

ALGUNAS CONSIDERACIONES ADICIONALES SOBRE EL RITMO Y LA NOTACIÓN DEL MERENGUE

Juan Francisco Sans

Universidad Central de Venezuela

RESUMO

La cifra indicadora del compás del merengue venezolano ha propiciado numerosos debates a lo largo de los años en el medio musical del país. Sin embargo, han sido muy pocos los estudios en profundidad que se han dedicado a desentrañar este singular e interesante problema. El presente trabajo ofrece pruebas históricas y documentales de que la notación musical del merengue es un asunto contingente, y que los elementos rítmicos que lo caracterizan no están necesariamente reflejados en ninguna cifra indicadora del compás preferida. Siguiendo las teorías acerca de los acentos musicales y la percepción formulada por Humberto Sagredo Araya (1988), me propongo demostrar que el merengue venezolano es un género de altísima complejidad rítmica, la cual no se verá nunca expresada de manera satisfactoria por la notación musical.

Palabras clave: música, musicología, forma musical, música tradicional, merengue venezolano.

ABSTRACT

SOME ADDITIONAL CONSIDERATIONS ABOUT THE RHYTHM AND THE NOTATION OF *MERENGUE*

Over the years, the figure indicating the measure of Venezuelan *merengue* beat has led to many debates among musicians in this country. However, there have been very few studies that have thoroughly unraveled this unique and interesting issue. This paper offers historical and documentary evidence that the musical notation of *merengue* is a contingent matter, and that the rhythmic elements that characterize it are not necessarily reflected in any preferred indicating time signature. Following Humberto Sagredo Araya's (1988) theories about musical accents and perception, I intend to show that Venezuelan *merengue* is a genre of a very high rhythmic complexity, which cannot be expressed in any satisfactory way by musical notation.

Key words: music, musicology, musical form, traditional music, Venezuelan *merengue*.

RÉSUMÉ

QUELQUES CONSIDERATIONS SUPPLEMENTAIRES SUR LE RYTHME ET LA NOTATION DU MERENGUE

Le chiffre indicateur du rythme du *merengue* vénézuélien a conduit à de nombreux débats au cours des années dans le milieu musical du pays. Cependant, très peu d'études ont été consacrées à éclaircir soigneusement ce problème unique et intéressant. Le présent article offre des preuves historiques et documentaires montrant que la notation musicale du *merengue* est une question contingente, et que les éléments rythmiques qui le caractérisent ne sont pas nécessairement reflétés, quel que soit le chiffre indicateur à mesure. D'après les théories de Humberto Sagredo Araya (1988) sur les accents musicaux et la perception, je me propose de montrer que le *merengue* vénézuélien est un genre d'une très grande complexité rythmique, qui ne sera jamais susceptible d'être exprimée de manière satisfaisante par la notation musicale.

Mots-clé: musique, musicologie, forme musicale, musique traditionnelle, le *merengue* vénézuélien.

RESUMO

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ADICIONAIS SOBRE O RITMO E A NOTAÇÃO DO MERENGUE

A cifra indicadora do compasso do merengue venezuelano tem propiciado inúmeros debates ao longo dos anos no meio musical do país. Contudo, os estudos profundos que se têm dedicado a desentranhar este singular e interessante problema têm sido poucos. O presente trabalho oferece provas históricas e documentais de que a notação musical do merengue é um assunto contingente, e que os elementos rítmicos que o caracterizam não estão necessariamente refletidos em nenhuma cifra indicadora do compasso preferida. Seguindo as teorias sobre os acentos musicais e a percepção formulada por Humberto Sagredo Araya (1988), tento demonstrar que o merengue venezuelano é um género de altíssima complexidade rítmica, a qual não se vai ver nunca exprimida de maneira satisfatória pela notação musical.

Palavras chave: música, musicologia, forma musical, música tradicional, merengue venezuelano.

I. INTRODUCCIÓN

En los corrillos del medio musical venezolano se debate con suma frecuencia acerca del peculiar ritmo del merengue, de sus posibles interpretaciones y de la manera como se lo debería pautar. No obstante, esta vehemente discusión ha llegado muy pocas veces más allá de aulas de conservatorios, sesiones de ensayos, cafés o foros de Internet, por lo que la literatura especializada que ha generado ha sido particularmente escasa. Al examinarla encontramos apenas un par de textos que efectivamente procuran aportar soluciones al problema. El pionero de estos trabajos es sin duda *La música popular de Venezuela* de Luis Felipe Ramón y Rivera (1976), una investigación seminal en la musicología venezolana. Dada su naturaleza panorámica, este texto solo toca el asunto de manera tangencial, aunque reproduce numerosas partituras históricas que resultan de inmenso valor para comprender la evolución del género hasta nuestros días. El segundo de estos textos es el notable estudio preliminar que hace Miguel Astor a su edición de la *Colección de aguinaldos* de Ramón Montero (1997), sobre todo si tomamos en consideración que el aguinaldo venezolano es un pariente muy cercano del merengue y de la danza. Astor sistematiza la manera como Vicente Emilio Sojo transcribió los dos volúmenes de aguinaldos venezolanos del siglo XIX, para luego aplicar él mismo estas herramientas a los aguinaldos de Montero con muy felices resultados.

