

## **Consideraciones y alternativas notacionales de la métrica de pie ternario empleada en los géneros musicales populares venezolanos**

**MSc. Gerardo Manuel Roa**

maracayarpa@gmail.com

Gerardo Manuel Roa: musicólogo, compositor, arreglista, clarinetista y docente musical (Caracas, 1960). Magister en Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela (2016). Profesor en Educación Musical de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2009). Clarinetista fundador activo de la Orquesta Sinfónica de Aragua (1990). Está radicado en el Estado Aragua desde el año 1983. Se ha dedicado a la investigación y transcripción de la música del joropo central desde 1992. Tiene realizados varios libros sobre el análisis musical del joropo central no publicados. Su línea de investigación está dirigida a la teoría y el análisis musical. Es integrante de la Sociedad Venezolana de Musicología.

## **Consideraciones y alternativas notacionales de la métrica de pie ternario empleada en los géneros musicales populares venezolanos**

### **Resumen**

Con la finalidad de establecer una rítmica eficaz en la notación de los géneros musicales venezolanos de pie ternario –la canción infantil, el bambuco, el valse y el joropo en los estilos llanero y central–, se proponen en este trabajo determinados ajustes métricos para su efectiva configuración. Se utilizan algunos principios de análisis musical planteados por Cooper y Meyer (1960), Lerdahl y Jackendoff (1983), Sagredo (1988), Kröpfl y Aguilar (1989), así como algunas puntualizaciones realizadas por diversos autores. Para dejar en evidencia la contracción y distensión musical en los géneros populares de pie ternario, se emplean la “Ley de simplicidad o pregnancia”, la “Ley de figura y fondo” y la “Ley de hábito o experiencia”, tomadas de la psicología de la *Gestalt*. Según nuestra interpretación, estos recursos metodológicos nos permiten conformar adecuadas representaciones rítmicas y métricas con intenciones prácticas en la notación de las partituras de la música venezolana.

**Palabras clave:** análisis rítmico, música venezolana en compás de 3/4 (6/8), notación métrica, bases binarias, psicología de la *Gestalt*.

## **Considerations and alternative notational metric foot ternary employed in Venezuelan popular music genres**

### **Summary**

In order to establish an effective rhythm in the notation of Venezuelan musical genres -the ternary foot children's song, bambuco, the valse and burrowing joropo in styles and centrally, proposed in this paper some metric settings for your effective configuration. Some early musical analysis determined by Cooper and Meyer (1960), and Jackendoffs Lerdahl (1983), Sagredo (1988) and Aguilar Kröpfl (1989) and points made by various authors are used. To make clear the contraction and musical detente and institute binary bases in popular genres of ternary foot, the "Law of simplicity or pregnancia", the "Law of figure and ground" and the "Law of habit or experience," used taken from Gestalt psychology. These methodological resources allow us to create rhythmic and metric appropriate representations with practical intentions, notation scores of Venezuelan music.

**Keywords:** rhythmic analysis, Venezuelan music in 3/4 (6/8), metric notation, binary bases, Gestalt psychology.

“La naturaleza, fuente de todos los ritmos, no ha sido hecha según concepciones humanas y abarca numerosas posibilidades teóricas.”

Edgar Willems (1964: 195)

**U**no de los recursos indiscutibles para la preservación, estudio y difusión de la música de cualquier género, aparte de la grabación en audio o video, es la partitura, la cual emplea símbolos gráficos que tienen una tradición arraigada en el ámbito académico occidental. Sin embargo, en nuestra apreciación se puede observar en casi todas las publicaciones contentivas de partituras, que la notación de los géneros musicales venezolanos de pie ternario se encuentra descuidada debido a lo inadecuado del tipo de compás empleado, al no establecer de forma clara la tensión y la distensión estructural. Esto no ocurre en la percepción auditiva, puesto que los intérpretes corrigen las deficiencias de la escritura musical. El cuestionamiento de la métrica musical aquí presentada se ha originado de la propia experiencia: hemos podido constatar que cuando se realiza la lectura obligatoria de partituras del joropo en su notación tradicional  $3/4$  ( $6/8$ ), se dificulta la interpretación porque se le exige a la vista recorrer mucha superficie del escrito sonoro en un tiempo muy rápido de ejecución, aunado a lo intrincado y complejo que resulta el ritmo de este género musical, produciendo tensión e imprecisión. En las piezas musicales venezolanas de pie ternario diferentes al joropo (canciones infantiles, bambucos y valeses), el *tempo* no afecta a la interpretación debido a la sencillez de su lectura y ejecución, pero en su escritura no se establecen de forma clara las tensiones y distensiones internas de las frases y estructuras, hecho que perturba tanto la continuidad, como la expresión. Entonces podemos discurrir que la notación musical tradicional de los géneros populares venezolanos de base ternaria muestra inconvenientes comunes, lo que nos motiva a presentar algunas consideraciones y alternativas metodológicas para una posible solución a partir de este trabajo. Para ello nos fundamentaremos en algunos principios contenidos en varias obras de estudio del ritmo musical, entre las que se encuentran la *Estructura rítmica de la música* de Grosvenor Cooper y Leonard Meyer (1960), la *Teoría generativa de la música tonal* de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983), el artículo “El ritmo en la música venezolana” de Humberto Sagredo Araya (1988), y la “Propuesta para una metodología de análisis rítmico” de Francisco Kröpfl y María del Carmen Aguilar (1989). Oportunamente serán citados otros autores, con el fin de establecer una notación eficaz en los géneros musicales venezolanos de base ternaria.

Cooper y Meyer (1960:9), afirman que “estudiar el ritmo es estudiar toda la música”. El ritmo es el principal parámetro que ordena y es organizado a su vez por todos los factores y elementos que establecen los diversos procesos sonoros formalizados: propone el agrupamiento y estructuras de notas, la secuencialidad, la simultaneidad y la relación de todos los componentes musicales, sean duraciones, intensidades, alturas, texturas, armonía o métrica, variables que tienen incidencia en el hecho musical. La música es un hecho perceptivo inherente a la conciencia humana sumamente compleja, la cual ha sido estudiada en el transcurso del siglo XX en el ámbito auditivo y visual por la psicología de la *Gestalt*, tal como es nombrada por Sagredo (1988:58), y por Astor (2002:93); también es denominada como “teoría de la percepción de configuraciones”, tanto por Kröpfl y Aguilar (1989:6), como por Lerdahl y Jackendoff (1983:336). Esta corriente de investigación psicológica ha establecido un conjunto de principios o leyes que han resultado útiles en la explicación de los fenómenos de la percepción en su relación con la música. Por ejemplo, la denominada “Ley de simplicidad o pregnancia” estudiada en el ámbito musical por Kröpfl y Aguilar (1989:2), y por Lerdahl y Jackendoff (1983:337), propone bases binarias de forma jerárquica, formaciones del tipo antecedente-consecuente promoviendo a su vez la regularidad y la simetría; pero resulta que estos principios musicales no son acatados por la notación de los géneros de pie ternario venezolanos, debido a que en su configuración y según nuestra apreciación:

1. no se establecen las bases binarias referidas;
2. la notación de la cifra indicadora de compás  $3/4$  en pulso de negra resulta inadecuada, debido a que la acentuación métrica cada tres tiempos limita la expresión musical al no permitir la tensión-distensión alternada de los motivos y estructuras, impidiendo que las frases se desenvuelvan con naturalidad;
3. este tipo de representación métrica no atiende al ritmo armónico, es decir, al ritmo que establece la armonía, ya que, por lo general, la línea divisoria impide que los compases puedan ser agrupados por este factor;
4. esta notación presenta un grave inconveniente y es que, aunque el acento métrico no altera la medida en tres tiempos, se perturba la continuidad visual de la frase por el seccionamiento continuo originado por el tipo de compás empleado; por último,

5. no se observa una jerarquía del contenido del agrupamiento y estructuras contenidas entre los compases.

