

# SUPERVIVENCIA DE LA POLIFONIA POPULAR EN VENEZUELA

por

*Luis Felipe Ramón y Rivera*

Después de diez años de efectuada la primera recopilación grabada de los Tonos de Velorio, en 1947, y cuyo estudio conocen los investigadores por una publicación posterior ("La Polifonía Popular de Venezuela" en la Revista del Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1949), volvemos hoy a referirnos a esta importante manifestación folklórica para destacar el hecho de su permanencia entre nuestro pueblo.

Habiéndonos reincorporado al estudio del folklore venezolano a mediados de 1952, una de las principales preocupaciones que tuvimos fue la de continuar recogiendo informes sobre el acontecer folklórico de los Tonos de Velorio, en su función de música para el Velorio de Cruz<sup>1</sup>. Un primer viaje de estudios realizado a Tinaquillo en 1955 y dos viajes más, uno al sur del Estado Guárico y nuevamente al Estado Cojedes (El Pao) y al Estado Carabobo en 1956 y 57 respectivamente, demostraron la permanencia de la costumbre y su música correspondiente.

## *El Velorio de Cruz.*

El culto a la Cruz tiene en nuestro país una importancia casi comparable a la que es propia de la Navidad. Fuera de esta última devoción, que es la única que abarca todo el país —como que es también una devoción universal— ningún otro culto se halla en Venezuela tan extendido. Es general en el Llano, desde Monagas hasta Barinas y desde las costas de Anzoátegui hasta el sur de Apure; toda la región costera desde Falcón hasta el golfo de Paria, rinde homenaje a la Cruz; las islas de Margarita y Coche, lo mismo que las costas del Orinoco. Apenas en los estados andinos, especialmente en Mérida y Táchira, decae su devoción: según nuestras pesquisas, su culto allí, o se recuerda como devoción antigua ya no acostumbrada (el velorio), o se mantiene excepcionalmente como culto aislado, personal, que por lo mismo no tiene ninguna diferencia con el culto habitual de los santos, cuyas manifestaciones externas se limitan a los rezos y el encendido de lámparas y velas.

<sup>1</sup>Esta función no es específica, aunque sea la más famosa en el país, pues los velorios de santo y hasta los de "angelito", se acompañan con la misma música.

La música que acompaña esta devoción es igualmente variada. Comprende el canto de *galerones*, Punto y Llanto (y sus homónimos), *Fulia*, Malagueña, en la región oriental y guayanesa; otro tipo de *fulias* en Barlovento; *romances* en Falcón y algunos lugares de Barinas y Portuguesa; *tonos* en el resto del territorio nacional en donde se festeja a la Cruz. De toda esta música tan disímil en todo, el canto de los *tonos* es su expresión más importante, debido a la rareza que implica su ejecución en estilo polifónico. En el estudio inicial publicado, indicamos los nombres que reciben las tres voces del conjunto: *Contrato*, *Falsa* y *Media Falsa*, la voz aguda<sup>2</sup>; *Prima*, *Alante* o *Guía*, la central, que es la que inicia el canto, y *Tenor* o *Tenorete* la más grave. No hemos hallado en nuestros viajes recientes ningún cambio respecto a estas designaciones. En general, los datos allí publicados mantienen su solidez después de las comprobaciones hechas en esos viajes. En consecuencia, nos dedicaremos en esta ocasión a suministrar nuevos ejemplos de *tonos* colectados, y a añadir datos referentes al velorio, o a alguna música de nombre especial como la Batalla.

Si la música de los *tonos* se mantiene casi inalterada pese a su inherente dificultad, la costumbre de los velorios de Cruz no parece mantener el mismo vigor, al menos en algunos lugares<sup>3</sup>. Hemos hallado pueblos como Borburata o Cabruta, en donde la costumbre ha perdido total o casi totalmente su vigencia, y otros como El Pao o Canoabo, en donde se mantiene ya muy débilmente. Nuestra impresión general es que dentro de algunos años será necesario internarse en los campos si se quieren observar estas costumbres todavía en un aspecto más puro.

Una reconstrucción del orden tácito que se seguía antiguamente en el desarrollo de un velorio de éstos, nos la comunicó en su casa de campo vecina a Canoabo, el señor Efigenio Machado, de 75 años de edad. Según sus informes, los *tonos* se cantaban dividiéndolos según el contenido de sus letras, condición que a la vez se refería al ofrecimiento místico de ellos. Así por ejemplo, se cantaban *tonos* "de pasión" desde las primeras

<sup>2</sup>Un descuido lamentable fue la omisión del término *Falsa* en la página 9 de dicho estudio, omisión en parte subsanada por su mención en las páginas subsiguientes.

<sup>3</sup>Es necesario distinguir entre *el culto a la Cruz*, y su manifestación externa de *los velorios*, para que no se piense en una posible contradicción de mis afirma-

ciones. Una de las fases características de este culto, consiste, además, en la colocación de cruces en las cercas y los patios de las casas campesinas, cruces que las hacen de ramas, flores o palmas, y que permanecen expuestas a la veneración durante todo el mes de mayo. Véanse las fotos números 1 y 2.

horas del velorio hasta media noche; de esta hora en adelante, más o menos hasta las tres de la madrugada, *tonos* "de María"; de esta hora hasta las cinco, *tonos* "de juguete", y de allí en adelante, cuando ya va aclarando, "de amores, pa' alegrar", según el comentario de nuestro informante. Es necesario subrayar el hecho de que estos velorios se cumplen estrictamente durante toda la noche y que todos, hombres y mujeres, regresan a sus casas después de haber permanecido toda la noche en vela. La bebida no falta, y también hay casi siempre algo de comida; pero en general, esta devoción-diversión se mantiene directamente por el canto, la bebida y la conversación. No podemos afirmar que los juegos de Prendas y hasta el baile que en algunos lugares se acostumbra, sea cosa moderna, pero es natural inclinarse a la creencia de que donde ello acontece se debe al menos a un debilitamiento de la pura devoción, que permite estas mezclas, consideradas por los mayores como irreverentes.