En un intento por llenar ese vacío en la literatura especializada, me he propuesto adelantar aquí algunas consideraciones adicionales a lo poco que ya se ha escrito sobre el particular, con el ánimo de aportar nuevos elementos que hasta ahora no han sido tomados en cuenta en el debate, y que estimo de gran utilidad para comprender el fondo del problema. Con esto aspiro –si no a zanjar definitivamente el asunto y sentar doctrina firme– por lo menos a aclarar algunas de las mistificaciones más groseras que pululan en torno a este particular. Sustentaré mi trabajo en el examen de algunas muestras significativas del género a la luz de ciertos principios básicos de la percepción musical, lo que me permitirá comprobar empíricamente hasta qué punto muchas de las tesis que se sostienen en la actualidad respecto a este tema no tienen asidero real. Quiero partir así de las propuestas hechas por Humberto Sagredo Araya en su artículo “El ritmo de la música venezolana” (1988), donde se estudia el problema desde la perspectiva del que percibe, y no del que produce la música, que es como usualmente se lo aborda. A pesar de tratarse de un artículo publicado hace ya

algunos años, el enfoque no ha sido desarrollado en posteriores investigaciones. Trataré así de utilizar las valiosas herramientas analíticas que el mismo aporta para echar luz sobre esta cuestión.

2. EL MERENGUE VENEZOLANO

La mayor parte de las discusiones que se han dado reducen el dilema del ritmo del merengue venezolano exclusivamente al compás en el cual se anota. A este respecto, cabe acotar que desde un principio el merengue se escribió en compás de 2/4. Esto tiene una raigambre histórica, ya que como género deriva directamente de la *danza*, un baile muy popular en toda América Latina durante el siglo XIX. La danza adquirió rasgos idiosincrásicos en cada localidad en la que se practicó; sus innumerables variantes en los diferentes países de la región dieron nacimiento a músicas como el tango, el danzón, el bambuco, la danza puertorriqueña, la danza zuliana, el tamborito, el beguine, etc. Cuando centramos el problema del merengue solo en el tipo de compás que debería usarse para escribirlo, estamos limitándonos a lo que Jean-Jacques Nattiez (1990) denomina *la perspectiva poética*, es decir, el punto de vista desde el cual el compositor, productor o arreglista, se plantea el asunto. Este, necesariamente, debe plasmar sus ideas musicales en una partitura y, por lo tanto, se ve en la obligación de tomar decisiones notacionales lo más coherentes posibles, que conjuguen de manera satisfactoria teoría y práctica musical. Comparto la idea de Sagredo Araya de que la elección de un compás u otro para escribir determinados ritmos es totalmente arbitraria si la miramos desde el punto de vista perceptivo: “en lo que respecta a la propiedad exclusiva de un determinado compás para traducir una expresión musical, debo decir que el análisis moderno resta importancia a este aspecto, ya que considera a todos los compases relativos” (1988, p. 107). Desde esta óptica, definir un género musical únicamente a partir del compás en el que está escrito constituye de por sí un desaguisado, ya que ello no pasa de ser un convencionalismo gráfico que no está enraizado en las especificidades profundas de la música bajo examen. En tal sentido, Sagredo Araya añade que “la teoría tradicional otorga valor absoluto a cada compás y de allí arrancan todos los malos entendidos en esta materia” (p. 107). En concordancia con Sagredo Araya, mi opinión es que este enfoque *poético* ha sido precisamente el principal escollo a la hora de encontrar soluciones a esta querrela, ya que se ignora que no es el compás el que organiza la percepción, sino el *acento*. El compás consti-

tuye apenas la representación gráfica de uno de los acentos —el métrico— que se produce en un hecho musical, por lo que se omite la presencia de muchos otros tipos de acento, tanto o más importantes que aquel: agógico, tónico, posicional, armónico, textural. Los diversos acentos crean agrupaciones en diferentes niveles, los cuales permiten que la percepción organice lo que está escuchando, en lo que Sagredo Araya llama una *configuración cualitativa*:

el intercambio de niveles en rápida sucesión permite disfrutar la complejidad rítmica y habilita al sujeto para *fabricar sus propios ritmos*, manipular los niveles y, si lo desea, *situar las distintas agrupaciones en diferentes partes de su cuerpo*, que es lo que hacen los buenos bailarines. (p. 61)

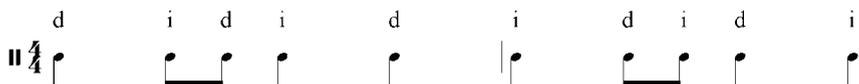
El problema básico de la notación musical moderna es la conceptualización lineal a la que nos fuerza su grafía. La partitura ha de leerse esencialmente en cadenas de izquierda a derecha con saltos descendentes, en una sucesión de símbolos que no son gráficamente explícitos en lo que respecta a la acentuación. Este concepto lineal del tiempo impide visualizar la eventual complejidad del ritmo. Tomemos para demostrarlo esta sencilla secuencia (figura 1):

FIGURA 1



Mirada de forma lineal, no consiste más que en una serie de una negra, dos corcheas y dos negras, repetida dos veces. Pero si le añadimos un simple elemento, como lo es el percudir sobre una mesa cada figura, pero alternando mano derecha e izquierda, tendremos lo que puede observarse en la figura 2.