Para comprender las bases binarias que aquí estamos postulando como alternativa para la configuración de los géneros musicales venezolanos de pie ternario, hagamos una digresión. El ritmo musical, en su más amplia significación, está intrínsecamente relacionado al ser y acontecer del hombre a través de los fenómenos de la percepción. Los fenómenos que ocurren en el tiempo –discurso, lenguaje, música– o en el espacio –teatro, deporte, juego físico–, no podrían existir sin la dupla «acción-inacción», siendo este el principio inicial de todo discernimiento perceptivo: desde el punto de vista humano, vivimos en un universo cambiante determinado por esta duplicidad conceptual. Pérez (1986: 125), refiere una hipótesis la cual afirma que el sistema binario es el más antiguo de todos los sistemas rítmicos y asegura, apoyándose en las investigaciones del musicólogo rumano Constantin Brailoiu, que este principio binario se halla presente en las canciones infantiles de todas las culturas, independiente de la acentuación de las lenguas en la que se expresan los niños. Más adelante, al citar un trabajo didáctico de Kwabena Nketia referente a los ritmos africanos, reseña que este autor inicia el estudio de los ritmos binarios porque son más sencillos de asimilar; luego de aprendidos, se pasa a estudiar los ritmos ternarios porque son más elaborados. Pérez destaca el hecho de que sistema rítmico binario es menos complejo y desarrollado, que el sistema rítmico ternario.

Willems (1964: 193), refiere que los griegos concebían al ritmo elemental como un hecho de naturaleza binaria, con un inicio y un final; no obstante, considera al ritmo ternario más completo, con un impulso, un centro de fuerza y un reposo. Más adelante, al referir la fisiología humana (1964: 203-204), establece que el hombre es simétrico por naturaleza, colocando como ejemplo la marcha o el paso a dos tiempos, lo que promueve el aspecto binario del ritmo; pero refiere que en la respiración el ritmo es ternario, lo cual se puede observar en sus tres fases: inspiración, expiración y reposo; esto también acontece con el palpito del corazón, el cual es ternario en estado normal: dos latidos y un silencio. Por su parte, Lussy (1978:26), casi a finales del siglo XIX, concibe la respiración comprendida en dos fases: aspiración y expiración. También establece que la respiración es el modelo de la medida musical y el factor que genera el ritmo. Refiere Pérez (1986: 54), que en la Edad Media europea había preferencia por la división ternaria de la música, la

cual se consideraba como «perfecta», mientras que la división binaria era conocida como «imperfecta».

Sobre la dualidad constante y alternada originaria presente en la percepción, las tradiciones del pueblo chino<sup>1</sup> pueden realizar importantes puntualizaciones para la comprensión del mismo. Detallemos lo siguiente. Los fenómenos perceptivos plantean para el individuo humano dos estadios básicos, los cuales son principios entrelazados en relación unitaria denominados por Richard Wilhelm (1976: 68) como “mundo de los contrarios”, “antinomias apareadas” (Wilhelm, 1976: 354), o “pares antagónicos” (Wilhelm, 1976: 361): claro-oscuro, día-noche, hombre-mujer, vida-muerte, etc.; en el análisis musical son posibles aplicar opuestos que se complementan tales como: derecha-izquierda, arriba-abajo, sonido-silencio, inspiración-expiración, acento-no acento. El *uno* presupone al *otro*, es decir, que en esencia, es imposible la existencia de «uno» sin el «otro». Estas ideas fueron las que permitieron al hombre primitivo y luego a las antiguas sociedades formarse una concepción dual del universo, organizarse e interpretarse de acuerdo al ritmo de los ciclos planteados por la naturaleza. Esto lo refiere Wolpin en los siguientes términos:

El hombre de la antigüedad, después de comprobar que su jornada se dividía en partes iguales, en períodos de luz y de sombras; que existían tantos representantes de un sexo como del opuesto; que las temperaturas de frío igualaban en duración a las de calor, y así sucesivamente, debe haber llegado a la conclusión de una concepción dualista-armónico de la Naturaleza. (Wolpin, 1980:17)

Esta antítesis unificada del universo dio origen, después de transcurridas muchas generaciones, a la doctrina del *Yin* y *Yang*<sup>2</sup>, aporía inherente a la percepción humana. Este cambio latente, permanente y oscilante percibido de manera unificada por el individuo humano, está representado por las dos gotas contrapuestas, invertidas y complementarias sintetizadas en el «Símbolo del Tao», el cual presentamos a continuación:



---

<sup>1</sup> La cultura del pueblo chino tiene una antigüedad que sobrepasa con creces el tiempo histórico occidental.

<sup>2</sup> La doctrina del Yin y Yang fue la antecesora de la escuela del Taoísmo en la antigua China.

Se podría cuestionar la referencia de este legado de la antigüedad china en nuestro trabajo, argumentando que esos puntos de vista obedecen a principios esotéricos y religiosos que atienden principalmente a “fórmulas mágicas”<sup>3</sup>, que no tienen cabida en el estudio del ritmo y de la métrica musical. Refutamos dichas admoniciones expresando que este conocimiento milenario enseña la trama de las relaciones cósmicas a quien se interesa en su estudio y ha influido de manera notable en las ciencias, la psicología y la literatura occidental. Saussure (1945:205) plantea con respecto a la naturaleza binaria del lenguaje que “todo es oposición”, referido en otro lugar de su tratado en los siguientes términos:

El mecanismo lingüístico gira todo él sobre identidades y diferencias, siendo éstas la contraparte de aquellas. El problema de las identidades, pues, se vuelve a encontrar en todas partes; pero también se confunde parcialmente con el de las entidades y de las unidades, del cual no es más que una complicación, por lo demás fecunda. (Saussure, 1945:186)

Los fenómenos perceptivos del individuo humano no pueden escapar de esta alternancia bipolar, debiendo observarse que dentro de esta dicotomía se encuentra el ritmo musical. La necesidad de exponer principios binarios en la notación musical lo justifica Komar (citado por Lerdahl y Jackendoff, 1983:24), al establecer que “una teoría métrica debería estar basada antes que nada en la sensación, la percepción inmediata de tiempos fuertes y débiles.” La dualidad musical alternada ya lo han observado otros autores, como por ejemplo, Lerdahl y Jackendoff (1983:201), los cuales señalan “el incesante inhalar y exhalar de la música” y los “puntos de tensión y reposo relativos”; por su parte Kröpfel y Aguilar (1989:3), indican “el principio de oposición entre suspensividad y resolutivez”; Sagredo (1997:91), refiere “las funciones esenciales de la música, las cuales son: la actividad, el reposo, la tensión, la distensión, la expectativa, la demora, la resolución”. La percepción de la dualidad musical es mencionada de una manera ocurrente por el compositor venezolano Aldemaro Romero a Federico Pacanins, en una entrevista realizada en el año 2005 sobre un malentendido referido a su persona, al presuntamente expresar que la música tradicional venezolana no tenía la popularidad merecida porque la rítmica era muy atravesada. Romero se defiende en los siguientes términos:

No, yo nunca dije que la rítmica era atravesada. La rítmica venezolana es correcta en todo sentido, lo que pasa es que es terciaria. Y el ritmo terciario es antinatural. ¿Tú concibes a un ejército marchando a tres, como bailando valse? Fíjate: el ser humano está constituido por la pareja: dos ojos, dos huecos de la nariz, dos manos, dos piernas, dos riñones, dos bolas... Y por