También supimos por este mismo informante, que el rosario lo rezaban hacia la medianoche, y que antes de efectuar este rezo entonaban la "convidada" o "llamada" del rosario, con el objeto de que al oírlo, acudieran todos a rezar. Por nuestra parte, habíamos fonograbado ya desde 1947 algunas de estas formas del *tono*, pero nadie había sabido explicarnos el por qué de su nombre. Véase una de las letras de este tipo de *tonos*, que nos dictó José Laurencio Ardila en El Pao:

Vení, devoto, vení  
al rosario de María,  
que para subir al cielo  
ésta es la perfecta guía.

Las perlas de este rosario  
son balas de artillería,  
que con ellas alcanzamos  
la bendición de María.

Vení, devoto, vení,  
devoto llegá, llegá,  
que el rosario de María  
siempre lo hemos de rezar.

El demonio está muy malo,  
lleno de melancolía;  
porque los devotos rezan  
el rosario de María.

Los tonos 1541 A y B<sup>4</sup>, que inician el conjunto de nuestras transcripciones, fueron recopilados en Tinaquillo (Estado Cojedes) durante la noche del 28 de mayo de 1955, en un velorio de santo que se celebraba en las afueras del pueblo, y algunos de cuyos cantores pudimos conducir hasta un lugar donde hubiera luz eléctrica para grabarles. La casa donde

<sup>4</sup>La numeración corresponde al archivo del Instituto de Folklore de Caracas.

se celebraba el velorio, humilde casa campesina, lucía adornada por el altar lleno de flores y velas (véase la foto N° 3). En la habitación, espaciosa, se hallaban sentados hombres y mujeres en largos bancos y sillas. Algunos atendían a los cantos, otros conversaban indiferentes; de vez en cuando las mujeres se acercaban al altar, rezaban un poco y se retiraban después. Afuera, en los corredores, los demás invitados conversaban, fumaban y se tomaban tal cual trago que se les obsequiaba. Cuando terminaba un coro de cantar, era reemplazado por otro (es común también, que se junten y alternen dos coros). Esa noche, después de la grabación, como no observáramos nada importante, resolvimos regresar al pueblo mi esposa y yo para descansar.

He querido con esta breve descripción, dar una idea del ambiente en que se escuchan los *tonos* de velorio. Agregaré algunos párrafos más. Hemos asistido también, a velorios efectuados en Santa Rita, pequeño pueblo vecino a Cabruta, en el sur del Estado Guárico, y a otros que se realizaron en El Pao y Canoabo (en Cabruta asistimos a un velorio en el que ni siquiera había canto, sino juego de prendas, frente al mismo altar (foto N° 4).

En Santa Rita, a donde llegamos con las últimas horas de la tarde y muy fatigados, pudimos presenciar un velorio que se efectuó en la plaza del pueblo (foto N° 5). Allí, debajo de un árbol y teniendo como techo el imponente cielo llanero, la gente se congregó alrededor del altar para efectuar el velorio.

En El Pao y Canoabo, en cambio, asistimos a velorios que se efectuaron en "el calvario", o sea, la pequeña colina vecina al pueblo, sobre la cual se coloca una gran cruz como homenaje perenne de los devotos. En ambos lugares el velorio se prolongó dos o tres horas después de la medianoche. En El Pao, el mismo sacerdote acudió hasta el calvario para dirigir el rosario en medio de los fieles (foto N° 6). En Canoabo, en cambio, el padre no sólo no asistió, sino que incluso, según me contaba una señora, se refirió en tono de mofa a los cantos que arriba, en el cerro, entonaban los hombres (foto N° 7). Yo pude responderle en esa ocasión a la señora, y más tarde hacérselo notar al mismo sacerdote, que aquella música era mucho más artística y de ejecución en extremo más difícil que la que allí cantaban en la iglesia las niñas del pueblo.

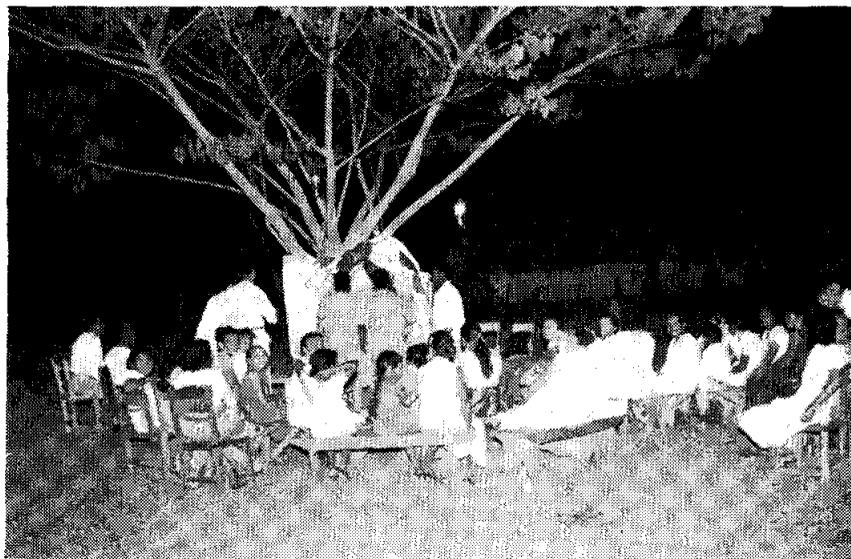
En algunos de estos lugares se acostumbra recitar décimas. Esta forma estrófica se encuentra pues, no sólo en el canto, sino también empleada como lucimiento personal, pues a cada uno de los que las recitan se los elogia y celebra con efusión. Los temas en ellas contenidos, especialmente cuando son recitados, no siempre son "a lo divino", más aún,



