en Güi - ri - pa y ha que-da*

Fl. *mf mp*

Cuat. *C A7 Dm Am*

B.

Mrcs.

53

V. do co mo_ un_sím - bo - lo_en la lla - nu-ra_in - fi - ni - ta del lla - ne - ro_y su_es - pe -

Fl.

Cuat. E7 Am A7

B.

Mrcs.

58

V. ran - za que lu - cha_y se sa - cri fi - ca la del so ña - dor que ca - e_y la del re - bel - de_i dea lis -

Fl.

Cuat. Dm Am E7

B.

Mrcs.

64

V. ta

Fl.

Cuat. Am G7 C

B.

Mrcs.

70

V. 

Fl. 

Cuat. 

B. 

Mrcs. 

76

V. 

Fl. 

Cuat. 

B. 

Mrcs. 

82

V. 

Fl. 

Cuat. 

B. 

Mrcs. 

89

V. Quir - pa_e - ra_un ne gro_a - pu - re - ño, ne gro_a - pu-re - ño_un hom - bre

Fl. *mp*

Cuat. G7 C G7

B.

Mrcs.

95

V. de mu - cha chis - pa. un hom - bre de mu - cha chis - pa hi - jo de

Fl. *mf* *mp*

Cuat. C A7 Dm Am

B.

Mrcs.

101

V. sie rra_y sa - ba - na de la re - giónde_A - rau qui - ta que cru - za - ba_a me - dia-

Fl.

Cuat. E7 Am A7

B.

Mrcs.

106

V. no-che can-tan - do por u-na pi - ca pa-ran - de-ro_e - na-mo - ra-do hom-bre de ver - sa-ción ri -

Fl.

Cuat. Dm Am E7

B.

Mrcs.

112

V. ca. Quir - pa e-ra co - mo yo, ay! co - mo

Fl. *mp*

Cuat. Am G7 C

B.

Mrcs.

118

V. yo, yo tam - bién soy co mo Quir - pa. Yo tam - bién soy co mo Quir

Fl. *mf* *mp*

Cuat. G7 C A7 Dm

B.

Mrcs.

124

V. *- pa que can - ta mos en el ar - pa cuan - do la cuer - da co rrin - cha. Cuan-do_el con - tra-rio me_a co-*

Fl.

Cuat. *Am E7 Am A7*

B.

Mrcs.

130

V. *- ta mi ver - so se mul ti- pli - ca y_a- ma - ne - ce- mos can - tán-do-le a_u- na mu - cha - cha bo ni -*

Fl.

Cuat. *Dm Am E7*

B.

Mrcs.

136

V. *- ta.*

Fl.

Cuat. *Am G7 C G7*

B.

Mrcs.

143

V.

Fl.

Cuat.

B.

Mrcs.

C A7 Dm Am

149

V.

Fl.

Cuat.

B.

Mrcs.

E7 Am A7 Dm

155

V.

Fl.

Cuat.

B.

Mrcs.

Am E7 Am mp

162

V. *Que di - fe - ren - te se - ri - a ver - dad ca - ram - ba si Quir - pa vi - vie - ra _ ho - ri*

Fl.

Cuat. *G7 C G7*

B.

Mrcs.

168

V. *- ta si Quir - pa vi - vie ra _ aho ri - ta se re - par ti rian las tie -*

Fl. *mf mp*

Cuat. *C A7 Dm Am*

B.

Mrcs.

174

V. *rras de tan - to la - ti fun - dis - ta, lu - cha - ra jun - to con - mi - go con - tra los im - pe - ria lis*

Fl.

Cuat. *E7 Am A7 Dm*

B.

Mrcs.

180

V. *- tas tra - tan - do de de - te - ner cual - quier a - van - ce fas cis - ta.*

Fl.

Cuat. *Am E7 Am mp*

B.

Mrcs.

186

V. *Quir - pa vio que a - qui e - xis - tí - a, que a - qui e - xis - tí - an - - cier - tos pre - jui - cios ra - cis -*

Fl.

Cuat. *G7 C G7*

B.

Mrcs.

