

CANTA NACIÓN CON NACIÓN. EL SON JAROCHO Y EL JOROPO LLANERO, UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA

María Betania Hernández

Estudiante en la Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Resumen:

El son jarocho de México y el Joropo llanero de Venezuela son dos expresiones musicales que muestran rasgos en común, como resultado de un proceso histórico que los hermana. Ambos tienen su raíz principal en el fandango, género que cruzó el océano Atlántico de ida y vuelta, formando variadas manifestaciones musicales y danzarias durante la época colonial, tanto en América como en la Península Ibérica. En ese proceso se va conformando también el complejo genérico ternario del Caribe, el cual se subdivide y se expande en las diversas expresiones regionales que aún hoy se conocen. En el Gran Caribe ha habido siempre intercambios musicales, por lo que el flujo de estéticas ha sido permanente y la hermandad dentro del fenómeno fandanguero se viene manifestando en los aspectos musicales como el ritmo, la armonía, lo tímbrico, entre otros. Para destacar las afinidades y diferencias que unen o separan los rasgos identificables se han seleccionado dos ejemplos: el *Buscapiés* (son jarocho) y el *Seis numerao* (joropo llanero). Ambos comparten el mismo patrón acordal y son ejemplo de consanguinidad rítmica con acentuaciones específicas. En este sentido, se presentará un análisis musical comparativo de las formas mencionadas.

Palabras clave:

Fandango, joropo, son jarocho, análisis musical comparativo.

Abstract

The son jarocho from Mexico and the Joropo llanero from Venezuela are two musical expressions that show common features, as a result of a historical process that unites them. Both have their main roots in fandango, a genre that crossed the Atlantic Ocean back and forth, forming various musical and dance events during the colonial period, both in America and on the Iberian Peninsula. The generic ternary complex of the Caribbean is also being formed in this process, which is subdivided and expanded into the various regional expressions that are still known today. In the Greater Caribbean there have always been musical exchanges, so the flow of aesthetics has been permanent and the brotherhood within the *fandanguero* phenomenon has been manifesting itself in musical aspects such as

rhythm, harmony, timbre, among others. To highlight the affinities and differences that unite or separate identifiable traits, two examples have been selected: the Buscapiés (they are jarocho) and the Seis Numerao (joropo llanero). Both share the same chord pattern and are an example of rhythmic inbreeding with specific accents. In this sense, a comparative musical analysis of the mentioned forms will be presented.

Keywords:

Fandango, Joropo, Son jarocho, comparative musical analysis.

Betania Hernández, María, “Canta nación con nación. El son jarocho y el joropo llanero, una aproximación comparativa” *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 563-577, 2020, ISSN 1138-857

De acuerdo con algunos investigadores, el fandango (como género músico-danzario) podría ser considerado como el gestor de distintos géneros musicales en todo el continente, según “El fandango fue la madre del joropo así como de otras formas musicales latinoamericanas”.¹ En cuanto al origen, se piensa que fue una expresión² de ida y vuelta entre el nuevo y el viejo continente, el cual pudo haber sido llevado a Europa por los españoles que volvían de las Indias, teniendo su origen musical en las prácticas de los negros esclavizados.³

El *Diccionario de autoridades* de 1735 lo define como un baile introducido en España por personas que han estado en las Indias.⁴ Por otro lado, “(...) el fandango posiblemente regresó a América, por la existencia hoy de algunas danzas, la zamacueca de Chile, el jarabe en México y el joropo en Venezuela (...)”,⁵ En consonancia, Lengwinat asevera: “Cuando el fandango vuelve en sus nuevas formas a Latinoamérica, se encuentra con buena receptividad para tomar su propia identidad en distintas regiones desde México hasta Chile”.⁶

En cuanto al origen del vocablo algunos autores consideran difícil dar con la etimología de la palabra y su historia. En este sentido, los primeros registros que se tienen aparecen en

¹ LENGWINAT, Katrin. *Estudios en torno al joropo central*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2009, p. 81.

² Como festividad en el sentido amplio, que conjuga música y baile principalmente.

³ ORTIZ, Manuel Antonio. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, 1.ª ed, «fandango»

⁴ JONES, Alan. “Emergence and transformation of the fandango”. *Música oral del sur*, 2015, núm. 12.

⁵ *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, «fandango».