---

<sup>3</sup> Expresado en esos términos en el año de 1949 por el famoso psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, discípulo de Sigmund Freud (Wilhelm, 1956:21).

eso es que las grandes músicas populares son a dos: el mambo, la guaracha, el bolero, el tango, el swing, el pasodoble, la marcha, la *bosanova*. Todo eso es a dos. (Pacanins, 2006:23)

Entonces podemos establecer que si el ritmo ternario va contra lo natural, resulta primordial «binarizar» la notación de los ritmos ternarios de la música popular venezolana, empleando con finalidad ilustrativa el título de la obra de Rolando Antonio Pérez Fernández. Este autor refiere (1986: 8), que por lo común se relaciona al ritmo ternario con el aporte europeo y al ritmo binario con la influencia cultural africana. No obstante, es necesario tener en cuenta que la percepción no es la misma para todos los individuos, dadas las diferencias culturales y psicológicas. A principios del siglo XX, Aranzasi ya había contradicho este principio binario, planteando lo siguiente:

La simetría no es reina única en la naturaleza, pues las estaciones, el día y la noche, las mareas, [...] la conformación de las costas y de las orillas de los ríos, las faldas de las montañas, los caracoles, [...] no obedecen a simetría [...]; en cuanto al organismo humano, la posición de las vísceras, los latidos del corazón, los movimientos de la respiración, las aptitudes de las dos manos, el número, longitud, grueso y libertad de movimientos de los dedos en cada mano, ni el desarrollo cerebral [...] obedecen a simetría, cuanto menos a simetría binaria. (Aranzasi, 1911: 271)

Basándonos en todo lo anterior, podemos referir que la investigación musical no puede basarse en dogmas, en establecer valores formales inmutables, dadas las diferencias apreciativas. Tal como observara Willems (1964: 195), la historia ha demostrado que el arte que se somete a fundamentos invariables y definitivos, tiende a decaer de manera irremediable. Por ello hacemos una interpretación diferente, para saber hasta qué punto pueden llegar nuestras argumentaciones, sabiendo que lo dicho en este trabajo puede ser contradicho o superado por otros autores. Este aspecto ya lo había anticipado Bachelard (1948: 48), al exponer que “una experiencia, para ser verdaderamente racionalizada, debe [...] insertarse en un juego de razones múltiples.” Al respecto, es necesario tener en cuenta que las características de la escritura de la métrica musical de pie ternario ha sido citada y estudiada por diversos autores; pero la necesidad de establecer bases binarias en la música venezolana de pie ternario no ha sido referida, desconociéndose las razones de su omisión.

Es necesario tener en cuenta que el acento métrico es fundamental en la definición perceptiva de los compases, debido a que establece una impronta en el discurso sonoro, es decir, una señal repetitiva, un énfasis reiterado de forma cíclica. Pero resulta que el acento métrico al principio de cada compás no tiene existencia por sí mismo ya que es de naturaleza psicológica, debido a que se origina de la convergencia de varios tipos de acento estudiados por Kröpfl y Aguilar (1989: 1). Estos son, a saber: acento posicional (primer



estímulo), acento agógico (duración), acento tónico (altura) y acento dinámico (énfasis). Establecemos que la concurrencia de varios tipos de acento es lo que produce el acento métrico, originado en la percepción del auditor por la ley de la simplicidad o pregnancia de la *Gestalt* ya referida. Esto ya lo había adelantado Hornbostel en el año 1905, al reseñar que:

Los experimentos psicológicos nos han enseñado que no tan sólo la intensidad y la duración (acentos dinámico y temporal) tienen efectos rítmicos. Cada característica que distingue un tono de otro, o sea, altura, timbre, etc., puede reclamar la atención y otorgar (subjetivamente) al sonido respectivo un acento (acentos psicológicos). Estas diversas posibilidades de acentuación pueden poseer diversos grados de eficacia, dependiendo de lo acostumbrados que estemos a tomar en consideración uno u otro elemento en la percepción sensorial. (Hornbostel, referido por Cruces, et al., 2001: 52)

Discurrimos, que dada la facilidad de captación del acento métrico en compás de 3/4, se ha convertido en un paradigma no superado por parte de los músicos, estancándose por este hecho el estudio de los géneros de pie ternario en partituras, hasta este momento donde planteamos una alternativa notacional. Por ejemplo, por lo común se relaciona al vals con el joropo por sus mismas características estructurales y rítmicas, con la única diferencia del *tempo* de ejecución. Álvarez (2007: 6) establece al respecto lo siguiente: “cuando a un vals criollo se le acelera su tempo y se le imprime un cierto ritmo con carácter propio de algunas zonas geográficas específicas, se transforma en joropo y en otras formas subsidiarias del mismo”. Peñín (et alii., 1998: 705) anota que “[las] piezas que aparecen nombradas por sus autores como vals, si se acelera simplemente su tempo, se convierten fácilmente en joropos”. Bendahan (1997: 29) afirma que “existe un parentesco y una afinidad entre el vals y nuestro joropo, cuyo denominador común estuvo en el primigenio compás ternario: 3 por 4.” Con respecto al joropo, Carías (tomado de Strauss [1999: 368], y citado por Battaglini, 2009: 77), expresa que “musicalmente hablando, el joropo es muy peculiar: sus compases se ejecutan simultáneamente en dos tiempos [...] 3x4 y 6x8 [...]”. Salazar (1992: 49) refiere que “nuestro joropo, a pesar de la dificultad de no ser una danza binaria [...] sino de tres tiempos –en 3x4– o en compás compuesto –en 6x8–, logró sin embargo imponerse en todo el país.” El maestro Antonio Lauro comentó a Zea lo siguiente:

La música venezolana y sus máximos representantes que son el vals y el joropo, están compuestos de la amalgama de 3/4 y 6/8, a diferencia de la música típica latinoamericana y española, que aunque tienen los dos compases estos se alternan (...) no hay una simultaneidad como en la música venezolana (...). Y también la presencia del acento cada dos tiempos (...) siempre está metido el dos en un compás de tres. Pero yo creo que estas características no son

mías, es algo venezolano (...). Es más un 6/4 que un 3/2. (Zea. L. *Entrevista a Lauro* cit. 6.6.1984. Referido por Bruzual, 1995: 179)

Para ilustrar la necesidad de establecer bases binarias en la escritura de la música venezolana de pie ternario, iniciemos una revisión de la métrica presente en algunas piezas sencillas y su replanteamiento notacional –presentaremos ejemplos musicales más complejos, a medida que vayamos avanzando en nuestra exposición–. Comenzaremos con un extracto de la canción infantil de autor desconocido titulada “María Moñito”, contenida en el libro *Mis canciones escolares* (Baez, 1975: 33):

Figura 1. Extracto de la canción infantil “María Moñito”, en notación tradicional 3/4 (tres cuartos en pulso de negra)

Destacamos del segmento anterior la «isocronía» sobre una base ternaria (3/4), debido a la regularidad rítmica con valores constantes y regulares propios de la música tonal tradicional venezolana<sup>4</sup>. Tal como ya indicamos, se observa en el ejemplo que la escritura musical no establece bases binarias, hay una acentuación reiterada por compás, la frase está muy seccionada y no se propone jerarquía notacional (el ritmo armónico será referido más adelante). Realicemos un primer análisis del texto presente en la Figura 1 mediante asteriscos tal como lo establece Sagredo (1988:76), a fin de dar cuenta de la acentuación métrica:

\*                    \*                    \*                    \*

María **Moñito** me convidó, a comer **plátano** con **arroz**,

\*                    \*                    \*                    \*

como no **quise** su mazacote María **Moñito** se disgustó, (...)

