

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



VEINTE DUOS PARA VIOLONCELLO **Aportes pedagógicos en rescate
de la música tradicional mexicana**

OPCION DE TESIS
que presenta

LUIS GONZAGA PASTOR FARILL
para obtener el título de
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
-VIOLONCELLO-
MEXICO, D.F.

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción.	1
I.- Música de Inspiración Indígena.	7
Los Xtoles.	10
El Coyote.	12
Canción Tzetzal.	15
Menuet.	18
Zapateado.	21
Son Abajeño.	25
Embrujo.	28
II.- Música Mestiza.	31
Jarabe Oaxaqueño.	36
Jarabe Jalisciense.	39
Corrido (Homenaje a Revueltas).	43
Los Enanos - El Son Jarocho.	47
Pirecua.	50
Jarana.	52
Chilena.	55
Vals.	58
Mariquita - El Gusto.	61
Sandunga.	65
Siquisiri (Fuga).	68
Danzón.	72
Sonatina.	77
Bibliografía.	87
Fonografía.	87
Literatura Musical.	88

INTRODUCCION

Una de las motivaciones que me impulsaron a escribir un trabajo de esta índole, es la de llenar un vacío. Un espacio que el estudiante de música en México, no importa si es ejecutante, director o compositor, percibe desde sus primeros años de aprendizaje. Desde ese momento el empieza a estudiar obras de autores famosos e importantes de la cultura europea, ejecutando sus obras maestras, que seguramente, si el estudiante es talentoso y disciplinado, lo llevarán a conquistar las salas de concierto. Sin embargo, durante este largo proceso que significa la preparación académica, se topa no pocas veces, con obras de una dificultad que va más allá de sus capacidades, no solamente en lo que respecta al virtuosismo técnico - en ocasiones "circense" (*sic*) - sino en lo referente a la armonía, el contrapunto, estilo musical, forma, etc. Después de transcurridos unos cuantos años enfrentándose continuamente a estas dificultades, surge una pregunta inevitable: ¿ No existirá alguna pieza que pueda entender **cabalmente**, tanto en el aspecto técnico como estilístico ? ...

Es a partir de ese momento que uno empieza a notar la ausencia de este tipo de obras. Se va descubriendo que el repertorio de música mexicana impresa es muy reducido, y del conjunto de éste, la cantidad de obras dedicadas a estudiantes, es decir, con fines pedagógicos, se concreta a unas cuantas, de las cuales el noventa por ciento es para piano, por lo cual, el resto de los instrumentistas quedan prácticamente excluidos de la posibilidad de tocar este tipo de música a nivel estudiantil. Es bajo esta necesidad, que surgió la idea de realizar este trabajo, que al menos espera llenar ese vacío mencionado, para los ejecutantes de violoncello. Pretende también rescatar parte del repertorio tradicional mexicano de gran riqueza cultural y que debe de formar parte del acervo musical de cualquier estudiante.

¿ Qué es la Música Tradicional ?

De acuerdo con la investigadora Yolanda Moreno Rivas, la música tradicional hay que ubicarla en primer término como parte del gran ámbito de la música popular. Como tal, entendemos toda aquella música que el pueblo maneja en su presente, es decir que son aquellas canciones que la sociedad acepta y canta, pero que en poco tiempo pueden olvidarse y sustituirse por otras similares o enteramente diferentes. Cuando una de estas canciones perdura por años en el repertorio popular, cantándose con mayores o menores variantes, dicho canto puede considerarse folclórico o tradicional. En otras palabras, la canción folclórica es un fenómeno que se sustenta en la tradición, en tanto que la canción popular expresa una moda pasajera. La música tradicional surge como expresión popular, y del mismo modo que las costumbres artesanales, se transmite de generación en generación.

Las diferentes regiones del país (la Zona del Golfo, la Península de Yucatán, la región del Bajío, la Huasteca, el Norte, el Istmo, el Sureste, etc.) pueden identificarse tanto por sus características geográficas como por sus rasgos folclóricos particulares. Sin embargo, este México ancestral se está perdiendo. En la música concretamente, podemos notar que la tradición oral se acaba y son pocos los músicos que se preocupan por crear obra propia o conservar la existente. Lentamente, el pueblo deja de expresarse con sus elementos autóctonos para sumirse pasivamente en el consumo que los medios de difusión ofrecen, uniformando y simplificando los gustos a niveles realmente pobres. Es urgente promover este rescate, y una manera de hacerlo es enseñar a las jóvenes generaciones especialmente de músicos, el valor de nuestra música tradicional como símbolo de identificación cultural que nos une a todos los mexicanos.¹

¹ Moreno Rivas, Yolanda, Historia de la Música Popular Mexicana, col. Los Noventa, Ed. Alianza Editorial Mexicana - CONACULTA, México, 1989, pp 41-42.