⁶ LENGWINAT, Katrin. *Estudios en torno al joropo central*. 81.

España. Sin embargo, por la ambigüedad en que la palabra es utilizada, es difícil elaborar una definición a partir de los mismos. El musicólogo cubano Rolando Pérez Fernández desarrolló una tesis sobre el origen del vocablo revisando trabajos de distintos autores y fuentes. Pérez Fernández considera que el término tiene origen en el idioma kimbundu, hablado en Angola, y toma como base la definición de la palabra *caos* o *estado de desorden* en el léxico trilingüe (portugués-kimbundu-kikongo) que realiza el padre misionero António Da Silva Maia. De acuerdo con Pérez Fernández:

(...) del Padre António Da Silva Maia, misionero secular de la Arquidiócesis de Luanda (capital de Angola), hemos extraído la siguiente definición '(...) Caos, s.m. KIMB.: [...], fandangu ia ima ioso inga mundo ka ubange luá (Silva Maia 1964: 97). Según nuestra propia interpretación (...): 'estado de desorden de todas las cosas al principio del mundo no creado aun'.⁷

De esta manera, el musicólogo cubano pone en otra perspectiva la definición del término, ya que si bien se había supuesto su origen africano, es él quien justifica esta hipótesis, señalando la gran migración forzosa de angoleños a América durante el periodo de colonización.

De cualquier modo, durante los siglos XVIII-XIX ya la palabra se relacionaba con desorden en gran parte de la América Colonial, siendo prohibida su práctica en algunos lugares. En este sentido, Pérez Fernández resalta la conexión del fandango con el desorden, aspecto que parece muy importante para este trabajo, ya que esta cualidad es atribuida en ocasiones a los géneros musicales que se estudian más adelante.

La conexión entre el desorden por un lado, y por otro las fiestas populares y las ocasiones musicales es obvia. Pero hay que puntualizar que la primera acepción dio origen a la segunda y no al contrario, pasando a designar posteriormente un género musical específico.⁸

De esta manera y de acuerdo con Rafael Antonio Ruiz:

En toda América Española durante los siglos XVIII y XIX se usó el término fandango para los bailes del pueblo (...) Pablo Guerrero Gutiérrez (2008:13) explica que 'la Corona y el Clero prefirieron usar el término fandango como designación general. No solo sirvió para nominar las 'juntas ilícitas', con juegos de azar y bebidas sino también a los bailes que se ejecutaban en aquellas reuniones'.⁹

⁷ PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando. "Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango". En: Daniel Gutiérrez, coordinador. *Expresiones musicales del Occidente de México*. México: Morevallado Editores, 2011, p. 114.

⁸ *Ibid.*, 119.

Por ello es que el fandango en un primer momento (sobre todo) no se puede pensar solo como un tipo de música o ritmo en específico, sino como un acontecimiento social que conjugaba diferentes manifestaciones y parte de estas reuniones. Bien podría ser juegos, bebidas, encuentros, música, baile, pleitos, y todo lo que puede estar en torno a estas fiestas.

En cuanto a las músicas que se interpretaban en las fiestas de fandango durante el siglo XIX en América Latina, es difícil mencionar con exactitud cuáles eran, sin embargo, se piensa que los bailes con zapateo en 6/8 fueron muy comunes en estos espacios, pero hay que tomar en consideración los llamados bailes de salón como la contradanza, el minuet, cuadrillas y polcas.¹⁰ Ya que estos últimos no solo fueron parte de los salones de la clase media-alta, sino que también se filtraron hacia las clases más populares, transformándose, ganando otros nombres, es decir mezclándose en una simbiosis continua que difícilmente pueda ser relatada con exactitud. Sin embargo las músicas y los bailes de hoy, nos muestran estos rasgos mestizos entre estos géneros, solo basta pensar por ejemplo en el fenómeno del vals en todo el continente.