Observemos que donde están presentes los asteriscos por arriba del texto de la canción infantil (en las sílabas destacadas en negrita), cae el primer tiempo de cada compás,

<sup>4</sup> No abordaremos en nuestro estudio la música aborígen o nativa, debido a que no tiene referentes técnicos con la música tonal de tipo académico o europea que aquí estamos estudiando.

inmediatamente después de cada línea divisoria presentes en la Figura 1, fenómeno perceptivo musical que es denominado como «acento métrico». Detallemos que al presentarse estos acentos tan próximos entre sí, no existe el tiempo suficiente para un impulso y su resolución rítmica, es decir, la tensión-relajación alternada de los motivos y de las frases musicales por lo que éstas se muestran comprimidas, sin posibilidad alguna de expresión. Sin embargo, existe la tendencia arraigada de aceptar de forma pasiva esta acentuación, impuesta por la tradición musical<sup>5</sup>. Ahora bien, debemos tener en cuenta que la mente organiza grupos de elementos en las formas más sencillas posibles, en dos o en tres unidades, tal como lo refiere Sagredo (1988:59). En consecuencia, si implementamos a manera de ensayo o de forma transitoria un “hipermetro” –que suma dos compases tradicionales en uno sólo–, se distancian los acentos métricos y se establecen bases binarias que proponen tiempos fuertes y débiles, permitiendo que las frases se desenvuelvan de forma más natural. Esto lo representamos en la Figura 2 a continuación:

Figura 2. Extracto de la canción infantil “María Moñito”, en notación “hipermétrica” 6/4 (seis cuartos en pulso de negra)

Esta notación musical representada en la Figura 2, es denominada por Lerdahl y Jackendoff (1983:397) como “estructura hipermétrica” –*hypermetrical structure*– sin precisar su significado, pero también es referida como “hipercompás” –*hypermeasure*–, definido por estos mismos autores (1983:23) como “un nivel mayor que el de los compases utilizados en la notación”; sin embargo, estos tratadistas no discriminan las diferencias entre ambas expresiones. Para nuestros efectos analíticos, en lo sucesivo emplearemos el término “hipermetro” por su carácter técnico con el mismo significado práctico de “hipercompás”: al respecto, nótese que la voz «metro» –medida–, es más específico que el vocablo «compás»<sup>6</sup>. Esta representación tentativa de bases binarias resulta más aproximada a la percepción musical –según nuestra interpretación–, y con ello una contracción y una

<sup>5</sup> Resulta una tarea muy difícil cambiar una costumbre enraizada.

<sup>6</sup> Los otros autores aquí citados (Cooper y Meyer, Sagredo, Kröpfl y Aguilar), no emplean los términos *hipermetro* o *hipercompás*, y tampoco establecen sus aplicaciones prácticas.



The image shows two staves of musical notation for the song "María Moñito". The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The first staff contains the first two measures of the melody, with lyrics "Ma-ría Mo-ñi - to me con-vi - dó, a co-mer plá - ta - no con a -". Above the first measure is a chord marking 'A', above the second is 'D', and above the third is 'E7'. The second staff contains the next two measures, with lyrics "roz, co-mo no qui-se su ma-za - co - te Ma-ría Mo-ñi - to se dis-gus - tó, (...)". Above the first measure is 'A', above the second is 'D', above the third is 'E7', and above the fourth is 'A'. The notes are primarily eighth notes, with some dotted eighth notes at the start of measures.

Figura 3. Extracto de la canción infantil “María Moñito”, en notación «hipométrica» 6/8 (seis octavos en pulso de negra con puntillo)

Se podría cuestionar esta notación estableciendo que en el segundo tiempo del compás o primera corchea, hay un acento métrico (en la sílaba *ñi*), y por ello es necesario mantener la notación tradicional en 3/4 tal como está presente en la Figura 2. Es necesario tener en cuenta que entre cada semicorchea a corchea de la figura 3 convergen dos tipos de acento: el acento tónico originado por el salto melódico, y el acento agógico presente en cada corchea. Un aspecto que hemos tomado en cuenta en esta representación gráfica es la jerarquía ocasionada por el acento agógico, el cual permite establecer el acento métrico. Obsérvese que las mayores duraciones están presentes al inicio de cada compás, ya que la corchea se suma con el silencio a continuación estableciendo una corchea con puntillo como mayor valor de figura de nota, según lo prescrito por Kröpfl y Aguilar (1989: 5). Con respecto a la cuadratura de la frase musical presente en la música venezolana –de fuerte influencia europea–, Pérez (1986: 65), refiere que ésta se empezó a implementar en Europa a partir del siglo XVII, debido a que permitía a los bailarines marcar sus pasos con mayor exactitud.

La imprecisión de la notación musical también acontece en las partituras de las canciones típicas de otras regiones geográficas venezolanas, tal como está presente en la pieza musical denominada “Caza del Tigüitigüe” del Estado Nueva Esparta, referido por Martínez (1978: 106). Este tema fue integrado en la literatura orquestal por el compositor Inocente Carreño (1919-2016), en su obra sinfónica intitulada “Margariteña” compuesta en el año 1954 según refiere Peñín (et alii, 1998: 324).

## Caza del Tigüitigüe

Francisco Carreño y  
A. Vallmitjana (rec.)

Can - ta ti - güi - ti - güi - to, cer - ca de la la - gu - na, \_\_\_

quie - ro po - ner-teun la - zo, pa - ra pro - bar for - tu - na.

Figura 4. Canción típica del Estado Nueva Esparta en notación tradicional  
(3/4 en pulso de negra ó 6/8 en pulso de negra con puntillo)

Observemos en la Figura 4 que la notación en compás de 6/8 (contenida dentro de un paréntesis al inicio de la pauta), resulta innecesaria debido a que este tipo de agrupamiento sólo es posible en los compases que contienen corcheas, pero éstos no se muestran agrupados en esa métrica específica. Si planteamos un análisis del texto en su notación tradicional, podemos observar a los acentos métricos muy próximos entre sí, reiteración que no permite el tiempo suficiente para establecer las bases binarias ya referidas:

\*            \*        \*            \*

**Canta tigüitigüito, cerca de la laguna,**

\*                            \*        \*            \*

**quiero ponerte un lazo, para probar fortuna. (...)**

Por otra parte, si planteamos un “hipermetro” en la Figura 5 a continuación, la música adquiere bases binarias por el distanciamiento del acento métrico, pero resulta visualmente incómodo:

Can - ta ti - güi - ti - güi - to, cer - ca de la la - gu - na, can - ta ti - güi - ti -

gu - na, quie - ro po - ner-teun la - zo, pa - ra pro - bar for -

tu - na, quie - ro po - ner - teun tu - na. (...)

Figura 5. Canción típica del Estado Nueva Esparta en notación  
“hipermétrica” 6/4 (seis cuartos en pulso de blanca con puntillo)



Consideramos que esta pieza se normaliza en su tensión-distensión dentro del compás al establecer el «hipometro», lo que realizamos en la Figura 8 a continuación (a fin de abreviar los análisis, omitiremos en lo sucesivo la notación hipométrica, la cual será retomada más adelante):

En la ma-no trai-go un cla-vel ro - sa do, en la ma-no trai-go un cla-vel ro  
sa-do, si me das un be-so yo te lo re - ga-lo, si me das un be-so yo te lo re - ga-lo. (...)