Descripción del Trabajo.

Este trabajo consta de veinte piezas escritas en forma de dúo para violoncello. Cada una está basada en algún tema perteneciente al vasto repertorio tradicional de nuestro país, extraído de las diversas fuentes fonográficas y bibliográficas que existen. Cada pieza lleva escrito a pie de página exactamente cuál es esa fuente. Dicho tema es acompañado por una parte a manera de contrapunto o acompañamiento inventados por el compositor, que logra dar un carácter muy polifónico en cada ocasión, y que iguala en importancia ambas voces. La conjunción de estas forma acordes o disonancias poco comunes en la música tradicional mexicana, dándole un toque de actualidad que puede hacer más interesante la pieza.

Hay que aclarar que este trabajo no constituye una unidad, es decir, no es una obra de varios movimientos, las obras contenidas en el segundo capítulo son lo bastante complejas y pueden considerarse independientes entre sí. Sin embargo, las obras del primer capítulo pueden agruparse de diferentes maneras, según el criterio y gusto del ejecutante. Inclusive puede utilizarse alguna de ellas como "preludio" de alguna de las obras del segundo capítulo.

Como hemos visto, esta obra está dividida en dos capítulos, en los cuales se agrupan las piezas que comparten similitudes estilísticas. El primero contiene las que muestran mayor influencia de la música prehispánica y el segundo, las de mayor influencia posterior. Esta clasificación no tiene mayor pretensión que la ubicar, aunque sea de manera un tanto arbitraria, el contenido de este trabajo, y digo arbitraria, porque de hecho toda la música tradicional es mestiza, o sea, presenta ambas influencias en mayor o menor grado.

Aparte de la revaloración de la música tradicional, estas piezas tienen como objetivo despertar el gusto e interés por hacer música de cámara, ejercitando las habilidades necesarias para lograr una correcta ejecución, es decir, aprender a distinguir la función de cada una de las

partes o voces en un momento determinado (cuándo es voz principal y cuándo es acompañante), y aceptar la responsabilidad que corresponde a cada uno de los ejecutantes.

Para la interpretación de estas piezas, el alumno puede ser acompañado por un maestro u otro alumno que posea igual o mayor dominio en el instrumento. Se recomienda que sea el maestro, cuando carezca de los conocimientos y experiencia para aportar ideas sobre la ejecución o la realización de los ensayos; si este no es el caso, la segunda opción será la más apropiada, ayudará a que ambos estudiantes aprendan y valoren la importancia del trabajo en equipo, indispensable en la interpretación musical.

Este trabajo no pretende, al menos conscientemente desarrollar habilidades técnicas, para lo cual existen una gran cantidad de métodos y estudios al alcance de todos. Las dificultades de este tipo se han simplificado lo más posible: El registro utilizado del instrumento abarca desde media hasta cuarta posición, lo que evita el uso del pulgar. Cuando aparecen dobles cuerdas se utiliza alguna al aire, de no ser este el caso, ambas se realizan en posiciones muy cómodas. Las arcadas utilizadas van desde lo más rítmico como *detaché* o *staccato*, hasta lo más melódico, tipo *legato*, esta última utilizada con gran mesura. Por último las formas musicales empleadas van desde las binarias más simples, hasta la sonata, pasando por el canon y la fuga. Todas ellas introduciendo al estudiante en el conocimiento y ejecución de las formas musicales "académicas" que figuran en gran parte del repertorio musical existente.

Por lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que este trabajo está dirigido a alumnos capacitados para abordar obras que plantean dificultades en la expresión musical, principalmente. Hay que recordar que los alumnos que inician el estudio de un instrumento, necesitan ir resolviendo paso a paso, los problemas que se presentan y no se les puede pedir que aborden la resolución de, por ejemplo, una arcada específica junto con un problema de dinámica, sino que tienen que tratarlos por separado. Un alumno de este tipo, necesitará de dos a cuatro años para poder entenderse con obras que plantean una problemática compleja, que

plantea simultáneamente problemas en el aspecto técnico como el interpretativo. Si tomamos como referencia que la edad promedio en que se inicia el estudio del instrumento es de seis u ocho años, estará apto para tocar estas piezas entre los diez y los catorce años.