Los instrumentos preferidos en estas prácticas eran el arpa y la guitarra, cosa que se puede constatar en las distintas pinturas y grabados de estas fiestas en América. Pero al ser una manifestación con un sentido tan amplio y en un territorio tan extenso, existe la dificultad de enumerar sus similitudes; algunos autores como Miguel Ángel Berlanga sostienen que: “la única relación que salta entre todos los tipos de fandangos, (...) no es la similitud musicales entre ellos sino la referencia al baile y el contexto festivo en que suelen enmarcarse”.¹¹

De esta manera de forma amplia se considerará el fandango como una fiesta que conjuga distintos elementos, que no solo son la música y la danza, sino también, la comida, la bebida, las personas y espacios donde se producían estos encuentros. El Caribe del largo Siglo de Oro durante el periodo los años 1500 hasta 1700 aproximadamente es el espacio simbólico donde se gestará y consolidarán diversos géneros caribeños como el punto cubano, el joropo, el son, entre otros.¹² Desde el siglo XVI se consolidaría una

⁹ RUIZ, Rafael. “El fandango en España y América” En: SEVILLA, Amparo, ed. *El fandango y sus variantes*, III coloquio de música de Guerrero. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013, p. 30.

¹⁰ RUIZ, Rafael. “El fandango en España y América” En: SEVILLA, Amparo, ed. *El fandango y sus variantes*, III coloquio de música de Guerrero. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

¹¹ BARRETO, Sofía. “Un fandango en Venezuela: la malagueña oriental” en SituarTE, revista electrónica de la facultad experimental de arte de la universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, año 3, núm. 4, enero-junio 2008, 13-18, **citado en** Rafael Ruiz “El fandango en España y América”, 20.

¹² GARCÍA de LEÓN, Antonio. *El mar de los deseos, el Caribe Afroandaluz historia y contrapunto*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

territorialidad compartida entre las islas del Caribe y los puertos de tierra firme como México y Venezuela. Esta comunidad se verá sustentada por el comercio marítimo y el flujo de mercancía, como ejemplo está el comercio de cacao desde tierras venezolanas hasta el puerto de Veracruz. Sosa comenta que:

El principal puerto de llegada del cacao venezolano era Veracruz para surtir a la rica sociedad mexicana del cacao de la mejor calidad. Durante más de un siglo (1628-1728) México ocupará un lugar importante para la economía venezolana.¹³

Es de suponer que durante tanto tiempo no solo circularan productos tangibles con valor comercial, sino que también se producía un intercambio inmaterial constituido por las costumbres de una y otra ciudad portuaria.¹⁴ Esto justificaría la existencia de prácticas comunes como versos que están en toda la región del Caribe y músicas como el son y el joropo.

(...) El comercio del principal puerto de Nueva España con el resto del Caribe español, (...) contribuyó mucho a la expansión de la décima en el país, y a que encontremos muchas glosas similares en los alrededores de los principales puertos del Caribe colonial español: Veracruz, Portobelo, Cartagena de Indias, La Habana, San Juan, Santo Domingo, La Guaira y Maracaibo. (...) no es para nada un azar que esta región de Veracruz comparta coplas, tonadas y sones, con el folklore de Sevilla y Cádiz, con la música campesina de las Canarias, con los llanos interiores a Cartagena, la Guaira, Maracaibo y la isla de Margarita, con la mejoranera y el socavón de la antigua región de Portobelo en Panamá, con el punto guajiro cubano y con los casi extintos géneros jíbaros de Santo Domingo y Puerto Rico.¹⁵

Siendo bajo este contexto de intercambios y viajes nacen el son y el joropo teniendo ambos como raíz el fandango. En un comienzo se piensa tendrían un parentesco tan cercano que en un principio serían un gran género ternario de ese Caribe Afro-Andaluz. De acuerdo con Figueroa:

(...) parece más lógico es pensar que hasta el siglo XVIII el son que se ejecutaba en Veracruz y en diversas partes de México, presentaba ciertas diferencias regionales pero debido al contacto continuo con las otras partes de la América colonial, dichas diferencias regionales eran mínimas y podemos hablar de un gran género musical

¹³ SOSA, Arturo. "Colonia y emancipación en Venezuela (1498-1830)" (Caracas: Centro Gumilla), **citado en** Oscar Battaglini, *El joropo, Evolución histórica desde el barroco hispano hasta nuestros días*. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia, 2014, p. 26.

¹⁴ GARCÍA de LEÓN, Antonio. *El mar de los deseos, el Caribe Afroandaluz historia y contrapunto*.