Figura 8. Canción infantil “En la mano traigo” en notación «hipométrica»  
(6/8 en pulso de corchea con puntillo)

Este problema notacional también está presente en el género andino conocido como «bambuco», tal como podemos observar en la pieza “Brisas del Torbes” de Luis Felipe Ramón y Rivera, presentada por Martínez (1978: 21):

### Brisas del Torbes (Bambuco)

Luis Felipe Ramón y Rivera

En la no - che can - ta la bri - sa so - breel Tor - bes; es  
co - mo flor de los An - des es co - moel ca - fé dea - quí. (...)

Figura 9. Bambuco “Brisas del Torbes” en notación tradicional  
(6/8 en pulso de negra con puntillo; la alternancia con el pulso de negra en 3/4 no está referida)

Podemos observar una alternancia métrica entre los compases de la Figura 9, dado que está presente una contracción rítmica en el compás de 6/8 y luego una distensión rítmica en compás de 3/4, pero este hecho no lo refleja la notación. Este aspecto es referido por Pérez (1986: 65), –citando al musicólogo argentino Carlos Vega–, como “fórmula de conflicto o compás capital” (presente en el compás de los contratiempos de nuestro ejemplo), y “fórmula de reposo o compás caudal” (contenido en el compás de las tres negras repetidas). Si representamos este extracto mediante la notación «hipométrica» en la Figura 10 a continuación, podemos observar que se regulariza la alternancia dual de contracción-



distensión iniciando en anacrusa con notas sincopadas y cuando se presenta el acento métrico, el compás coincide con las corcheas consecutivas facilitando con ello la interpretación:

Re m Sol m

En la no-che can-ta la bri-sa so-breel Tor-bes; es co-mo flor de los

La 7 Re m

An - des es co - moel ca - fé dea - quí. (...)

Figura 10. Bambuco “Brisas del Torbes” en notación «hipométrica»  
(6/8 en pulso de corchea con puntillo)

Como ejemplo de imprecisión notacional, continuamos con la métrica del *valse*, nombrada de esa manera por su connotación venezolana y a fin de diferenciarlo del vals europeo. Al respecto, refiere Peñín que:

Poco a poco, el vals se queda entre nosotros como una forma acriollada en sus giros melódicos y, sobre todo, en sus características métricas. En esta transformación, acriollamiento, ya no se le dirá vals, sino valse, por la fuerte influencia francesa que tuvimos desde finales del siglo XVIII (...). (Peñín, 1998: 705)

Tomemos como ejemplo de imprecisión métrica en la notación musical del valse, un extracto de los primeros compases de “Como llora una estrella”, presentado por Martínez (1978: 7):

### Como llora una estrella (Valse)

M: Antonio Carrillo  
L: A. Vivas Toledo

Re m Sol m

Re-cuer-dos de un a - yer que fue pa - sión, yel sua-ve ti-ti - lar quea - yer yo vi, (...)

Figura 11. Valse “Como llora una estrella” en notación tradicional  
(3/4 en pulso de negra)

Podemos observar en el extracto musical de la Figura 11 una reiteración mecánica en la acentuación métrica de los versos producida por la notación, hecho que no permite la fluidez natural de la línea melódica tal como ya establecimos: la fuerza de la costumbre nos obliga a aceptar de manera pasiva y sin cuestionamiento esta acentuación reiterada del valse, que ocurre solamente en el ámbito visual, es decir, en la notación musical; sin

embargo, existe en este género un aspecto notacional no tomado en cuenta hasta los momentos. Observemos que el valse es un baile en parejas de movimiento bilateral, donde los cuerpos giran y se desplazan de forma alternada en el espacio físico, de un lado al otro, de derecha a izquierda y viceversa de forma simétrica. Esta forma par o dual es atendida sólo por el baile y la audición musical, pero no por la escritura debido a que la notación en compás de 3/4 no atiende bases binarias. Por ello, representamos el extracto anterior en notación «hipométrica» en la Figura 12 a continuación, permitiendo que se normalice la escritura en sus bases binarias según nuestro criterio:




Re-cuer-dos de un a - yer que fue pa - sión, y el sua-ve ti-ti - lar quea- yer yo vi, (...)

Figura 12. Valse “Como llora una estrella” en notación «hipométrica»  
(6/8 en pulso de corchea con puntillo)

Se podría cuestionar esta representación de la Figura 12 aduciendo que sería más lógico escribirlo como un «macrocompás» en 12/8, comenzando con las semicorcheas continuas en el segundo tiempo del compás, lo cual permite atender de manera eficiente al ritmo armónico y establecer el acento métrico en las mayores duraciones de negra con puntillo. Sin embargo, esta notación sugerida no es de dos unidades básicas sino de cuatro, por lo cual no la avalamos ya que son grupos binarios repetidos que se establecen agrupados a un nivel mayor de la métrica propuesta en «hipometro» (reiteramos que las formas básicas de agrupamiento referidos por Sagredo son de dos o de tres unidades básicas, y no de cuatro unidades). Este problema de la notación métrica está presente en el tema “Quinta Anauco” del compositor Aldemaro Romero, referido por Promusa (s/f: 4), extracto que presentamos en la Figura 13 a continuación:

**Quinta Anauco**  
*Vals*

Aldemaro Romero



Te des-cu - brí de fren-teal sol con la mi - ra - da del a - mor; e - ras la luz, e - ras la paz, con la mi - ra - da del a - mor. Tee - na - mo - ré (...)

Figura 13. Valse “Quinta Anauco” en notación tradicional  
(3/4 en pulso de negra)

Este extracto de la Figura 13 muestra algunos detalles de edición en el texto: el segundo verso presenta unas comas de respiración que no están en el primer verso y el final de la segunda semifrase debería ser de negra con silencio a continuación, pero no está presente (tal como está en el primer acorde de Am). El motivo melódico de esta pieza está conformado por tres corcheas y una negra con puntillo, por lo que puede ejecutarse en 3/4 ó en 6/8, pero esta última cifra no está indicada en el extracto. Este motivo reiterado también exige bases binarias establecidas de forma jerárquica, lo que podemos determinar mediante el texto. Consideramos que el primer acento métrico de la pauta superior va en la palabra *sol*, y a partir de allí se regularizan las bases binarias y se obedece al ritmo armónico en la dominante (E7), tal como representamos en la Figura 14 a continuación:

The image shows a musical score for the piece "Quinta Anauco". It consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff begins with the tempo marking "LENTO" and the key signature of one flat. The melody is written in a style that suggests a 3/4 pulse. Chord symbols are placed above the staff: Dm, E7, Dm, E7, Am, and Gm. The lyrics are: "Te des - cu - brí de fren - teal sol con la mi - ra - da del a -". The second staff continues the melody with the lyrics: "mor, e - ras la luz e - ras la paz con la mi - ra - da del a - mor. Tee - na - mo - ré (...)" and includes the chord symbols Am and Gm.

Figura 14. Valse “Quinta Anauco” en notación «hipométrica» (6/8 en pulso de corchea con puntillo)

Esta inconsistencia notacional también la podemos observar en el “Vals Venezolano N° 3” –también conocido como «Natalia»– del maestro Antonio Lauro para guitarra solista y de editor musical desconocido (s/f); no representamos la digitación y las posiciones presentadas en la partitura, dado que la intención del extracto es instructiva y no interpretativa:

### Vals Venezolano N° 3

Antonio Lauro  
Revisado por Alirio Díaz

The image shows a musical score for "Vals Venezolano N° 3". It consists of two staves of music. The first staff is marked "Allegro rítmico" and has a 3/4 time signature. The second staff has a 6/8 time signature. The music is written in a traditional style with various rhythmic values and dynamics. The dynamic marking "mf" is present. The score ends with an ellipsis (...).