FIGURA 2



Aparentemente, se trata de la misma secuencia anterior, solo que con una digitación añadida en la parte superior. No obstante, el nuevo factor introduce una severa perturbación en la sensación lineal que ofrecía el ejemplo de la figura 1, debido a los acentos que esta digitación produce. Para percatarnos mejor de ello, veamos qué sucedería si reescribiésemos el trozo diferenciando cada mano al colocar la derecha en lo alto y la izquierda en lo bajo (figura 3):

FIGURA 3

d i d i d i d i d i

La alternancia de alturas en la parte inferior nos permite observar claramente el desequilibrio existente entre la primera serie y su repetición. Esta inestabilidad se produce gracias a los acentos tónicos (relativo a las alturas de las notas) divergentes entre ambas series, que originan una frase de dos compases, inexistente en la secuencia lineal original. El compás de 4/4 ratifica los acentos métricos de cada serie por separado, pero la alternancia de manos produce otros acentos que crean una frase de 8/4. Si despejásemos una sola de las manos del conjunto, por ejemplo la derecha, que empieza con la primera figura de negra, nos percataríamos de inmediato de que esta mano está haciendo esencialmente una clave de son en 3-2 (figura 4).

FIGURA 4

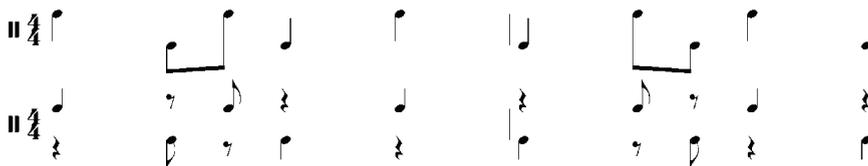
Si por el contrario despejásemos la mano izquierda, que empieza con la segunda figura de la serie, nos daríamos cuenta de que estamos haciendo una clave de son en 2-3 (figura 5).

FIGURA 5



Como podemos observar, de una fórmula rítmica supremamente sencilla, digamos que hasta elemental, derivamos las claves cruzadas 3-2 y 2-3, algo que se considera de suma dificultad en la llamada *música latina*. La reescritura de la secuencia intercalando silencios en cada mano así nos lo muestra (figura 6):

FIGURA 6



Esta coexistencia de lo simple y lo complejo en un mismo ejemplo (figura 6) solo podremos comprenderla al observar que la fórmula rítmica permite un sinnúmero de lecturas en diferentes niveles: el nivel de la serie rítmica (convergente con los acentos del compás escrito), el nivel de la frase (determinado por los acentos de la alternancia de las manos, convergente con el hipermetro de 8/4), el nivel de la clave 2-3 (al aislar la mano izquierda), el nivel de la clave 3-2 (al aislar la mano derecha), la conjunción de todas ellas, etc. Depende de la percepción del intérprete y del oyente el que cada uno de esos niveles pueda ser captado o resaltado en un momento dado. Este ejemplo explica en la práctica la aseveración de Sagredo Araya de que “para que exista la sensación de ritmo debe haber patrones regulares, en dos, tres y tal vez más niveles y que *su combinación* es la que brinda a cada ritmo su característica reconocible” (p. 74; las

cursivas son mías). No es por tanto la escritura, ni mucho menos la cifra indicadora del compás, la que define un ritmo determinado, sino más bien el complejo de niveles acentuales que lo integran.

Así las cosas, la discusión en torno a la cifra indicadora en la que debería anotarse el ritmo del merengue se vuelve irrelevante y fútil. Como comenté al principio, el compás del merengue venezolano deriva de un antecedente histórico que es la danza, género escrito por lo regular en 2/4. Pero más allá del compás, lo importante son los fenómenos rítmicos que se conjugan a lo interno, y que construyen esa textura que denominamos *merengue*. Veamos cómo ocurre esto en el caso particular de su antecesora, la danza. Su prototipo rítmico básico es conocido como ritmo de *habanera* o *tango* (figura 7).

FIGURA 7



De igual modo a lo que ocurre con el ejemplo de la clave del son, si miramos esta serie linealmente –tal y como está escrita– no nos dirá nada en absoluto acerca de su complejidad. Pero veamos cómo interactúan estos elementos en un caso real.

3. LA MAJAGUA Y OTROS CASOS

Tomemos la segunda parte de la danza para piano *La majagua*, de Federico Vollmer (*vide* Lecuna, 2008, p. 83). Me he permitido poner en el medio de ambas pautas la fórmula rítmica de la habanera solo para constatar que todas y cada una de las notas del extracto coinciden verticalmente con ella (figura 8).