Altar para el velorio. Tinaquillo  
*(Foto del autor)*



Juego de prendas en un velorio. Cabruta  
*(Foto del autor)*



Velorio en la plaza del pueblo. Obsérvense los tres cantores junto al altar  
Santa Rita.  
*(Foto del autor)*



Rezando el Rosario en el velorio. En el fondo, con carpeta bajo el brazo  
la investigadora, Isabel Aret de R. y R. El Pao  
*(Foto del autor)*



La Cruz y parte del público asistente a un velorio. Canoabo  
*(Foto del autor)*

hay casos en que son excesivamente profanos. Damos a continuación algunos de los ejemplos de textos que fueron cantados o recitados:

### DECIMA DE PASION

Informante: Domitilo Moyetón

Localidad: Canoabo  
(Estado Carabobo)

Jueves Santo fue por cierto  
cuando mi Jesús murió  
al pies de la Santa Cruz  
Jueves Santo, Jueves Santo.

Jueves Santo en aquel día  
estaba la Virgen María  
entre sus sendas metida  
por ahí pasó San Juan  
San Juan y la Magdalena  
nuevas te traigo señora  
no te las quisiera dar  
que tu santísimo hijo  
lo van a crucificar.

Subiré por esta calle  
con doloroso pesar  
Madres las que tienen hijos  
ayúdenmelo a llorar  
que las que no lo han tenido  
no tendrán tan gran pesar  
como arena tiene el mar.

Era tan de madrugada  
cuando la Virgen andaba  
las campanas en Belén  
solitas se repicaban  
en la calle de la Amargura  
estaba una niña sentada  
y le preguntó la Virgen

cuya niña eres bien criada  
por aquí no habrá pasado  
el hijo de mis entrañas.

Por aquí pasó Señora  
tres horas artes que el gallo can-  
[tara

y me ha pedido una toalla  
con qué secarse la cara.  
Yo le di mi linda toalla  
con que yo tocada estaba.  
Llevaba una sogá al cuello  
que lo lleve tropicado  
una corona de espinas  
que lo lleve ensangrentado  
y una Cruz de madero  
del madero muy pesado.

La Virgen oyendo esto  
cayó en tierra desmayada  
San Juan como buen sobrino  
en brazos la levantaba  
párate linda, párate tía querida  
en el Calvario sangriento  
está mi primo clavado  
donde encuentres una cruz  
te levantas el sombrero  
que ahí puso las espaldas  
el divino cordero,

## DECIMA DE MARIA

Informante: Roque Giménez  
Localidad: Canoabo  
(Estado Carabobo)

*No vuelvo más a tu casa.  
como en un tiempo lo hacía,  
porque se secó la mata  
donde yo flores cogía.*

Siendo casto San José  
y castísima María,  
su *confesión* cuál sería  
cuando grávida la vio;  
de un angel la llevó  
a contemplar su desgracia;  
María que tan pura y casta  
sólo se quedó en un llanto,  
porque al salir dijo el santo  
*no vuelvo más a tu casa.*

Fatigada del camino  
el sueño la dominó;  
un angel le reveló  
de aquel Misterio divino;  
José le dijo a María  
deseosa de descansar,

no te volveré a celar  
*como en un tiempo lo hacía.*

Llegó el divino José  
casa de su amada esposa;  
como la encontró llorosa  
se le arrodilló a los pies,  
dijo, señora por qué,  
disimúlame la falta,  
sé que te encuentras más alta  
que un trono más *inumente*;  
maldijo Dios la serpiente  
*cuando se secó la mata.*

Se llegó el feliz momento  
en que la Virgen parió;  
Feliciano de contento  
a su esposa le decía,  
le dijo José a María,  
dónde extendiendo los pañales;  
extenderlo en los rosales  
*donde yo flores cogía.*

## DECIMA DE ARGUMENTO

Informante: Roque Giménez  
Localidad: Canoabo  
(Estado Carabobo)

*Estoy queriendo una vieja  
pa' fumarle los tabacos,  
por escucharla decir  
estoy queriendo un muchacho.*

La mujer desde que aumenta  
30 años en adelante,  
no puede tener amante  
porque ya no representa;

el joven que a ésta se meta  
de su voluntad se aleja,  
porque no puede decir  
*estoy queriendo a una vieja.*

Vieja de noventa y ocho  
y se ponen por diez y siete;  
nunca falta un *efiquete*  
que les rebaje la cuenta,  
y como no tienen venta  
se venden por lo barato;  
yo vieja no las remato  
ni que las anden vendiendo,

porque yo siempre las quiero  
*pa' fumarle los tabacos.*

En mis primeros amores  
una vieja fue que amé,  
era gafa y era tuerta  
y mocha de las dos orejas;  
no quiero más a las viejas  
dígalo quién lo dijera,  
ellas se esmeran bastante  
y nos dan los buenos ratos,  
y después salen diciendo  
*que están queriendo a un mu-  
[chacho.*