Figura 15. “Vals Venezolano N° 3” de Antonio Lauro en notación tradicional (3/4 en pulso de negra y 6/8 en pulso de negra con puntillo)

Consideramos que en este vals se establecen bases binarias si lo visualizamos mediante la notación «hipométrica», lo que permite una lectura sosegada independiente del *tempo allegro* de ejecución. Esta posibilidad notacional la mostramos en la Figura 16 a continuación:



Figura 16. “Vals Venezolano N° 3” de Antonio Lauro en notación «hipométrica»  
(6/8 en pulso de corchea con puntillo)

Este problema notacional está presente en las partituras del joropo de muchos autores populares, tal como se puede observar en la pieza “Tiene sentido el joropo” del poeta y compositor Otilio Galíndez, en el arreglo presentado en la publicación de Luis Ochoa (1996: 125). Este extracto lo presentamos en la Figura 17 a continuación:

### XXI - Tiene sentido el joropo

Otilio Galíndez  
Arr: Luis Ochoa

Voz <sup>10</sup> *mf*

Cuan-do lo bai-lo con - ti - go tie-ne sen-ti-doel jo - ro - po

(...) Piano *mp*

<sup>14</sup>

y cuan-do vie-nes ca - ti - ra es que se pren-de la fies - ta, (...)

(...)

Figura 17. “Tiene sentido el joropo” en notación tradicional  
(3/4 en pulso de negra)

Esta pieza musical de la Figura 17 adquiere mayor expresividad y permite ser leída de forma más tranquila, cuando se establecen bases binarias en su escritura debido a la notación «hipométrica». Esta la presentamos en la Figura 18 a continuación:

The image shows a musical score for a piece titled "Tiene sentido el joropo". It is written in 6/8 time and uses a "hipométrica" notation style. The score consists of two systems. The first system features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line has the lyrics: "Cuan-do lo bai-lo con - ti - go tie - ne sen - ti - doel jo -". The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics: "ro - po y cuan-do vie - nes ca - ti - ra es que se pren - de la fies - ta, (...)" and the piano accompaniment continues with ellipses (...).

Figura 18. “Tiene sentido el joropo” en notación «hipométrica»  
(6/8 en pulso de corchea con puntillo)

Se podría cuestionar la representación de la Figura 18 alegando que el extracto inicia «a tiempo», es decir, tésico tomando como referencia las primeras notas del piano y no anacrúsico tal como está representado, comenzando entre la línea divisoria del compás. En este caso, la notación obedece a otro principio establecido por la psicología de la *Gestalt* denominado como “Ley de figura y fondo”, la cual explicamos a continuación. Cuando un instrumento musical solista interviene sin acompañamiento alguno, como por ejemplo, el piano, toda la atención se centra sobre el mismo por lo que éste toma la función principal de «figura»; la percepción musical cambia por completo cuando interviene la voz, pasando el piano a desempeñar la función subordinada de «fondo» mientras que el cantante pasa a su vez a cumplir el rol protagónico de «figura». Esto ocurre porque la voz introduce otros elementos importantes para la percepción musical: unos versos cantados, una nueva atención, un timbre no escuchado que instauran en la conciencia sonora una «diferenciación tímbrica»<sup>8</sup>. Este término lo proponemos como un nuevo recurso para el

<sup>8</sup> «Diferenciación tímbrica: aspecto analítico que permite discriminar los cambios que se producen en la percepción por los timbres peculiares de la instrumentación musical.» Proponemos este nuevo término para el análisis musical, no empleado por ninguno de los autores aquí referidos (no utilizamos el vocablo ‘acento’, a fin de no abusar del término).

análisis musical. Este es el principio básico de la melodía acompañada, muy usada en la música occidental. El siguiente texto, nos ilustra este hecho perceptivo:

es necesario, en primer lugar distinguir la música instrumental de la que incluye texto. Esta última es un arte mixto (música y literatura), en la que la organización específicamente musical está, en mayor o menor grado, puesta al servicio del texto. Al escucharla, es el texto el que más directamente se ofrece a nuestra percepción; de él extraemos la sonoridad de las palabras, las imágenes que ellas evocan y la construcción de la estructura sintáctica y, a partir de estos datos, organizamos nuestra percepción musical. La música instrumental (o la canción en idiomas que desconocemos) presenta a nuestra percepción un mayor grado de abstracción. Nuestra sensorialidad se ve afectada por el impacto del sonido, pero ya no disponemos de las estructuras sintácticas conocidas ni de las palabras o imágenes que apelan directamente a nuestra emoción. (Aguilar, 1989:3)

Puntualicemos que en la notación del “Alma Llanera”, tampoco existen bases binarias, lo cual no permite que la tensión y distensión estructural pueda ser percibida e impide que la música pueda ser leída con tranquilidad. Este aspecto lo podemos observar en el extracto publicado por Winter (1981:1), el cual presentamos en notación tradicional en la Figura 19 a continuación:

**Alma Llanera**  
Tiempo de Joropo

Armonización: Erika Winter Letra: Rafael Bolívar Coronado  
Música: Pedro Elías Gutiérrez

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system includes Violin 1 and Violin 2 parts. The second system includes a Piano part with a *p* dynamic marking. The third system includes a Piano part with a *mf* dynamic marking. The score is written in a traditional notation style with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Figura 19. “Alma llanera” en notación tradicional  
(3/4 en pulso de negra)

Para dar una expresión ligera y con brío de esta música sin alterar el *tempo*, facilitando a su vez la ejecución –tal como lo exige el género–, consideramos que se deben reducir a la mitad de su valor las notas representadas en notación tradicional mediante el «hipometro», adecuación que propone bases binarias. Esto lo ejemplificamos en la Figura 20 a continuación:

Figura 20. “Alma llanera” en notación «hipométrica»  
(6/8 en pulso de corchea)

Culminaremos nuestro estudio explicando uno de los géneros musicales que ha sido la base de nuestra experiencia analítica: la *revuelta* del joropo central<sup>9</sup>. Comencemos con la primera transcripción de la *revuelta* realizada por quien esto escribe de forma conjunta con el «arpista»<sup>10</sup> e investigador Pedro Sanabria entre los años 1994 al 1998, titulada *La pila de agua bendita*<sup>11</sup> del cultor aragüeño Juan Sanabria (1917-2005). Presentamos un extracto de la sección del pasaje en la Figura 21 a continuación:

<sup>9</sup> El joropo central es denominado también como aragüeño o mirandino (tuyero). Es un estilo musical de tradición oral diferente de cualquier otro tipo de joropo que se haga en nuestro país. El arpa central emplea cuerdas metálicas en su registro agudo (tiples), y de nailon o de cuerdas orgánicas solas o combinadas en el registro medio (tenoretas) y en el grave (bordones). Los estilos musicales del joropo central son *la revuelta* y *el golpe*.

<sup>10</sup> «Arpista», es una denominación popular del varón ejecutante del arpa central en la región centro-norte costera de Venezuela, término reseñado a mediados del siglo XX por Ramón y Rivera (1953:26) y por Cardona (et al. [sf, c. 1959]:23).

<sup>11</sup> *La pila de agua bendita* es una *revuelta* del joropo central del cultor Juan Sanabria para arpa central, maracas y cantador transcrita en partitura y orquestada por el autor de este artículo. Esta obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Aragua en el Teatro de la Ópera de Maracay en abril de 1998 con Pedro Sanabria en el arpa central bajo la dirección de Teresa Hernández; fue reinterpretada en octubre de ese mismo año en Caracas con la Orquesta Sinfónica Venezuela en el «Tercer Encuentro Latinoamericano de Arpa», en la dirección del maestro Alfredo Rugeles. Esta partitura está analizada de forma exhaustiva en el trabajo de grado de la Maestría en Musicología Latinoamericana titulado *Caracterización de la revuelta del joropo central a partir de la teoría generativa de la música tonal* (UCV, 2016).