¹⁵ GARCÍA de LEÓN, Antonio. "La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe" en *La décima popular en Iberoamérica: Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima*. Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, Colección Ciencia y Sociedad, 1995, p.32.

hispanoamericano que compartía la rítmica ternaria, las estructuras armónicas proveniente del renacimiento europeo, las formas literarias del Siglo de Oro español y el gusto por el baile zapateado de tarima.¹⁶

Sin embargo, debido a cambios económicos y geopolíticos durante el final del siglo XVIII estas zonas que constituían un solo espacio, se distanciaron produciendo así las variantes regionales que más tarde en el siglo XIX ya estarían consolidadas.¹⁷ De acuerdo con Sheehy y Kohl,¹⁸ en México se puede distinguir entre dos grandes categorías de sones, el indígena y el mestizo, este último dividido en siete tipos: son huasteco, son jarocho, son istmeño, chilena, son guerrerense, son michoacano y el son jalisciense.¹⁹

Por lo tanto, se entiende por son jarocho, un género musical que va desde el Puerto de Veracruz, hasta los límites con Tabasco incluyendo una parte norte del estado de Oaxaca, (hoy abarca también otros espacios geográficos), el cual tiene como escenario tradicional el fandango.²⁰ Es de aclarar que existen otras clasificaciones más profundas y detalles, sin embargo para los fines de este artículo, la presente realizada por Rafael Figueroa, puede dar una idea de cómo está compuesto el son a *grosso modo*.

En cuanto al joropo, existen diversas variantes del joropo en el territorio venezolano, entre los que se encuentran el guayanés, central, occidental, andino, y llanero, este último es propio de los estados Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico y en los departamentos Arauca, Casanare, Vichada y Meta en Colombia.

Tanto el son jarocho como el joropo llanero comparten algunas características en común, como el uso de cuerdas pulsadas en el conjunto instrumental, el compás ternario de carácter sesquiáltero, estructuras fijas²¹, que en el caso del joropo son conocidos como golpes y en cuanto al son como sones. En la danza, a pesar de ser visualmente distinto, ambos comparten el zapateo como elemento rítmico dentro de la construcción del entretejido polirrítmico, teniendo como mayor contraste que en México se baila sobre tarima²² y en su par colombo-venezolano (el joropo llanero) no se utiliza más que los propios pies empargatados²³ para tal fin. De forma específica en Veracruz, el son se acompaña con jarana, requinto, arpa, pandero, quijada de burro y tarima, a pesar de que existan otras

¹⁶ FIGUEROA, Rafael. *Son jarocho, guía histórico musical*. México: Conaculta, 2007, p. 83.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ HORN, David y John SHEPHERD, eds. *Popular Music of the World*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014, «son jarocho».

¹⁹ Olsen, Dale, ed. *The Garland HandBook of Latin American Music*. New York: Garland Publishing. Inc, 2008.

²⁰ FIGUEROA, Rafael. *Son jarocho, guía histórico musical*.

²¹ Es decir formas rítmico-armónicas, que se comportan de forma genérica. Manteniendo una cohesión en esos aspectos, a pesar de las posibles variaciones estilísticas.

²² Retablo de madera donde los bailarores zapatean.

variantes dependiendo de la zona²⁴. Pudiendo variar estas instrumentaciones, aunque hay algunos instrumentos que son practicante obligatorios en la ejecución del son jarocho, como la jarana, el requinto y la leona.

En cuanto al joropo, es característico el uso de arpa, bandola, cuatro, bajo eléctrico (instrumento añadido en la 2ª mitad del siglo XX) y maracas. En este aspecto es de resaltar la correspondencia entre la bandola – requinto y el arpa llanera con su par jarocho, ya que tanto la bandola como el requinto son instrumentos de plectro y cumplen una función contrapuntística / solista en el conjunto instrumental, función que también cumple el arpa en ambos casos. Además, se distinguen en la voz, ya que hay sones en los cuales el canto en terceras paralelas forma parte del estilo y en algunos casos, con voz solista y coro responsorial, lo que no es común en el joropo llanero en su contexto más tradicional.