### DECIMA DE ARGUMENTO

Informante: Efigenio Machado

Localidad: Canoabo

(Estado Carabobo)

*Estaban cuatro colores  
en gran argumento un día,  
a ver cuál de los cuatro  
cuál mejor número hacía.*

Brincó el blanco muy profano  
diciendo yo soy primero,  
de mi color viste el cielo  
y la religión cristiana,  
y de mis virtudes hermana  
la azucena de las flores,  
y de mi color señores  
es la sal de bautizar,  
y en esto de argumentar  
*estaban cuatro colores.*

Entró el negro en su capote  
diciendo que se admiraba,  
y que de mi color se hallaba

vestidos los sacerdotes;  
los señores del *escote*  
de negro manto vestían,  
negro el manto de María  
en la sagrada pasión,  
y sostuvo esta discusión  
*en gran argumento un día.*

Estaban todos presentes,  
apareció el colorao;  
señores, apártense a un lado,  
soy banda de presidente;  
de mí visten los valientes  
oficiales y soldados,  
y como soy tan decente  
todos me cargan a un lado  
pa' vestir entre la gente,  
blanco, negro y colorao.  
Bajó el azul dulce encanto

diciendo con dulce anhelo,  
de mi color viste el cielo,  
visten los reyes y santos,  
de mi color visten tanto,

viste la rey jerarquía  
y el divino sacramento,  
y discutiendo este argumento  
*el azul le combatía.*

## DECIMA DE AMORES

Informante: José Laureano Ardila

Localidad: El Pao

(Estado Cojedes)

*Estoy queriendo a Isabel  
pero me agrada Juliana;  
al saberlo Rosalía  
quedo mal con Feliciano.*

Salí de casa a pasear  
llegué casa de Silveria  
y como la hallé tan seria  
me fui casa de Pilar;  
Luisa me mandó llamar,  
no me quise devolver;  
Crara me escribió un papel  
y lo leyó Concepción,  
pero yo con distinción  
*estoy queriendo a Isabel.*

Lo que siento es Agustina  
porque es ardiente y celosa;  
cuando estoy casa de Rosa  
me está mirando Martina;  
lo mismo hace Catalina  
si voy casa de *Estefana*;  
na da digo de Emiliana  
porque es todo mi *conato*,

a todas mujeres trato  
*pero me agrada Juliana:*

No voy casa de Tomasa  
porque ella sí me cela  
de Candelaria y Manuela;  
y la causa es Nicolasa  
que cuando estoy en su casa  
y veo pasar a Lucía,  
le lleva el cuento a María  
a Pifania y a Mercedes;  
no sé cómo me veré  
*al saberlo Rosalía.*

Me separo de Gregoria,  
no quiero más sus amores,  
porque Josefa y Dolores  
yo las cargo en la memoria;  
para terminar la historia  
me disculparé con Juana,  
me arreglaré con Pifania,  
y hablo con Margarita,  
y por ocasión de Rita  
*quedo mal con Feliciano.*

Al cantar, desde luego, estos textos se alargan excesivamente, pues como puede verse en las transcripciones musicales y en los textos que ofrecemos a continuación, no sólo es común su repetición por pares, sino

que a cada final de verso alargan mucho la música con los largos ayes caudales. Un solo *tono* de estos, puede durar veinte o treinta minutos, y ello se comprende fácilmente al pensar que deben repartir sus cantos (seguramente también *repetir*) durante las ocho o nueve horas de vela.

La poesía, como es común en el folklore, anda casi siempre muy deformada, debido a fallas de la memoria y también a la común indiferencia popular, de reemplazar palabras y versos enteros, por otros a veces sin sentido. Así por ejemplo, en la décima que comienza: "Siendo casto San José", en el tercer verso, la palabra confusión la reemplazan por *confesión*, *profesión* y *cumplición* y... quién sabe cuántas otras, De este modo llegan hasta el recopilador, muchas veces, palabras que ya no pertenecen a ningún idioma y que sólo están allí por la simple necesidad de servir a la música.

Obsérvense además inexactitudes como la de decir que fue en Jueves Santo cuando murió Jesús, en uno de los textos que ofrecemos<sup>5</sup>. Allí mismo puede constatarse la unión de dos temas, el de la crucifixión y otro que parece referirse a la Verónica, pero que en realidad tiene un antecedente en el romance de la Magdalena, de que nos da noticias don Ramón Menéndez Pidal en su obra "Los Romances de América". También puede verse en este mismo ejemplo la mezcla de dos formas estróficas diferentes, la glosa (muy deformada, tanto en la cuarteta inicial como en el desarrollo consiguiente) y el romance en que va vertido el segundo tema. Para el informante, todo ello mezclado era una *décima*.

Como complemento de lo que acabamos de decir respecto al alargamiento de la música y la poesía, ofrezco a continuación tres ejemplos de la letra con las repeticiones de los versos y algo de la manera cómo se entonan las caudas. Este *algo* es muy variado: unos dicen *ay*, otros *ja*, *je*, *jo*, *nay*, etc., y todo ello muchas veces emitido de modo conjunto e independiente a la vez, por las tres voces. Es común, además, la repetición de una sílaba final, o dos, o de una palabra entera, que toman la Falsa y el Tenor al cantar los finales. La Falsa, en algunos *tonos*, como los N.os 1657 y 58, remata con un breve giro melódico los finales, en el que repite parte del verso que van cantando. No se puede callar el hecho cierto de la dulzura melódica y la calidad estética que confiere a estos cantos esa breve repetición final a que hacemos referencia.