Figura 21. Extracto de la sección del pasaje de la revuelta del joropo central  
*La pila de agua bendita* en notación tradicional 3/4 y 6/8 (cc. 34-42)

El extracto musical de la Figura 21 correspondiente a la sección del pasaje de la revuelta, contiene la instrumentación típica con que se ejecuta el joropo central en la región centro-norte costera de nuestro país<sup>12</sup>: *arpa, maraca y buche* (cantador). Esta sección inicia en el c. 18 y no en el c. 34, dado que aquí se muestra la repetición del período musical con la primera intervención del cantador. En el extracto acontece lo que determinamos al inicio de este trabajo: en la notación musical de los géneros musicales venezolanos de pie ternario no se establecen bases binarias, hay una acentuación reiterada por compás, no se atiende al ritmo armónico (en el segmento, los cc. 39-40 están en tónica y los cc. 41-42 en dominante), la frase está muy seccionada y no se establece algún tipo de jerarquía rítmica. Retomando la notación hipermétrica que expusimos al principio de nuestros análisis, representamos el extracto anterior en compás de 6/4 en la Figura 22 a continuación, el cual propone bases binarias regularizando el ritmo armónico (no presentamos un compás de 3/2, porque la configuración musical no permite exponer tres grupos de notas compuestos por dos negras cada uno). Esta notación «de ensayo» plantea una percepción diferente, más

<sup>12</sup> La denominada región centro-norte costera de Venezuela abarca una amplia geografía caracterizada por montañas y valles, la cual incluye los estados Aragua, Carabobo, Guárico, Miranda, Vargas y el actual Distrito Capital (Caracas). Es, en esta zona, es donde se ejecuta el joropo central.



próxima a una escritura binaria del joropo central, según nuestro discernimiento:

The image shows a musical score for three instruments: Cantador (Singer), Maracas, and Arpa central (Central Harp). The score is written in 6/4 time and is divided into two systems. The first system shows the Cantador part with lyrics: "De Ro - sa ríoa la re -". The second system shows the Cantador part with lyrics: "pre - sa a la re - pre - sa se pa - sea - bau - na ser - pien - te". The Maracas part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Arpa central part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a "hipermétrica" notation, which is a 6/4 time signature with a black note as the pulse.

Figura 22. Extracto de la sección del pasaje de la revuelta del joropo central  
*La pila de agua bendita* en notación “hipermétrica” (6/4 en pulso de negra)

En la Figura 22 se establecen bases binarias debido a la notación en hipermetro; no obstante, la negra como pulso regular propone compases muy grandes para la práctica de la lectura musical, tal como lo hemos venido demostrando. Por ello sugerimos la utilización del «hipometro», el cual permite una lectura proporcionada al hecho musical, tal como lo representamos en la Figura 23 a continuación:

The image shows a musical score for three instruments: Cantador (Singer), Maracas, and Arpa central (Central Harp). The score is in 6/8 time and is divided into two systems. The first system covers measures 26, 27, and 28. The second system covers measures 29 and 30. The lyrics are in Spanish and are written below the Cantador's staff. The Maracas and Arpa central parts are written in a notation that includes rhythmic patterns and accents.

26 27 *f* 28

Cantador (...) De Ro-sa - rí - ga la re - pre - sa, a la re - pre

Maracas (...)

Arpa central (...)

29 30

- sa se pa - sea - bau - na ser - pien - te, (...)

(...)

(...)

Figura 23. Extracto de la sección del pasaje de la revuelta del joropo central  
*La pila de agua bendita* en notación «hipométrica» (6/8 en pulso de corchea con puntillo)

Debemos aclarar que no estamos promoviendo en este trabajo excluir la utilización de los compases de 3/4 y de 3/8, porque estos representan una alternativa notacional al mostrarse una reiteración métrica de forma continua, lo que genera tensión estructural. Este recurso notacional lo hemos implementado en esta revuelta paradigmática, comprendido entre los cc. 211-227 correspondiente al final de la sección de la Guabina y el inicio de las secciones de la Entrada de la Marisela y la Marisela, extracto que representamos en la Figura 24 a continuación:

The image shows a musical score for three parts: Cantador (Singer), Maracas, and Arpa central (Central Harp). The score is divided into three sections: (... Guabina) from measure 211 to 214, Entrada de la Marisela from measure 215 to 217, and Marisela from measure 218 to 227. The Cantador part includes the lyrics: "ay pu-soun bai-le que co-rron-cho pu-soun bai-le mi-ra quea-ni-mal tan bru-to." The Maracas part consists of rhythmic patterns. The Arpa central part features a complex rhythmic and melodic structure, with markings for "poco animando" and "poco mosso". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures (6/8, 3/8, 2/4), and dynamic markings.

Figura 24. Extracto de la sección del pasaje de la revuelta del joropo central  
*La pila de agua bendita*, comprendida entre los cc. 211-227

La indicación de compás en 6/8 al inicio del c. 211, la empleamos como una referencia métrica en este caso en particular, dado que no está presente en la partitura original. Observemos en el c. 214 correspondiente al final de la sección de la Guabina, que la cifra indicadora cambia a compás de 3/8. En la Entrada de la Marisela (c. 215) se presenta una reiteración rítmica hasta el c. 223 y en el c. 224 inicia la Marisela correspondiente a la ejecución solista del arpa central, sección de gran extensión donde no interviene el cantador. Allí está presente una «modulación métrica», lo cual significa que una corchea con puntillo anterior se tomará a partir de allí como un pulso de negra, cambio métrico que tiene como finalidad comprimir la estructura musical a través de la repetición insistente de un mismo motivo rítmico del arpa central. Esta tensión estructural producida por la cadencia virtuosística del arpa central, va a resolver en la Llamada del Mono, última copla del cantador, en este caso la misma con la que inició esta revuelta.

## CONSIDERACIONES FINALES

Hemos demostrado de manera categórica, la necesidad de una adecuación rítmica y una métrica cónsona y eficaz en la notación de los géneros musicales venezolanos de pie ternario, según nuestra apreciación, lo que podrá ser aplicado de forma crítica y oportuna a otros géneros musicales latinoamericanos. En este trabajo nos hemos fundamentado en las obras de diversos autores y en varios principios o leyes perceptivas, las cuales han permitido el establecimiento de la contracción y distensión rítmica, hecho que facilita la comprensión y expresión de los motivos, frases y estructuras representadas en las partituras. No obstante, se podrían cuestionar las consideraciones notacionales realizadas aduciendo que éstas atentan contra el patrimonio musical venezolano, vale decir, contra la música de tradición escrita. Puntualizamos que aquí hemos puesto en práctica la “Ley de la negación de la negación”, tomada de los postulados científicos del “marxismo-leninismo” la cual ha sido aplicada al análisis musical por Pérez (1986: 124). Estos aspectos conceptuales y procedimentales tienen relación directa con las denominadas “leyes dialécticas universales del desarrollo”, las cuales no conforman una parcela ideológica o de una ciencia en particular, sino que según Konstantinov (citado por Pérez, 1980: 124), constituyen “el método universal de la actividad cognoscitiva de los hombres”. Entre los rasgos principales de estas leyes de los fenómenos en proceso de desarrollo, este autor cita las siguientes características:

Todo desarrollo lleva implícito la negación de lo precedente; pero esta es una negación dialéctica que condiciona el desarrollo ulterior, por cuanto lo precedente se niega, aunque al mismo tiempo se conserva y en dos sentidos diferentes:

1. sin el desarrollo precedente no habría base para las nuevas formas;
2. todo lo que se conserva del peldaño precedente del desarrollo, pasa al peldaño siguiente sustancialmente transformado. (Konstantinov, 1976: 156, citado por Pérez, 1986: 124)

Estos aspectos de la “Ley de la negación de la negación” se pueden observar en las adecuaciones realizadas en los géneros musicales venezolanos mediante la aplicación del «hipometro» propuesto por nosotros, dado que implican un desarrollo y una evolución notacional de los principios racionales del ritmo, estableciendo bases binarias en la métrica de pie ternario, hecho que permite ‘respirar’ tanto a los músicos como a la música y acceder a la lectura de los sonidos de una forma más equilibrada; no obstante, debemos resaltar que estas adecuaciones métricas de bases binarias en los géneros musicales venezolanos de pie ternario no han sido atendidas hasta los momentos. Una de las

constantes de los acontecimientos humanos es el cambio: podemos afirmar que sin el cambio efectivo de costumbres, conceptos, ideas, procedimientos o concepciones del universo, el hombre termina apegándose a formas que, aunque le resultaron útiles hasta algún momento, le impiden que siga avanzando hacia la conquista de nuevos espacios físicos, temporales o intelectuales, tal como ocurre con la superación de las adecuaciones métricas y notacionales tradicionales en 3/4 (6/8) aquí estudiadas. Al respecto, Erminy (et al., 1998:384), nos plantea que el cambio es una de las características de la actividad sociocultural: lo histórico se fundamenta en la evolución de esos cambios y su sucesión en el tiempo; esto lo confirma Saussure (1945:143), al establecer que el tiempo altera todo; Arias (2012:57) cita que Heráclito expresó en la antigua Grecia, que todo cambia y se transforma.

Por otra parte, se podría aducir que las consideraciones notacionales aquí establecidas a través del «hipometro» dificultan la lectura y por ende la interpretación; podemos referir que, en efecto, esto acontece en un primer acercamiento, pero en poco tiempo termina simplificándose debido a que cuando es frecuentado un fenómeno, se facilita su asimilación y comprensión, tal como lo postula la “Ley de hábito o experiencia” de la *Gestalt*, citada por Kröpfl y Aguilar (1989: 2). Consideramos que si atendemos a estos principios notacionales, la música tendrá una mayor lógica en su representación visual, lo cual influirá de manera positiva en su interpretación. Con esto no estamos sugiriendo reescribir lo ya realizado por los diferentes autores a todo lo largo del siglo XX y en el actual siglo XXI en los géneros de pie ternario, adecuándolo a esta escritura de bases binarias; lo que estamos proponiendo es tener conciencia de los elementos rítmicos y métricos que influyen en una notación eficaz y proporcionada en la transcripción y la configuración de nuevas piezas y obras musicales. En este sentido, invitamos a los compositores, directores y ejecutantes a implementar estos principios de análisis rítmico y sus adecuaciones métricas a través de la notación y la interpretación, a fin de que se afiance el empleo de la binarización de los géneros de pie ternario, en la búsqueda de nuevos tiempos expresivos de nuestra venezolanidad musical.

## REFERENCIAS

Aguilar, María del Carmen (1989). Estructuras de la sintaxis musical (Apuntes para el curso 1989). Buenos Aires: Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

Álvarez Pifano, Hugo (2007). *El vals venezolano*. Caracas: Fundación Arts World Millennium 2100.

Aranzasi Unamuno, Telésforo (1911). Sobre el origen del 5 por 8. Contenido en: *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. Riev, 5, 2, París, 1911. Disponible en: [www.eusko-ikaskuntza.org/fr/publications/sobre-el-origen-del-5por-8/art-12422/](http://www.eusko-ikaskuntza.org/fr/publications/sobre-el-origen-del-5por-8/art-12422/)

Arias Odón, Fidias G (2012). *El proyecto de investigación*. Caracas: Episteme.

Bachelard, Gaston (1948). *La formación del espíritu científico*. México: Siglo Veintiuno.

Baez Finol, Nazyl; coord. (1975). *Mis Canciones Escolares*. Caracas: Ministerio de Educación.

Battaglini Suniaga, Oscar (2009). *Ritmos, danzas y armonías barrocas del joropo*. En Estudios en torno al joropo central. (K. Lengwinat, coord.) Caracas: Funves.

Bendahan, Daniel (1997). *Hispanoamérica en la música del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila.

Cardona, M; Ramón y Rivera, L. F; Aretz, I; Carrera, G. L. (sf, c. 1959). *Panorama del folklore venezolano*. Biblioteca de Cultura Universitaria N° 3. Caracas: Universidad Central de Venezuela (UCV).

Cruces, Francisco; et al. (Eds.). (2001). *Las culturas musicales*. Lecturas de etnomusicología. Madrid: Trotta.

Ermíny, Perán (1998). La confusión en el derrumbe de los términos. En Carmen Elena Alemán y María Matilde Suárez (Coords.), *Venezuela: tradición en la modernidad* (pp. 383-396). Caracas: Fundación Bigott.

Kröpfl, Francisco y Aguilar, María del Carmen (1989). Propuesta para una metodología de análisis rítmico. Trabajo presentado en el Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología organizadas por el Instituto Nacional de Musicología. 18 de septiembre de 1986. Buenos Aires, Argentina: Departamento de Música.

Lerdhal, Fred y Jackendoff, Ray (1983). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.

Manrique Rondón, Antonio María (2009). *Vocablos castellanos de origen griego*. Caracas: El perro y la rana.

Martínez Terrero, José (1978). *Cancionero musical venezolano*. Volumen 1, tercera edición. Caracas: Centro de Comunicación Social "J. M. Pellín".

Ochoa, Luis (1996). *27 canciones de Otilio Galíndez*. Maracay: El Aragüeño.

Pacanins, Federico (2006). *Conversaciones con Aldemaro Romero*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Peñín, José y Guido, Walter (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott (dos tomos).

Pérez Fernández, Rolando Antonio (1986). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Cuba: Casa de las Américas.

Pérez Rossi, Iván (1986). *Cantemos con los niños*. Caracas: Fundación Banco Consolidado.

Promusa (s/f). *Perlas Musicales Venezolanas* (volumen 1). Maracaibo: Promusa.

Ramón y Rivera, Luís Felipe (1953). *El joropo, baile nacional de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación.

Roa, Gerardo Manuel (2016). *Caracterización de la revuelta del joropo central a partir de la teoría generativa de la música tonal*. Caracas: trabajo de grado de la “Maestría en Musicología Latinoamericana” de la Universidad Central de Venezuela (no publicado).

Sagredo Araya, Humberto (1988). *El ritmo en la música venezolana*. En Revista Musical de Venezuela, año 9 - N° 25 (mayo, agosto), pp. 49-107. Caracas: Funves-Conac-ME.

\_\_\_\_\_ (1997). *El núcleo melódico*. Caracas: Funves-Conac.

Saussure, Ferdinand de (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Wilhelm, Richard (1976). *I Ching, El Libro de las Mutaciones*. España: Edhasa.

Willems, Edgar (1964). *El Ritmo Musical*. Buenos Aires: Eudeba.

Winter, Erika (1981). *Canciones populares venezolanas* (armonizadas para dúos, para instrumentos de la misma clase o combinado con cualquier instrumento nombrado). Caracas: Miguel Ángel García e Hijo.

Wolpin, Samuel. (1990). *Lao Tse y su tratado sobre la virtud del Tao*. Argentina: Kier.