Finalmente quiero agregar, que mi deseo más profundo es que esta tesis sirva para animar a los músicos a considerar desde un principio el estudio de la música de cámara y así mismo crear conciencia de la necesidad de valorar y conservar el patrimonio musical de México.

I.- MUSICA DE INSPIRACION INDIGENA

La música ocupaba un lugar muy importante en las culturas precortesianas. Entre los aztecas estaba representada bajo la imagen del dios Macuilxóchitl que también ejercía su tutela sobre el canto, baile y nobleza cortesana, pudiendo extender su influjo a la poesía, al juego y aun al placer carnal. Todo ello muestra la influencia que tenía la música sobre los diferentes aspectos de la vida indígena.

Se le atribuían poderes mágico-religiosos, por lo que su ejecución era altamente perfeccionada, y a los músicos se les otorgaba un lugar privilegiado dentro de la sociedad.

Eran sus instrumentos de aliento y percusión. Entre los primeros se contaban diversos aerófonos, hechos de barro, carrizo y caracoles de mar. Entre los segundos estaban los de madera, como teponaxtles y los recubiertos con un parche de cuero como el huéhuetl. Es curioso poder notar que no poseían instrumentos de cuerda, sobre todo si tomamos en cuenta su alto nivel cultural, sin embargo, los aerófonos y percutores llegaron a desarrollarse y perfeccionarse a los más altos niveles.

Aunque, como dijimos anteriormente, la música indígena actual presenta grandes influencias externas, conserva muchas características originales. Junto con la danza, su asociación a festividades religiosas es aún patente, principalmente en las pertenecientes a la iglesia católica. El instrumental indígena se encuentra enriquecido con instrumentos europeos como la guitarra, vihuela, violín y diversos aerófonos como chirimías, trompetas, etc. que fusionados con el acervo indígena, forman conjuntos orquestales de sonoridades típicas de la música mexicana.

Desgraciadamente, desconocemos si existía notación musical en la música indígena o si la había, no sabemos descifrarla, por lo que no sabemos con exactitud qué tipo de ritmos y escalas utilizaban. Sin embargo, en la música indígena existente, así como en el instrumental que data de la época precortesiana, podemos deducir algunas de estas características.

Sabemos por ejemplo, que utilizaban cantos onomatopéyicos en los que, sobre un sonido determinado, se repetían fórmulas rítmicas adecuadas a la prosodia del idioma. Posteriormente, su evolución musical llegó a desarrollar melodías hechas sobre escalas pentafónicas y hexafónicas. Sobre el ritmo podemos deducir que en términos generales era muy dinámico y que gracias a la superposición de fórmulas rítmicas, realizaban ejecuciones de un gran virtuosismo polirrítmico que cualquier compositor "serio" envidiaría.

Entre las etnias actuales en que podemos encontrar rasgos indígenas muy puros, destacan las que se ubican entre las costas de Nayarit y la parte Noroeste de la República Mexicana como los Yaquis, Seris, Pápagos, Tarahumaras, Coras, Huicholes, Purépechas y Otomies; también en el Sureste como entre los Mixtecas, Zapotecas, Tzotziles y Tzeltales, Lacandones y Mayas. Todos ellos han conservado este maravilloso acervo musical gracias al aislamiento geográfico y cultural en que viven. Desgraciadamente, este caudal se va perdiendo o modificando debido a que se transmite por tradición oral, y a la penetración extracultural que sufre debido a la expansión cada vez mayor de los medios de información como radio y televisión fundamentalmente.

"Los Xtoles".

Inspirada en un tema indígena maya², su nombre deriva de la palabra *xto* que quiere decir cantante o danzante.

Refiriéndose a esta melodía, Vicente T. Mendoza expresa lo siguiente: "Cuando la cultura puede considerarse en plenitud, produce cantos en verdaderas escalas pentafónicas logrando en ellas un lenguaje más rico y expresivo".³ Aunado a esto, podemos observar que presenta elementos fraselógicos muy definidos, dejando entrever la influencia europea-hispánica que prevalece en toda nuestra música.