FIGURA 8

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 9, shows a right hand with sustained chords and a left hand with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The second system, starting at measure 13, continues this pattern with similar chordal structures and rhythmic accompaniment. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Mis lectores estarán de acuerdo conmigo en que lo interesante de este pasaje no reside en absoluto en el compás de 2/4, ni mucho menos en que la habanera se percuta de manera tan pertinaz durante el trozo. Lo realmente importante es como la disposición de los acentos permite articular diferentes niveles rítmicos de acuerdo con la percepción. Por ejemplo, la mano derecha del pasaje define y reafirma de manera categórica el compás de 2/4, al coincidir sus notas indefectiblemente con los dos pulsos de negra a lo largo de los ocho compases que muestra el ejemplo de la figura 8. Pero la mano izquierda está haciendo de las suyas: ni una sola vez convergen sus notas con los pulsos del compás, sino por el contrario, se esfuerzan por contradecirlo permanentemente. Significativa sobre todo es la última corchea de cada compás en la mano izquierda, que se encuentra aislada del conjunto por su registro grave. No cabe duda de que en ella se produce el acento tónico más fuerte de todo el compás, reforzado porque está doblada a la octava. Esta última corchea se halla en la posición más débil (cuarta corchea) con respecto a los acentos métricos naturales del compás (primera y tercera corchea). Sin embargo, es tan fuerte el acento que produce, que si repitiésemos incesantemente el trozo, podríamos comenzar a percibir sin mucho esfuerzo el compás desplazado de esta manera (figura 9):

FIGURA 9

Parece ser esta la lectura preferente desde el punto de vista de la percepción, toda vez que el peso de esta última corchea es determinante por ser el bajo. También llama la atención en esta lectura que el segundo pulso del compás no sea percutido en ningún momento, ya que el tresillo se encuentra atravesado. Si seguimos experimentando con desplazamientos de esta índole resultarán sin duda otras posibles lecturas basadas en las diferentes acentuaciones presentes en el pasaje, pero no todas son plausibles. Lo que me interesa en todo caso resaltar aquí es precisamente que estos desplazamientos del compás reflejan posibles percepciones simultáneas, que sin duda forman parte de esa configuración cualitativa tan peculiar que caracteriza al merengue criollo, y que durante el siglo XIX se denominó con el nombre de *tango*, *dengue* o *rumba*, y actualmente se llama *tumbao*.

Veamos otra demostración hartamente singular que nos puede dar más luces a este respecto. Se trata en este caso de un vals de Federico Vollmer, titulado *El atravesado* (vide Lecuna, 2008, p. 60), donde el ritmo de la segunda parte hace gala precisamente de la característica enunciada en su nombre, y de la cual mostramos aquí un extracto en la figura 10.

FIGURA 10

Si lo miramos desde el punto de vista estrictamente métrico, la mano derecha va en un 6/8 desplazado en una negra con respecto al compás escrito, mientras que la izquierda va en 12/8 si atendemos a los acentos del bajo, todo ello en un compás de 3/4, que es el que ha puesto el autor (no olvidemos que se trata de un vals). A menudo he escuchado esta sección del vals tocada sin ambages como un merengue, ya que la inercia de los dos pulsos constantes en la mano derecha es tal, que “jala” el compás para que se sienta que este empieza en la primera negra con puntillo de esa pauta (figura 11).

FIGURA 11

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins at measure 17 and the second at measure 25. Both systems are written in 3/4 time. The right hand (treble clef) features a complex rhythmic pattern with dotted rhythms and eighth notes, while the left hand (bass clef) has a more regular pattern of eighth and quarter notes. The notation includes various dynamics like 'f' and 's', and articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat).

De ese modo, *El atravesado* pasa de vals a merengue sin cambiar una sola nota, solo con privilegiar en la percepción los acentos agógicos principales, que divergen fuertemente de los métricos establecidos por el autor en la cifra indicadora del compás. Debo advertir, no obstante, que en el ejemplo de la figura 11 se produce una fuerte síncopa armónica, esto es, que el bajo “adelanta” la armonía siguiente con referencia a los acentos métricos.

La danza —a la que considero el protomerengue por excelencia— estaba constituida usualmente por dos partes. La primera solía tener el aire de una polka según lo explica Heraclio Fernández (1883, p. 21), mientras que en la segunda parte aparece el cadencioso ritmo de la habanera que la caracteriza. En la partitura completa de *La majagua* de Vollmer (*vide* Lecuna, 2008 p. 83) a la que ya he hecho referencia en el ejemplo de la figura 8, se observa claramente este contraste, como ocurre en tantas otras obras del mismo género (figura 12).

FIGURA 12

La Majagua
 À la Señora Ygnacia V. de Sanabria

Federico Vollmer
 Edición: Eduardo Lecuna

Danza

Piano

5

9

13

17

21

cresc.