<sup>5</sup>Rafael Olivares Figueroa, en su obra "Folklore Venezolano" (versos, tomo I), publicó en la sección de galерones uno que contiene esta misma inexactitud, con lo que se ve que no es cosa reciente, ni equivocación de un cantor determinado.

## Letra del Tono 1541 B (fragmento)

Saludo este altar divino  
altar divino, je, je,  
divino, a ja ja, e je je;  
cubierto de bellas flores  
e je je, ay ay, e je ay;  
cubierto de bellas flores  
e je je, ay, etc.

Nació un niño, ¡qué alegría!, ja ja,  
alegría, je je je, ay, etc.  
y en el monte de primores,  
ay, je je, etc.  
y en el monte de primores  
ay, e je je, ay.

Mire como está la Cruz,  
ay la Cruz, a ja jay,  
bañada en sangre de Cristo, ay, etc.  
Estos fueron los tormentos  
los tormentos hay na na, etc.  
los tormentos, e je, etc.  
que pasó Jesú en la Cruz,  
ay Jesú, ay, etc.  
y onde fue ajusticiado, na nay, etc.

A buscar los cantadores, ay, etc.  
cuerpo y sangre de Jesús,  
cuerpo y sangre de Jesús, ay, etc.  
Y en el camino sangriento, ay, etc.  
delante e los cantadores  
va el Calvario con la Cruz, ay, etc.

\*

## Letra del Tono 1657 (fragmento)

Y en el nombre 'e Dios comienzo  
por vuestra divina estampa, ay, etc.

por vuestra divina estampa,  
por vuestra divina estampa,  
por vuestra divina estampa, ay, etc.  
divina estampa.

El que por la Cruz comienza  
buen principio y fin alcanza, ay, etc.

Buen principio y fin alcanza,  
buen principio y fin alcanza,  
buen principio y fin alcanza, ay, etc.  
y fin alcanza.

\*

Letra del Tono 1658 (fragmento)

Santísima Cruz de Mayo, ay, adiós, adiós (bis).

Quien te puso ese vistuario,  
quien te puso ese vistuario, ay, etc.  
ese vistuario.

Me lo puso Jesucristo, adiós, adiós (bis).

En el monte del Calvario,  
en el monte del Calvario, ajá, etc.  
del Calvario.

Es interesante comprobar al tenor de estas transcripciones, cómo hay una forma estrófica cantada, de la que pocas veces se ocupa la investigación.

### *La Batalla.*

Con este nombre, lo mismo que con la "convidada del rosario" a que aludimos antes, nos sucedió que nunca pudimos averiguar por boca de los cantores en qué consistía: si era una música especial, si se trataba sólo de un nombre, si era una alusión a algún tema poético, si se trataba, en

fin, de una lírica controversia. Los informes que obteníamos, brevísimos, eran como éstos: "Batalla es cambiado"; o bien, "Batalla es final de Rompida", o, "es verso seguido". En efecto, algo de todo esto es la Batalla. Pero nuestra dificultad aumentaba en razón de esa afirmación: "Batalla es final de Rompida", porque un *tono* puede emplear tres o cuatro décimas, con su cuarteta inicial (si el Guía así lo canta) y todas sus larguísimas caudas y repeticiones, y resulta que La Batalla se canta en la última décima, o al final del *tono*, en efecto, si es que refieren un argumento en forma estrófica diferente.

Para salvar el inconveniente del exceso de extensión, colectamos independientemente varios ejemplos de Batalla. De su comparación y transcripción sacamos al fin nuestras conclusiones, que son las siguientes:

1. La Batalla se caracteriza, en efecto, por ser una melodía distinta al *tono* que se viene cantando.
2. También es diferente el ritmo, y puede cambiar la tonalidad.
3. Es más acelerado su movimiento.
4. Es el remate del *tono*.
5. Suprime las caudas, al punto de que apenas cantan uno o dos ayes cada dos versos, o repiten una palabra.
6. Se canta alternando entre dos coros (cuando hay quienes saben el mismo tema), con la idea como de un contrapunto, y de esa idea procede el nombre de Batalla.

Es todo lo que podemos decir hasta el momento, y damos solamente un breve ejemplo musical que corresponde a la Batalla del *tono* 1636 (ej. N° 5), y dos ejemplos de la letra, tal como se canta.

Batalla del Tono 1636 (fragmento).

Apiaron a Jesucristo,  
ay a Jesucristo,  
Cristo ja, ja, etc.

Y Dimas lo desclavó,  
ay lo desclavó,  
lo desclavó ja, ja, etc.

De la Cruz ande murió,  
de la Cruz ande murió,  
murió ja, ja, etc.

Jenecudemias lloró,  
Jenecudemias lloró,  
lloró ja, ja, etc.

(Cada uno de estos trozos estróficos, repite completo una vez.)

Batalla (1661).

No era tan de mañanita  
cuando la Virgen andaba, a ja.  
Las campanas de Belén  
ya empiezan a repicar, a ay,  
ya empiezan a repicar.

Buscando de noche y día  
y al Hijo de sus entrañas, ay.  
En la calle de la Amargura  
hay una niña sentada, ay,  
hay una niña sentada.