192

V. *- tas cier - tos pre - jui - cios ra cis - ta' y que fal - ta - ba for - mar*

Fl. *mf mp*

Cuat. *C A7 Dm Am*

B.

Mrcs.

198

V. 

Fl. 

Cuat. 

B. 

Mrcs. 

204

V. 

Fl. 

Cuat. 

B. 

Mrcs. 

211

V. 

Fl. 

Cuat. 

B. 

Mrcs. 

5.5. Merengue

Este género es propio de la ciudad de Caracas, aunque se difundió por otras regiones tomando en cada lugar características diferentes.

No tiene una forma literaria fija, aunque la copla es lo más recurrente. Sus textos hablan de la cotidianidad del venezolano, del amor y de la tierra; aunque hubo una corriente fuerte de compositores y agrupaciones que se encargaron de volverlo un vehículo de crítica social, además se pueden encontrar muchos aguinaldos (villancicos) y canciones infantiles en este género.

En este género, a diferencia de todos los anteriores, predomina la métrica basada en el compás de 5/8 con división 3+2, aunque en menos casos es posible encontrar merengues escritos en 2/4 que poseen en el primer tiempo un tresillo y en el segundo dos corcheas. En el ejemplo siguiente, pensando en el metro 5/8, el cuatro va tocando el apagado percutido en la primera y cuarta corchea, el bajo acompaña inhibiendo la primera y tocando la segunda, tercera y quinta corchea, las maracas acentúan la primera y cuarta corcheas realizando una subdivisión de semicorchea en la tercera corchea del compás.

Se pueden hallar merengues en tonalidades mayores y menores, utilizando muchos más grados armónicos que en los géneros ya mencionados.

La instrumentación varía de acuerdo a la temática y la intención del texto, habitualmente los aguinaldos y canciones infantiles son de carácter muy melódico, por lo cual se privilegia la voz acompañada por guitarra, cuatro, maracas y bajo.

Por otra parte existe otro tipo de merengue de carácter mucho más festivo donde se utilizan instrumentos solistas como trompeta, trombón, saxo y clarinete; acompañados por cuatro, bajo y percusión.

En la siguiente transcripción llamada *El Papagayo* el texto está compuesto de cinco estrofas octosílabas con rima en los versos pares.

El papagayo (Merengue de Serenata Guayanesa)

1. Quiero hacer un papagayo
volador multicolor
para remontar las nubes
y llegar donde está Dios.
2. Tres franjas tiene
mi papagayo
una amarilla
cual sol de mayo
3. la franja azul
del mar y el cielo
con siete garzas
siete luceros
4. Y el rojo fuego
del cardenal,
sangre de héroes
y libertad
5. Quiero hacer un papagayo
para aprender a volar
y que juegue con el viento
la bandera nacional.

El Papagayo

Merengue

Serenata Guayanesa

$\text{♩} = 240$

Voz

Quie-ro ha - cer un pa-pa - ga yo vo-la - dor mul - ti co - lor pa-ra

Cuatro

Bajo

Maracas

$\text{♩} = 240$

6

Voz

re mon - tar las nu bes y lle - gar don - de es - tá Dios, pa - ra re - mon - tar las

Cuat.

Bajo

Mrcs.

11

Voz

nu bes y lle - gar don de es - tá Dios quie-ro ha Dios, Tres fran jas

Cuat.

Bajo

Mrcs.

16

Voz

tie - ne mi pa-pa - ga - llo, u - na ma - ri - lla — cual sol de

Cuat.

D A E7

Bajo

Mrcs.

22

Voz

ma - yo — u - na ma - ri - lla cual sol de ma - yo, —

Cuat.

A D A E7 A

Bajo

Mrcs.

27

Voz

la fran ja a - zul — del mar y el cie - lo — con sie - te

Cuat.

A7 D A

Bajo

Mrcs.

32

Voz

gar - zas — sie - te lu - ce - ros, — con sie - te gar - zas —

Cuat.

Bajo

Mrcs.

37

Voz

sie - te lu - ce - ros, — y el ro - jo fue - go — del car de - nal. —

Cuat.