La disparidad de carácter de estas dos partes –la primera conocida como *paseo*, donde se solía precisamente sacar al ruedo a la pareja; y la segunda, llamada *merengue*, que era la que en verdad se bailaba– es la que hacía de este baile

uno de los preferidos de finales del siglo XIX. El merengue propiamente dicho se consolida en el período entre los dos siglos, cuando la habanera de la segunda parte comienza a ser aplicada por igual a la primera. La danza se convierte entonces en merengue, pero conserva aún el compás del género que le dio origen histórico. No obstante, aunque usualmente se escribieron en 2/4, también podemos encontrar danzas escritas en otros compases durante el siglo XIX, lo que demuestra que no es el compás lo que signa el género. Un ejemplo notable es la pieza *Un bal en rêve opus 26* de Teresa Carreño (*vide* Sans y Pita, 2006, pp. 136-141) cuya parte central es una danza escrita en 6/8, de la que reproduzco un pasaje a continuación (figura 13).

FIGURA 13

The musical score for 'LE RÊVE' is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 6/8. The first system (measures 53-60) is marked 'LE RÊVE (♩ = 108)' and 'p con grazia'. The second system (measures 61-64) is marked 'scherzando' and 'p'. The third system (measures 65-72) is marked 'grazioso'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Resalta en esta danza la adaptación al compás de 6/8 del tradicional ritmo de la habanera (figura 14).

FIGURA 14



Esta transcripción en 6/8 es perfectamente equivalente a la de 2/4. La cifra indicadora propuesta por Teresa Carreño para su danza la vamos a ver usada después, en el siglo XX, por otros autores como Juan Vicente Lecuna, quien escribe así los movimientos *Criolla* y *Danza* de sus *Quatre pièces pour piano* (vide Briceño y Lecuna, 2005, pp. 31-52) aunque en su *Merengue* y sus *Danza n.º 1* y *Danza n.º 2* utiliza el compás tradicional de 2/4. Valga también acotar que numerosos arreglistas han encontrado que las orquestas leen mucho mejor el merengue escrito en 6/8 que en 5/8 o 2/4, lo que puede ser un interesante tema de estudio posterior. Resulta especialmente relevante el hecho de que *El trancao* de Luisa Elena Paesano (vide Sans, en prensa, p. 17) –uno de los especímenes paradigmáticos del merengue para piano en tiempos recientes en Venezuela– esté precisamente escrito en 6/8 (figura 15).

FIGURA 15

Muy ritmico ♩ = 120

Piano

p

(corta)

7

mp

14

p

1

2

mf

21

28

f

34

mp

1

2

mf

Existen ejemplos que muestran cómo otras disposiciones del compás no solo son posibles, sino hasta deseables, lo que rompe los esquemas preconcebidos que se tienen sobre este particular. Es el caso de la danza de A. Tupano *La coqueta*, impresa en *El Zancudo*, semanario del siglo XIX que dirigió el gran músico y pianista venezolano Heraclio Fernández. Esta danza sigue el prototipo formal de dos partes característico de sus congéneres contemporáneas, según lo he mencionado anteriormente. Sin embargo, en la segunda parte, cuando arranca verdaderamente el merengue, la mano izquierda se resuelve con una inédita disposición de tresillos de negras de comienzo a fin (figura 16).

FIGURA 16

La coqueta

A. Tupano
Edición: Juan Francisco Sans

Piano *f*

5

10 *p* 3 3

18 3 3 3 3 3 3

La segunda parte se convierte definitivamente en un vals, en un proceso inverso al que seguimos con *El atravesado* de Vollmer (*vide* Lecuna, 2008, p. 60). Continuando con la lógica que he aplicado hasta ahora, esta segunda parte habría podido escribirse en 3/4 sin problema alguno, adaptando los valores de la mano derecha a la nueva cifra indicadora. Al hacerlo, se muestra de manera preeminente la relación sesquíaltera que se forma entre la mano derecha (que va en 6/8) y la izquierda (que va en 3/4) (figura 17).

FIGURA 17



Después de examinar estos ejemplos, podemos admitir que las cinco corcheas desiguales con las que se suele anotar tradicionalmente el ritmo de la habanera (tres de tresillo y dos normales en compás de 2/4) representan solo una opción notacional que no refleja necesariamente la práctica interpretativa. Esto origina que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, comience a pensarse seriamente que el compás de 2/4 no resuelve de manera adecuada la transcripción del ritmo de la habanera, y que quizás el compás de 5/8 sería más apropiado a este propósito. Esto no representa ninguna novedad, como muchos creen en la actualidad. Varios de los compositores más conspicuos de la escuela nacionalista se inclinaron por esta alternativa. El propio Vicente Emilio Sojo transcribe un par de obras del acervo popular utilizando este expediente, entre ellas *El palito* (Fasol, 1967) del tamunangue larense (figura 18).

FIGURA 18



Debo admitir que algunos merengues se avienen muy bien con esta solución notacional. Pero resulta totalmente temerario pensar por ello que la cifra de 5/8 se identifica de manera absoluta con el género, como a menudo afirman algunos. Eso implicaría ignorar que muchísima música popular y folklórica en el mundo está en 5/8 y no tiene evidentemente nada que ver con el merengue, como el zorcico vasco o alguna música proveniente de los Balcanes o Grecia. En la propia música venezolana encontramos piezas como el *Tin, tin, tiro-lé*, (vide Plaza, 1940), transcrita por Sojo a 5/8, que ni de lejos es un merengue (figura 19).