La Virgen le preguntaba:  
oye niña muy bien criada, a, ajay,  
La Virgen escuchando esto,  
al suelo cayó privada;  
San Juan como buen sobrino  
del suelo la levantaba.  
—Levanta tía mía,  
levanta tía amada,

por aquí no ha pasado un niño  
nacido de mis entrañas, a jay,  
nacido de mis entrañas.

Por aquí pasó, señora,  
antes que el gallo cantara, ay;  
una cruz llevaba a cuestras,  
de madera muy pesada, a, ay,  
muy pesada.

Como el madero era verde,  
cada paso arrodillaba, a, jay.  
Y una corona de espinas  
que sus sienes traspasaban.

que en el Calvario sangriento  
está mi primo clavado;  
siete puñaladas tiene,  
la (mayor?) le llega . . .  
Cuatro por los pecadores  
y (otras) por salvar las almas.

En nuestros últimos viajes, además de los nombres que distinguen a los *tonos* y que hemos colectado, tales como “de María”, “de Pasión”, etc., hallamos nombres propios con los que distinguen unas veces al argumento o letra, y otras, seguramente, a la música. Colectamos los siguientes nombres propios, dedicados a diferentes *tonos*: “El Gallo”, “Arco Diestro”, “Los Celos de María” (que, al revés, la tradición dice que fueron de José); “El Nacimiento de Jesús”.

### ANALISIS MUSICAL

Los Tonos 1541 A y B, con que iniciamos el análisis, pertenecen al tipo denominado “carabobeño”, y que para nuestros cantores significa cantos a voces solas. Tal como indiqué en el estudio publicado en 1949, la

zona de vivencia actual de esa manera de cantar el Tono, ha quedado reducida principalmente al Estado Cojedes y sus zonas limítrofes<sup>6</sup>.

### Melodía.

En el Tono 1541 A, entresacamos una línea melódica del movimiento de las voces Guía y Falsa, siguiendo un orden que creemos lógico<sup>7</sup>. Tanto el Tenor como la Falsa, cuando actúan en función armónica, realizan movimientos muy simples y sin interés melódico. Por eso, si se canta todo el Tono siguiendo la línea melódica que entresacamos, se nota un orden de relación melódico que desaparece si se sigue una sola voz. El Tenor carece completamente de interés melódico y armónico; hace apenas algunos doblamientos de las voces restantes (Ej. N° 1).



Si se compara la melodía de este Tono con la del Tono 942, que publicamos en nuestro estudio, "La Polifonía Popular de Venezuela", antes citado, se ve que es la misma variada ligeramente, puesto que ha sido cantada por diferentes cantores y varios años después (véanse en el Ej. N° 2, transportadas al tono de do, estas dos melodías). Tienen ambas, como puede observarse, una primera frase en modo mayor y una segunda, que se estructura sobre el iv modo gregoriano, detalle de notable importancia, por cuanto demuestra las bases antiguas de estos cantos.

<sup>6</sup>Tanto en ese estudio que acabo de mencionar como en el actual, hemos empleado la clave de sol (o las de sol y de fa) en lugar de las de fa y de do, que corresponden, en beneficio de una fácil lectura armónica. A la vista resulta chocante encontrar alturas que sobrepasan la 2ª línea adicional superior, como si se tratara de un violín, pero transportando a la de do, esas alturas también necesitan

varias líneas adicionales, con lo que su lectura se dificulta mucho más. Como todos sabemos que suenan una octava baja, nada se pierde con facilitar la lectura y la comprensión de la armonía por este medio.

<sup>7</sup>Ofrecemos estos ejemplos transportados a do mayor, por comodidad para el lector. Las transcripciones, en cambio, se mantienen en su altura original.

Compárense, por último, estas melodías con la del Tono 1725, que recogimos en El Pao (transcripto al final), y se verá su identidad, tanto más interesante, cuanto que en este último ejemplo la armonía está mucho más conservada.

El Tono 1541 B, aun cuando mantiene la misma estructura bimodal en sus dos amplias frases, difiere del anterior por la introducción del sol

AMBITO MELÓDICO

sostenido. Se ha producido con ello una mezcla de la escala menor armónica, con el IV modo gregoriano (véase el Ej. Nº 3). Además encontramos aquí nuestro viejo conocido elemento funcional, el *tópico de cuarta y sexta*.

El género melódico de todos los cantos aquí estudiados, se mantiene dentro de las características propias de ellos, es decir, que es silábico (una sílaba para cada nota). Algunas veces la Falsa, en las cadencias, se sale de esta regla con ciertos movimientos que pueden aceptarse como melismáticos, pero esto es excepcional.

### *Armonía.*

En el Tono 1541 (y de igual modo en los demás que estudiamos aquí) puede apreciarse un hecho muy común en este tipo de música: que los cantores, pese a su excepcional capacidad musical, olvidan, poco a poco, las relaciones y los cambios armónicos, motivo por el que se producen tantos choques de segundas, omisiones y doblamientos. La marcha armónica en este Tono es como sigue: se desarrolla el período melódico en forma bimodal, partiendo de la tónica en modo mayor y finalizando en la tónica del VI grado. Se producen constantes choques de segundas y su inversión. En el final de la primera cadencia, la sensación tonal es como de III grado, aun cuando el fa, quinta del acorde, queda reemplazado por un doblamiento de terceras. El movimiento melódico que sigue, del Guía, persiste en este grado, y después de un ligero recorrido de las voces por los grados VI, II y I, también incompletos, van a finalizar en el VI.