En cuanto a sus estructuras, ambos cuentan con formas fijas (estructuras, rítmico-armónicas) como ya se mencionó antes. El son puede ser clasificado dependiendo del aspecto que se tome en cuenta, podría ser por la forma en que se baila, sones de montón y sones de pareja, por la estructura lírica si tienen estribillo o no, o por el aspecto armónico, si son mayores o menores.²⁵

En el caso del joropo se divide en dos, el pasaje y el golpe, siendo el primero de carácter más sosegado generalmente autorales, con temas que aluden a la vida del hombre en la sabana y los golpes que tienen una estructura fija y son de carácter más bravío. La mayoría de los golpes son tan antiguos que no se conoce su autoría²⁶.

Para el estudio de este ensayo se escogió un son por mayor el “Buscapiés” y un golpe el “Seis numerao”, ya que ambos comparten la misma estructura armónica. Se seleccionaron un ejemplo instrumental en ambos casos, en el jarocho de requinto con jarana y en el llanero de bandola con cuatro.²⁷

²³ La arpagata es un tipo de calzado tradicional, con suela de goma y recubierto de tejido. Es parte de la indumentaria tradicional de los llaneros. Con estas suelen vestir sus pies para bailar el joropo, tanto hombres como mujeres.

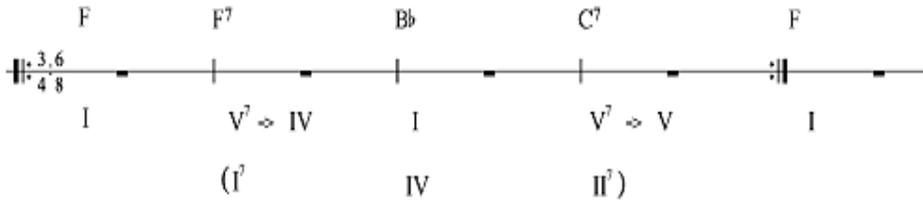
²⁴ BERNAL, Mario. *Compendio de sones jarochos: métodos, partituras y canciones*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

²⁵ FIGUEROA, Rafael. *Son jarocho, guía histórico musical*. México: Conaculta, 2007.

²⁶ HORN, David y John SHEPHERD, eds. *Popular Music of the World*, «joropo».

²⁷ Ambas músicas fueron transcritas especialmente para el trabajo, el buscapiés fue tomado del *Acervo en movimiento Sotavento* grabado entre las décadas 50-60 en Cosamaloapan. En los registros no están identificados los intérpretes. El Seis Numerao fue grabado por el profesor Ignacio Hernández (bandola) y el profesor Andrés Cartaya (cuatro), en Caracas, 2017. Ambas grabaciones fueron escogidas tanto por su calidad de audio y por la instrumentación, ya que facilitan el análisis. Además ambos intérpretes provienen de un contexto tradicional, si se puede decir, lo que es de interés para fines de este trabajo.

Ilustración 1. Estructura armónica



A pesar de que las frases no comiencen de forma exacta en el Fa mayor en ambos casos, la estructura y el ritmo armónico son el mismo en ambas músicas, a continuación el acompañamiento transcrito de la jarana y el cuatro respectivamente.

Ejemplo musical 1. Acompañamiento jarana, buscapiés.

Partitura de acompañamiento para jarana en Fa mayor, compás 3/4. La melodía consiste en un patrón rítmico de tres golpes por compás. Los acordes marcados son F, F⁷, B^b, C⁷ y F.

En este ejemplo el jaranero no toca las séptimas de los acordes (f7, c7) sin embargo están presentes en la melodía, lo que lleva a considerar esos acordes como dominantes.

Ejemplo musical 2. Acompañamiento cuatro, seis numero.

Partitura de acompañamiento para cuatro en Fa mayor, compás 6/8. La melodía consiste en un patrón rítmico de seis golpes por compás. Los acordes marcados son F, F⁷, B^b, C⁷ y F.

En el caso de el “Buscapiés”, por el cual se dará inicio al análisis, se puede decir que está compuesto por 10 **figuras**,²⁸ en las cuales se encontraron los siguientes rasgos rítmico-melódicos:

- Uso preponderante de arpeggios triádicos
- Progresiones por terceras (en su mayoría mayores)
- Bordaduras
- Notas de paso
- Alternancia entre la acentuación binaria y ternaria
- Notas pedal
- Cadencia con elisión²⁹

Ejemplo musical 3. Elementos melódicos, buscapiés.