Bajo

Mrcs.

43

Voz

san - gre de hé - roes — y li ber - tad — san - gre de hé - roes

Cuat.

Bajo

Mrcs.

49

Voz

y li ber - tad Quie ro ha - cer un pa pa - ga yo pa ra a pren - der a vo

Cuat.

E7 A D

Bajo

Mrcs.

54

Voz

lar y que jue gue con el vien - to la ban - de - ra na - cio - nal y que

Cuat.

A E7 A

Bajo

Mrcs.

59

Voz

jue - gue con el vien - to la ban - de - ra na - cio - nal.

Cuat.

D A E7 A

Bajo

Mrcs.

CONCLUSIÓN

Para poder ejecutar un repertorio musical latinoamericano es de suma importancia conocer su procedencia y los elementos que dieron pie a su nacimiento y desarrollo, debido a que no tiene una base teórica que se haya gestado por generaciones, pero sí una rica cultura popular, que se podría denominar de tradición “oral”.

A través de este trabajo se han dado a conocer los elementos que dieron vida al folclor venezolano y cómo se diferencia en cada una de sus zonas geográficas. Además se abarcan los géneros musicales más recurrentes, a través de partituras y explicaciones específicas de las características elementales que esta música requiere.

La evolución de la música de Venezuela ha sido tan importante hacia los últimos años que ha llegado a mezclarse con fuertes corrientes populares como el jazz, y además se ha experimentado en la interpretación de los instrumentos, llegando a grandes niveles técnicos de ejecución. Este trabajo no se enmarca en este proceso de avance, sino más bien, da signos primordiales de la esencia fundamental de esta expresión popular.

El ideal es poseer un material de todo el folclor venezolano, y a su vez, de toda Sudamérica, con el objeto de conocer, a través de la música la historia de la cultura latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu García, Oswaldo, **Cuatro método completo**; Editorial Panapo, Caracas, Venezuela, 1993.

Briceño Marquez, Juan Alfredo; **Versos, coplas, poemas, cuentos y recetas indígenas**; Fundación editorial el perro y la rana, Red Nacional de Escritores de Venezuela, 2009.

Carrera, Gustavo Luis; **Prontuario de folklore literario venezolano**; Fundación Fondo Editorial del Caribe, Anzoátegui, Venezuela, 2010.

Freja De La Hoz, Adrián Farid; **Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia**; Tesis para optar al título de *Magíster en Estudios Literarios*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, Bogotá D.C. 2012.

Leal, Henry, **El cuatro en Venezuela**; biblioteca de autores y temas mirandinos, Caracas, Venezuela, 1999.

Leymarie, Isabelle; **La música latinoamericana: ritmos y danzas de un continente**, Edis. B., S.A.; Barcelona, España, 1997.

Ocampo López, Javier, **Música y folclor de Colombia**; Editores Colombia Ltda., Bogotá, Colombia, 1984.

Ramón y Rivera, Luis Felipe, **El joropo, baile nacional de Venezuela**; Ediciones del ministerio de educación, dirección de cultura y bellas artes, Caracas, Venezuela, 1953.

Ramón y Rivera, Luis Felipe, **La música folklórica de Venezuela**; Edit. Monte Ávila Caracas, Venezuela, 1969.

Salazar, Rafael; **El joropo, entre huasas y merengue**; Venezuela es música, Disco club venezolano, Caracas, Venezuela, 1991.

Vega, Carlos; **Música sudamericana**; Eds. Emecé, Buenos Aires, Argentina, 1946.

Clases presenciales:

Cuarto seminario de música latinoamericana: Venezuela Tradicional. Osorno, Octubre 2007. Dictado por Sir Augusto Ramírez, presidente y fundador de la fundación “Su majestad el cuatro” en Venezuela.

Clases con Jorge Ball, maestro luthier e integrante del grupo “Inti-illimani Histórico”

Páginas web consultadas:

<http://diarreaverbal.blogspot.com/2009/01/sobre-el-origen-de-la-copla.html>

<http://cantantesvallepascuenses.blogspot.com/2011/08/la-copla-llanera.html>