Un hecho aparece evidente en la armonía característica de estos cantos, y es su estilo grave, religioso, acorde con su función. Dejamos al buen criterio musical de los estudiosos, la apreciación armónica del resto de los cantos que ofrecemos, y sólo queremos llamar la atención sobre la manera cómo se producen las elementales modulaciones bimodales, que, como en el Tono 1541 B, se deben a un simple cambio de función en el acorde (en este Tono se produce dicho cambio después de la segunda entrada del Guía, en donde cantan la palabra *flores*).

### *Ritmo.*

El ritmo de las voces y el acompañamiento en general, es binario, salvo en el Tono 1641, en que aparece algo ternarizado. Los compases utilizados son los de  $2 \times 4$  y  $4 \times 4$ .

M.M.  $\text{♩} = 92$

*Falsa*

*Quina*

Sa lu does teal tar de flo re al tar de flo re a ja ja ja

*Tenor*

a — ja — a a —

al tar de flo re flo re ja ja —

aja flo re a — e — je

ja — a — co ro na do ya de — gra — cia

je flo re a — ay —

a — a — de — gra — cia — ay — m —

a — de — gra — cia — a —

a — y —

*Repite con variantes.*

TONO 1541 (A)

Cantores : Teófilo García.

Juan de la Rosa.

Martín Reyes.

Localidad: Tinaquillo (Edo. Cojedes).

*quinta*  $\text{♩} = 92$

Sa lu do es te al tar di vi no al tar di vi no  
je je di vi no  
je je di vi no je je  
cu bier to de be llas  
flo res a ja a a a ja  
flo res a ja  
je i ja to de be llas flo res ja ja  
ja y cu bier to de be llas flo res a ja ja  
a y de be llas flo res  
a ja y a ja ja

*Repite con variantes.*

$\sharp$  B.E.

TONO 1541 (B)

Cantores : Id. al tono anterior.

Localidad: Id.

En el extremo nordeste del Estado Guárico se encuentra la población de Altagracia de Orituco, lugar en el que recopilamos varios Tonos. Como en todo el Estado Guárico, se cantan en dicha población, acompañados por el Cuatro<sup>8</sup>. El detalle sobresaliente en dos de ellos, los números 1636 y 1641, que ofrecemos aquí, es estar basados sobre una escala pentatónica (Modo B, según M. d'Harcourt). Dicha pentatonía es defectiva en el Tono 1636, por la intromisión de una nota extraña (intermedia), el sol sostenido en el Guía, y el mi sostenido (sensible) en la Falsa y el Tenor. Ambas intromisiones son consecuencia natural de la mezcla de las escalas pentatónica y diatónica mayor. Desde un punto de vista social, esta mezcla se produce por la supervivencia de la escala pentatónica en un ambiente dominado completamente por la música tonal moderna.

El carácter inicial de este canto, sin embargo, en la breve alternancia del Guía y el Tenor, es decididamente pentatónico, y otro tanto ocurre con el final del Tono 1641, en donde la letra dice "la cumplimiento cuál sería" . . . etc.

En la parte final de este Tono, cantaron "La Batalla", a que nos hemos referido antes (ver página 62).

En el ejemplo N° 4 ofrecemos la línea melódica del Tono 1641, tal como se produce entre el Guía y el Tenor. Se observa aquí un pasaje bastante extraño, que implica una modulación pasajera hacia la tonalidad de fa sostenido mayor, para volver en seguida al modo menor. En suma, se trata nuevamente de una mezcla de las escalas indicadas al final del ejemplo citado (ver página 63).

Durante este viaje (1956), en dos ocasiones probamos si era posible que los hombres cantaran solos, sin el acompañamiento del Cuatro. Tanto en Altagracia de Orituco como en Santa Rita, los hombres cantaron sin inconveniente de ese modo. Pero pudimos notar que les hacía falta oír dicho instrumento en los interludios (bastante largos casi siempre), mientras descansan y piensan los versos que siguen. En un momento de

<sup>8</sup>En las transcripciones que ofrecemos, ya sea en este estudio o en cualquiera otro publicado, por razones obvias, no damos otra cosa como acompañamiento del Cuatro, que la *función armónica*. En consecuencia, los doblamientos o la posición de los acordes pueden no coincidir con determinada posición de los dedos, y no

es necesario que coincidan, ya que una y otra cosa cambian según la posición (altura) en que se acompañe, o la afinación que haya utilizado el músico popular, que no siempre es la misma que utilizan los profesores o músicos profesionales de este instrumento en las ciudades.

$\text{♩} = 134$

sa lu do a nues tros ce len te

cuatro

nues tros ce

al pi bli co co moes - ta al pi bli co co moes len te co moes

co moes ta a

ta ... bli co co moes ta a

ta co moes ta a

etc.

## BATALLA

A pia-ron a Je-su-Cris-

Cris- to Je- su- Cris- to ja ja

to ja Je- su- Cris- to ja Je- su- Cris- to etc.

Cris- to Je- su- Cris- to

TONO 1636

Cantores : Juan Virgilio Hernández.

Teotiste Santaella.

Antonio Almeida.

Localidad: Altgracia de Orituco (Edo. Guárico).

BATALLA

(Los mismos cantores del Tono anterior)

la grabación realizada, uno de los hombres se quejó de este modo: "¡Hace falta el Cuatro...!"

En cambio, en el Estado Cojedes, no sienten nunca su falta cuando cantan un "tono carabobeño" (ver página 64).