FIGURA 19

The musical score for 'Tin, tin, tiro-lé' is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The time signature is 5/8. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'Tin, tin, ti-ro-lá u-na ga-lli-na ma-toun pa-chá Tin.' and 'tin, ti-ro-lé u-na ga-lli-na ma-toun in-glés Tin, glés'. The second system includes a triplet in the final measure.

Además, tocar el merengue en un 5/8 estricto, con todas las corcheas idénticas entre sí, da al traste con varios elementos esenciales del género que se producen en los diversos niveles de percepción a los que me he referido con anterioridad. El primero de ellos es la cadencia rítmica de la habanera, cuyo *rubato*¹

¹ El término *rubato* lo utilicé aquí en su sentido más estricto, cual es una alteración en la regularidad de los valores rítmicos a lo interno de un tramo temporal fijo.

característico quedaría virtualmente destruido si todas las corcheas se tocasen con rigurosidad cronométrica. El segundo está relacionado con lo anterior, ya que, simultáneamente con el *rubato*, resulta imprescindible en el merengue mantener la sensación de los dos pulsos regulares que rigen el baile. Estamos frente a lo que algunos teóricos de la música africana han definido como un *time span*, traducido por Pérez Fernández (1986, p. 52) como tramo o trecho temporal, dominado por pulsos vinculados al movimiento corporal. El *time span* consiste esencialmente en un período no dividido de manera racional (como sí lo es el compás en la música occidental), cuyo ritmo interno es en principio de carácter aditivo, por lo que sus subdivisiones no son necesariamente regulares. Es el acento que ocurre al inicio de cada período lo que determina la distancia entre ellos, en tanto que la pulsación interna varía. Pérez Fernández (1986) parece describir el fenómeno del merengue cuando explica que

en un tramo de tiempo se pueden combinar pulsaciones básicas binarias y ternarias en sucesión, por lo cual el tramo de tiempo estará compuesto de cinco duraciones, una breve, binaria, y una larga, ternaria, que estarán en relación de 2:3, es decir, en la relación *sesquiáltera* o *hemiolia*. (p. 56)

Las propiedades mencionadas pueden observarse muy claramente al comparar dos versiones melódicas transcritas por mí del merengue *El rucaneao* (anónimo, *sine data*), una en 2/4 y otra en 5/8 (figuras 20 y 21).

FIGURA 20

Musical score for FIGURA 20, 2/4 time signature. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with triplets and slurs. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a second ending marked with a '2.' and a repeat sign. The fourth staff continues the first ending. The fifth staff continues the first ending. The sixth staff continues the first ending. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and repeat sign, marked with a '2.' and a repeat sign. Below the seventh staff, the text "D.C. a la 2ª casilla" is written.

FIGURA 21

Musical score for FIGURA 21, 3/8 time signature. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with slurs and accents. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a second ending marked with a '2.' and a repeat sign. The fourth staff continues the first ending. The fifth staff continues the first ending. The sixth staff continues the first ending. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and repeat sign, marked with a '2.' and a repeat sign. Below the seventh staff, the text "D.C. a la 2ª casilla" is written.

En los compases 11-12 y 19-20 de ambas versiones, el figuraje de la música (ocho notas repartidas en dos grupos de cuatro) obliga a subdividir el compás en dos partes iguales, independientemente de la cifra indicadora. La comparación de las dos versiones muestra que ello es perfectamente posible sin distinción del compás que se use, y que en esta pieza se encuentra subyacente un pulso constante a dos, básico para mantener la simetría corporal durante el baile. En un compás como el $2/4$, esta subdivisión no acarrea ninguna dificultad notacional, ya que se utilizan ocho semicorcheas equivalentes al pulso de dos negras. Pero en el $5/8$ resulta especialmente tortuosa su comprensión. En esta última versión, los cuatrillos de corchea substituyen a cinco semicorcheas de las diez que conforman el total del compás. Esto se puede comprender mejor reescribiendo la cifra indicadora del $5/8$ dividida en dos partes iguales: $2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} / 8$ (lo que equivaldría a dos corcheas y media) o mejor $5 + 5 / 16$. Al subdividir el figuraje en dieciseisavos nos acercamos más a la esencia del ritmo aditivo africano (que Olivier Messiaen [(1944) 1966] denominaba *valeur ajoutée*), dependiente de un máximo común divisor. La intuición de que el merengue se sustenta en un ritmo aditivo ha llevado al extremo de que algunos propongan el ritmo de $11/16$ (una semicorchea más que el $10/16$ o su equivalente $5/8$) como el más adecuado para su notación. En todo caso, el sentido común se ha impuesto en la práctica notacional por encima de este elevado nivel de abstracción, que si bien pretende reflejar en la cifra indicadora un proceso que sin duda se produce en la práctica performativa, complica su lectura al punto de hacerlo casi inejecutable.