En cada color se resaltó un elemento diferente, en lila los **arpeggios**, en amarillo las **bordaduras**, siendo la primera superior y la segunda inferior alternadas con el mi bemol como nota pedal, finalmente en azul una **progresión** por terceras descendente. Además como en la mayoría de los casos la frase comienza y termina en el fa del último compás, el cual está separado por una línea verde.

Por otro lado como se verá a continuación las figuras no siempre se presentan de forma exacta, sino que en algunos casos presentan variaciones.

²⁸ Se llaman figuras a la frase melódica que culmina cada cuatro compases junto con el ciclo armónico.

²⁹ Ocurre cuando un mismo fragmento musical no puede ser dividido, y se considera como una sola unidad es decir se es un: “Fenómeno de inseparabilidad entre fragmentos” (Gustavo Yepes, *Cuadernos de investigación*. Medellín: Universidad EAFIT, 2011, p. 1).

Ejemplo musical 4. Variaciones figuras, buscapiés.

The image displays two staves of musical notation in treble clef, representing guitar music. The first staff begins at measure 36 and the second at measure 68. Both staves show a sequence of chords: F, F7, Bb, C7, and F. The melodic lines are marked with orange brackets and red circles highlighting specific rhythmic figures.

En el caso del seis numerado se encontraron 8 figuras con las siguientes características:

- Uso preponderante de arpeggios triádicos
- Progresiones por terceras
- Progresiones por segundas
- Notas de paso
- Alternancia entre la acentuación binaria y ternaria
- Polirritmia alternada entre el bordón y las primas
- Figuraciones asincopadas
- Fraseo anacrúsico

Ejemplo musical 5. Elementos melódicos, seis numerao.

The image shows two staves of musical notation. The top staff starts at measure 10 and the bottom staff at measure 14. Both staves are in a key with one flat (B-flat major or D minor). The top staff has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff has a similar melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Chords F7, Bb, C7, and F are indicated above the staves. A red box highlights a specific melodic motif in both staves, and a blue line connects the notes in the top staff. A vertical green line is at the end of the excerpt.

En este primer ejemplo se pueden observar dos figuras, la primera hasta el compás 13 y la segunda desde la anacrusa del compás 13 hasta el compás 16, la primera está compuesta por dos motivos que podrían considerarse como “pregunta, respuesta”, el primero en el área de sib y el segundo en fa, la segunda frase es de carácter polifónico con un **pedal** asincopado en la voz superior y la segunda voz haciendo las veces de bajo, se resaltó en rojo como toma el segundo motivo de la primera figura y lo utiliza en el bajo en esta segunda.

Ejemplo musical 6. Elementos melódicos, seis numerao.

The image shows a single staff of musical notation starting at measure 42. The staff is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The melodic line consists of notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Chords F7, Bb, C7, and F are indicated above the staff. A yellow line highlights the intervals between notes, and a pink line highlights the intervals between notes. A vertical green line is at the end of the excerpt.

En este ejemplo la figura está compuesta por una **progresión** o secuencia de segundas con salto de tercera en fucsia están resaltadas las segundas (mayores-menores) en amarillo las terceras (mayores-menores).

Ejemplo musical 7. Elementos melódicos, seis numeroao.

The image displays a musical score for a piece titled 'Ejemplo musical 7. Elementos melódicos, seis numeroao.' It consists of four staves of music, each starting with a measure number: 186, 190, 194, and 198. The music is written in a single system with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes. Above each staff, chord symbols are indicated: F7, Bb, C7, and F. A green vertical line is drawn through the score at the beginning of measure 198, highlighting a specific melodic element.

En este ejemplo la estructura de la figura es de 14 compases a diferencia de las anteriores que se componían por 4 compases. Es de carácter polirrítmico con dos voces que se complementan entre las primas y el bordón.

A partir de los ejemplos mostrados se puede observar algunas características en común dentro del estilo de ambos, desde la estructura armónica, hasta la conducción de las líneas melódicas. Siendo de resaltar que debido a la naturaleza de los ejemplos tomados no se cuenta con suficiente material para el estudio a profundidad de aspectos como el rítmico, el cual en un conjunto de formato más grande es posible considerarlo de forma más adecuada.