Continuando nuestro viaje al Estado Guárico, avanzamos hacia el sur, en donde el Llano encuentra al fin el imponente límite del Orinoco. Nos propusimos llegar hasta esos confines, con el objeto de comprobar que el tipo de música acostumbrado allí, no difiere ni en su forma ni en su carácter de los demás Tonos a tres voces recogidos en otras zonas del país, como Carabobo y Aragua. No habiendo conseguido en los pocos días que estuvimos en Cabruta grabar ninguno de estos cantos, nos fue, en cambio, satisfactorio hacerlo unos kilómetros antes, en el pueblo de Santa Rita, perteneciente al mismo distrito Infante del Estado Guárico. La identidad de los cantos puede apreciarla el lector, comparando la transcripción de tres de los Tonos allí recogidos, con el ej. N<sup>o</sup> 7, de mi publicación de 1949, y con muchos de los cantos de este tipo, que integran nuestros archivos de música, y que por razones de tiempo y espacio no podemos ofrecer aquí. En cuanto a los Tonos recopilados en Santa Rita, dos de ellos están en modo menor (1657 y 1658), y uno en modo mayor (1660). Veamos, brevemente, cada uno de ellos:

En la parte melódica del Guía del Tono 1657, el fa inicial es extraño y no aparece más durante el resto del canto (aquí hemos transcrip-

$\text{♩} = 134$

Guía

Tenor

cuatro

siendo San to San Jo—

se— y San ti—si—na Ma—ri—

Ay San Jo an ay oh Ma

*(El cuatro sigue a com-  
pás de un tiempo por un  
sextillo que tiene)*

Falsa y ... i—a

y San ti—si—na Ma—ri— a y San ti—si—na Ma—

ri— a ... Ma—ri— a y san ti si ma Ma

ri— a y san ti—si—na Ma—ri— a

ri— a ... ma Ma ri— a

ja *Interludio  
de cuatro*

La cum pli—ción cual se—ri— a Cuando preñ dan

ay cual se—ri— a

a Ma—ri—(a) cuando preñ dan a Ma—

ay cual se—ri— a

cuando preñ dan a Ma—ri— a *etc. Repite con variaciones*

TONO 1641

Id. al Tono anterior.

nada más que el comienzo), lo que indica que es una indecisión del cantor al empezar. El carácter de este canto es sobrio, místico, y la breve cauda con que remata la Falsa en las cadencias, acentúa esas cualidades (algo semejante ocurre con el Tono siguiente, el Nº 1658).

♩ = 132

Ven el nom bre. Dios co-mien zo por vues-tra di-vi naes-tam-

pa a a

por vues-tra di-vi naes-tam pa por vues-tra di-vi naes-

... tam pa

tam pa por vues-tra di-vi naes-tam pa

... vi naes-tam- (pa)

(di vi naes-tam- pa)

Cuarto

a

TONO 1657

Cantores : Juan Gregorio Leal.  
Emiliano Aponte.  
Pedro Lara.

Localidad: Santa Rita (Edo. Guárico),

Los dos Tonos a que nos estamos refiriendo, están estructurados sobre la escala menor armónica. Obsérvese, sin embargo, que nunca se da el paso de segunda aumentada, intervalo completamente desusado en nuestra música. Los períodos repiten de diferente manera, unas veces dos por mitad, o sea, correspondiendo las repeticiones a cada uno de los versos; otras, juntando dos versos y repitiendo sólo el último, como se ve en el Tono 1657. Aunque estos Tonos fueron cantados con acompañamiento del Cuatro, como no se oye, por defectos de la grabación, no pudimos anotarlos.

$\text{♩} = 72$   
 San tí si ma Cruz de Ma yo a diós a diós Ma yo a diós a diós  
 ¡Quién te pu soe se vis tua rio a a ja a e se ves tua rio  
 Repite con Variantes e se ves tua rio

TONO 1658

Id. al Tono anterior.

Can ta ga llo "Gí ro Ver de" can ta ga llo ma ra ñón a

ay - ma ra ñón

y el que le can

to a San Pe dro a diós a diós la

no che de la Pa sión a a a

de la Pa sión a y a

The musical score consists of seven systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as  $J = 84$ . The lyrics are in Spanish and describe a religious scene, likely the Passion of Christ. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'a'.

TONO 1660

Id. al Tono anterior.

En el último de los Tonos recopilados en el viaje que venimos comentando, el N° 1660, la escala utilizada es la diatónica mayor. Pese al argumento de la letra, que es un legendario motivo de La Pasión, el carácter musical es francamente alegre. La extensión melódica es mayor en este canto, comparada con la de los anteriores, sobre todo, tomando en cuenta que apenas van repitiendo dos o tres palabras del final de cada

co-mo que-reis que yo va-ye y que yo va-ye Ay na na  
 a-ja a-ja-ja a-jay B.C.  
 de pe-ni-ten-cia Cal-va-rio  
 a-ja-ja Ay na-na a-ja a-rio  
 etc.

TONO 1725

Cantores : Juan Francisco Laya.  
 Miguel Brizuela.  
 Leoncio Otafza  
 Localidad: El Pao (Edo. Cojedes).

verso. La melodía y la armonía, bien definidas y con ligeras y apenas esbozadas modulaciones, le dan, sin embargo, a este canto, un lugar muy señalado por su belleza dentro de esta colección (ver página 67).

Como ejemplo final, ofrecemos un fragmento del comienzo del Tono 1725, recopilado en El Pao, y al cual nos referimos en el comienzo del presente análisis (ver página 68).

*Caracas, 1959.*