Esos intentos nos muestran el camino hacia la comprensión del problema. Hay una curiosa transcripción del famoso merengue *Barlovento* de Eduardo Serrano, reproducida por Ramón y Rivera, que ilustra cómo las cinco corcheas desiguales de la habanera (tomo prestado el término *inegalité* del barroco) pueden coexistir perfectamente contra las dos pulsaciones isócronas que determinan la duración del *time span*, coincidente, en este caso, con el compás de $2/4$ (figura 22).

FIGURA 22

Bar - lo - ven - to, Bar - lo - ven - to, tie - rraar - dien - te del "tam - bar"

Tie - rra de las "fu - li - as" y ne - gras fi - nas. que lla - van de fies - ta

10 sus cin - tu - ras prie - tas al son de las cur - ve - tas ti tan quin tan y de las

15 mi - nas al mi - nas Sa - bro - so que muc - veel cuer - po la bar - lo - ven - te

En la figura 22 toda la pauta superior está en cinquillos de corcheas, en tanto que la de abajo alude indefectiblemente a dos pulsos isócronos de negra (aunque el segundo pulso no esté en efecto presente). Particularmente interesante es el compás 11, donde se produce una subdivisión ternaria del compás binario. En el compás 13 se produce un tresillo contra un cinquillo. Podemos resumir este complejo rítmico que se da en el merengue de la manera siguiente (figura 23):

FIGURA 23

The figure displays five staves of musical notation in 2/4 time, illustrating different rhythmic levels of the merengue. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature.

- Duración del *time span***: Shows three measures, each containing a single half note.
- Nivel de la habanera (ritmo aditivo)**: Shows three measures, each containing five eighth notes. Brackets with the number '5' are placed under each group of five notes, indicating their irregular spacing.
- Nivel del pulso isócrono (metro)**: Shows three measures, each containing two eighth notes. Brackets with the number '2' are placed under each pair of notes, indicating their regular, isochronous spacing.
- Nivel la hemiola**: Shows three measures, each containing three eighth notes. Brackets with the number '3' are placed under each group of three notes, indicating a 3:2 hemiola relationship with the underlying meter.
- Nivel del bajo sincopado**: Shows three measures. Each measure starts with a half note on the first beat, followed by a dotted quarter note on the second beat. A slur is placed over the dotted quarter note, and a fermata is positioned below it, highlighting the syncopated accent.

El *time span* dura un compás o, lo que es lo mismo, una blanca. El que he llamado *nivel de la habanera* consiste en cinco pulsaciones irregulares con respecto al metro, las cuales se agrupan libremente de acuerdo con sus propios acentos (tónicos, posicionales, texturales, agógicos, etc.). Esto se puede identificar sin problema como el ritmo aditivo al que hace alusión Pérez Fernández (1986), y que caracteriza la música de influencia africana en América Latina. El *nivel del metro* consiste en dos pulsos isócronos de dos negras, tal como se encuentra definido en la cifra indicadora en que está anotado el trozo. Este nivel, aunque no esté explícito en un momento dado, subyace de manera inmanente a la percepción a la largo de toda la obra. El *nivel de la hemiola* viene dado por la interacción entre el tresillo de negras y el nivel del metro (3:2). El *nivel del bajo sincopado*, como lo he llamado, se produce en la última corchea del compás gracias a un acento tónico, y crea una interesante divergencia de acentos con respecto a los demás niveles, tal y como hemos examinado a propósito del ejemplo de la figura 8.

Únicamente bajo una interpretación de esta naturaleza es posible comprender las esotéricas descripciones que hicieron de esta música dos extranjeros que estuvieron en Venezuela durante el siglo XIX, quienes se animaron a proponer una explicación del ritmo del merengue desde la perspectiva de la teoría musical europea. Uno de ellos, Friedrich Wilhelm Christian Gerstäcker, asegura en un texto publicado en 1869 que la danza

se desarrolla en el compás de dos por cuatro y la primera parte no ofrece nada extraordinario, pero en la segunda, mientras la derecha continúa con sus dos cuartos, la izquierda toca un compás de cinco por ocho, y esto no con un tresillo y dos octavos sino que reparte regularmente los cinco octavos en el compás. (Gerstäcker, [1869] 1968, p. 59)

Por cierto, esa superposición de compases ($2/4$ y $5/8$) en un mismo *time span* que propone Gerstäcker solo la vamos a ver algunas décadas más tarde en la introducción de *Petrushka* de Igor Stravinsky, escrita recién en 1911.

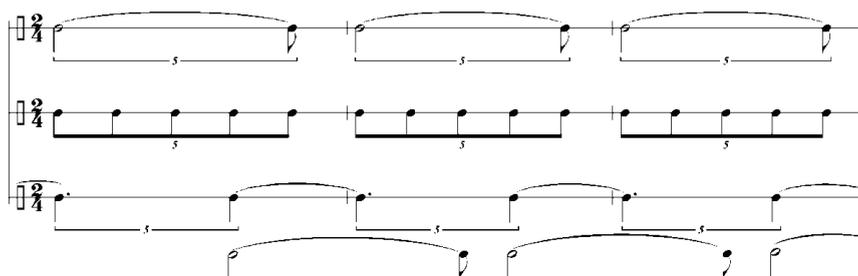
Años más tarde, en 1878, Carl Sachs publica una no menos exuberante descripción que, de no ser por la resolución gráfica que ofrezco en el ejemplo de la figura 23, resultaría un verdadero galimatías:

la danza consta de dos partes: la primera tiene de ocho a 16 compases y es una simple marcha, que las parejas ejecutan caminando dispuestas en una larga fila y con movimientos que no dejan de parecerse a los de la cuadrilla; la segunda adquiere, en cambio, un sello original mediante una rítmica particularidad, pues va en un compás dos por cuatro, con el primer dividido generalmente en tresillos y el segundo en octavas, pero ejecutado esto de tal modo como si se diera una simple división en quintos. Si tal ritmo no existe en la melodía, se lo incluye en el acompañamiento. El conjunto adquiere, pues, un extraño son claudicante, el cual el oído del europeo difícilmente se acostumbra al principio. (Sachs, [1878] 1987, pp. 158-160)

4. CONCLUSIÓN

En realidad, en el merengue habría muchos niveles más posibles de analizar, como por ejemplo el del hipermetro que se genera en el nivel de la frase musical, determinado usualmente por el ritmo de la armonía (en redondas, cuadradas o longas). También estarían las agrupaciones que se generan debido a los acentos tónicos del cinquillo (generalmente la configuración melódica se subdivide en $3 + 2$, siguiendo el esquema de la habanera), y que forman un pie trocaico de negra con puntillo-negra o largo-corto (figura 24).

FIGURA 24



Quizás el presente análisis demuestre de manera más clara que todos los anteriores la evidente complejidad implícita en el ritmo del merengue, y como resulta absolutamente reduccionista limitar su dimensión rítmica a un problema relacionado solo con la cifra indicadora del compás, cuando se trata tal vez del nivel más irrelevante de todos.

Mi conclusión es que el ritmo de merengue es el resultado de la conjunción de elementos diversos como la habanera (constituida por cinco corcheas de naturaleza esencialmente aditiva), que se articula en un *time span* medido en un pulso isócrono a dos tiempos (que rige los movimientos simétricos corporales del baile), y un bajo a tres que origina la hemiola con el metro que va a dos, operando cada uno de ellos en diferentes niveles perceptivos. Ninguna cifra indicadora en la notación occidental permite racionalizar un proceso así de complejo, por lo que insistir en que todo se puede reducir a una sola fracción matemática es ignorar la esencia misma del este género.

COMPOSICIONES MUSICALES

ANÓNIMO. (*Sine data*). *El rucaneao*.

STRAVINSKY, I. (1911). *Petrushka*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRICEÑO, O. y LECUNA, E. (eds.). (2005). *Juan Vicente Lecuna. Obras completas para piano*, vol. 6. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela / Yamaha Musical de Venezuela / Fundación Vicente Emilio Sojo.
- FASOL [SOJO, V. E.] (pseud.). (1967). El palito. En *Sexto cuaderno de canciones populares venezolanas*, (38-41). Caracas: Fasol.
- FERNÁNDEZ, H. (1883). *Nuevo método para aprender a acompañar en el piano*. Caracas: Imprenta de El Monitor.
- GERSTÄCKER, F. W. C. ([1869] 1968). *Viaje por Venezuela en el año 1868*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Departamento de Idiomas Modernos, Cátedra de Alemán.
- LECUNA, E. (ed.). (2008). *Federico G. Vollmer. Obras para piano*, vol. 9. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela / Yamaha Musical de Venezuela / Fundación Vicente Emilio Sojo / Alberto Vollmer Foundation.
- MONTERO, R. (1997). *Colección de aguinaldos*. M. Astor (ed.). Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo / Consejo Nacional de la Cultura.
- NATTIEZ, J.-J. (1990). *Music and discourse*. New Jersey: Princeton University Press.
- MESSIAEN, O. ([1944] 1966). *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, R. A. (1986). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de Las Américas.
- PLAZA, J. B. (ed.). (1940). Tin, tin, tirolé. En *Cancionero popular del niño venezolano 1º y 2º grados*, (4). V. E. Sojo, P. Esaa y A. Estévez (colbs.). Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- RAMÓN Y RIVERA, L. F. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano.
- SACHS, C. ([1878] 1987). *De los llanos*. Caracas: Fondo Editorial Conicit (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas).
- SAGREDO ARAYA, H. (1988). El ritmo de la música venezolana. *Revista Musical de Venezuela*, 25, 49-107.
- SANS, J. F. (ed.). (En prensa). *Luisa Elena Paesano. Obras para piano*, vol. 11. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela / Sacven / Avenpro / Fundación Vicente Emilio Sojo.
- SANS, J. F. y PITA, L. (eds.). (2006). *Teresa Carreño. Obras para piano*, vol. 8. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela / Yamaha Musical de Venezuela / Fundación Vicente Emilio Sojo.
- SERRANO, E. (1976). Barlovento. En F. Ramón y Rivera, *La música popular venezolana*, (100-101). Caracas: Ernesto Armitano.
- TUPANO, A. (1880). La coqueta. *El Zancudo*, 30, s/p.