Cuadro 1. Análisis comparativo

Forma	Armonía
<ul style="list-style-type: none"> -Estan organizados por figuras -Ambos tienen introducción (declaración, registro) -Frasas de 4 compases (divididas en 2 semi frases) 	<ul style="list-style-type: none"> -Secuencia armónica fija -Cadencia bimodal <p>En este apartado a pesar de compartir la misma secuencia armónica, se pudo observar que en estos dos ejemplos el patron empieza en dos lugares diferentes, en el caso del son comienza en fa y por su lado el seis numerado en fa7, a continuación un ejemplo.</p>
<p style="text-align: center;">Ritmo</p> <ul style="list-style-type: none"> -Compás sesquialtero -Desplazamientos de acento entre agrupaciones ternarias y binarias -<i>Fortspinnung</i>, en ambos casos los motivos rítmicos evocan un carácter <i>moto perpetuo</i>, sobre todo en el caso jarocho. 	<p style="text-align: center;">Ejemplo musical 8. Ciclo buscapiés, seis numerado</p>
<p style="text-align: center;">Melodía</p> <ul style="list-style-type: none"> -Uso de 3ras, 2das -Bordaduras -Notas de paso -Uso de la escala mixolidia -Conducción contrapuntística -Uso de la variación como recurso 	

Así se puede observar algunas características en común dentro del estilo de ambos, partiendo desde la estructura armónica, correspondencia tímbrica y aspectos escénicos y estructurales del festejo. Por otro lado, cuestiones referentes a algunos elementos rítmicos y melódicos son distintos, sin embargo con cierto grado de similitud.

Por lo tanto, lo que más llama la atención es la familiaridad que estos dos géneros mantienen, (a pesar de la distancia geográfica e histórica) sobre todo desde los procesos de independencia que, más que independencia económica y política, también llevarán a cabo cierta independencia cultural que ocasionaran cambios y transformaciones locales. En realidad, procesos distintos de desarrollo y preservación tomaron lugar en Venezuela y México, pero esos no pudieron ocultar rasgos de la música común que se hacía en las regiones del Caribe Afro-Andaluz. De esta manera en estas “músicas comunes” cabrían

comparaciones entre otros sones y golpes, bien como entre otros géneros del mismo periodo entre Venezuela y otras regiones.

El análisis musical, en este contexto, se convierte en una herramienta que elucida procesos culturales que se desarrollaron mientras esas regiones solidificaron sus identidades particulares, al mismo tiempo que es testigo de las características culturales compartidas de un pasado que es la infraestructura que los sostiene aun hoy. Esas consideraciones nos desafían a un proceso taxonómico comparativo que exponga las estructuras que pueda ser eso que llamamos de Latinoamérica, otro nombre político dado a ese espacio continental de cambios musicales, lingüísticos, económicos, políticos y humanos.

REFERENCIAS / REFERENCIAS

BATTAGLINI, Oscar. *El joropo, Evolución histórica desde el barroco hispano hasta nuestros días*. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia, 2014.

BERNAL, Mario Guillermo. *Compendio de sones jarocho: métodos, partituras y canciones*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

FIGUEROA, Rafael. *Son jarocho, guía histórico musical*. México: Conaculta, 2007.

GARCÍA de LEON, Antonio. “La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe”, en *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima* (pp. 29-43), Veracruz, ivec, 1995.

GARCÍA de LEON, ANTONIO. *El mar de los deseos, el Caribe Afroandaluz historia y contrapunto* México. Siglo Veintiuno Editores, 2002.

GUIDO, Peñin, J. W. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

HORN, D. Y SHEPHERD J., eds. *Popular Music of the World*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014.

LENGWINAT, Katrin. *Estudios en torno al joropo central*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2009.

MIRANDA, R. Y TELLO R., eds. *La música en América Latina*. Distrito Federal, México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.

OLSEN, Dale, ed. *The Garland handbook of Latin American Music*. New York: Garland Publishing. Inc, 2008.

CANTA NACIÓN CON NACIÓN.
EL SON JAROCHO Y EL JOROPO LLANERO, UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. *Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango*. En GUTIÉRREZ, Daniel, ed. *Expresiones musicales del Occidente de México*. México: Morevallado Editores, 2011.

RUIZ, Rafael Antonio. *El fandango en España y América*. En SEVILLA, Amparo, ed. *El fandango y sus variantes*, III coloquio de musica de Guerrero. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

YEPES, Gustavo. *Cuadernos de investigación*. Medellín: Universidad EAFIT, 2011.