Esta melodía es ampliamente difundida entre la población infantil, debido a que forma parte del repertorio que se enseña en la clase de música a nivel de instrucción primaria de todo el país. Gracias a esto, el alumno que desee interpretarla tendrá a su favor el hecho de que forma parte de su mundo cultural. Por otro lado, la pieza está estructurada con elementos musicales lo más sencillos posibles: imitaciones canónicas directas en la primera parte, y un acompañamiento tipo *ostinato*, en la segunda; ambos recordando de alguna manera, a la flauta y al tambor, instrumentos muy utilizados en la cultura maya.

Debido a su sencillez, esta pieza resulta *ad hoc* para alumnos que se inician en la ejecución de música de cámara.

² Tomada de la transcripción que aparece en el libro Panorama de la música tradicional de México, de Vicente T. Mendoza, UNAM, México, 1984, ejemplo no. 4.

³ Idem p 29.

Los Xtoles

(Yucatán)

Luis Pastor

♩ 84

Vcl 1

M

f, sostenuto

Vcl 2

M

f, sostenuto

V

p, leggero

N

p

N

M

p

M

V leggero

(1)

N

p

V

V

f, sostenuto

mf

rit.

p

N

V

f, sostenuto

mf

p

"El Coyote".⁴

Esta melodía, procedente del Estado de Sonora, pertenece al género llamado "Danza de Pascuala", muy emparentado con la "Danza del Venado". Ambas forman parte del repertorio de leyendas o ciclos cantados que conservan en su tradición cultural diversas tribus de Arizona a Nayarit.

Su característica especial es la de presentar rasgos modales y tonales: mixolidio en Re, y Sol mayor, respectivamente. El primero seguramente derivado de alguna melodía de carácter renacentista traída por los conquistadores. Esta pieza presenta elementos musicales muy parecidos a la anterior, "Los Xtoles", aunque con un grado más alto de complejidad contrapuntística, permitiendo "choques" disonantes más audaces que acercan al alumno al lenguaje musical contemporáneo.

⁴ Encuentros de Música y Danza Indígena, Vol. III.
Col. Cenzonlle, ed. por SEP, INI, INAH, México.
Nombre de la pieza: "El Coyote".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: San Bernardo, Sonora.
Grupo étnico: Guarijío.
Instrumentos: Arpa, violín, sartales de capullos y cascabeles.

El Coyote

(Sonora)

Luis Pastor

♩ 108

Vcl 1

mf

Vcl 2

mf

più f
2 volta *p*

più f
2 volta *p*

1 2

f

LH

(2)

meno f

meno f

First system of a musical score. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes marked with a circled '1'. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed between the staves in the fourth measure.

Second system of a musical score, continuing from the first. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed between the staves in the fifth measure. There are also two horizontal lines with a wedge-shaped crescendo/decrescendo hairpin below the staves, one above and one below, indicating a change in dynamics.

"Canción Tzetzal".⁵

Basada en una escala pentafónica, presenta complejidades formales más elaboradas que las piezas anteriores. Consta de dos partes: La primera, suave y lenta, y la segunda, muy rítmica. Esta última con un diseño canónico por movimiento contrario a la segunda, lo cual permite la creación de acordes complejos como son los de séptima y novena, y de atmósferas modales resultado de los enlaces de estos.

El alumno se puede iniciar con esta pieza en la ejecución de melodías canónicas, que son la base de géneros musicales de mayor envergadura como la fuga y la sonata, que serán abordados en las últimas piezas de este trabajo.

⁵ 50 Encuentros de la Música y Danza Indígena, Vol. I.
Col. Cenzonille, ed. por SEP, INI, INAH, México.
Nombre de la pieza: "Canto a San Ildefonso".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: Yochib Tenejapa, Chiapas.
Grupo étnico: Tzetzal.
Instrumentos: Arpa, guitarra, violín y voz.

Canción Tzetzal

(Chiapas)

Luis Pastor

$\text{♩} = 72$
tranquillo

Vcl 1

mf tranquillo

Vcl 2

p

1

(4)

p

più p

2

$\text{♩} = 108$
vivo

f

f

vivo

2 1 4

p *f*

(1)

p *f* *f*

(1)

f

2

p *ff* *ff*

(3) (4) (1) (1)

"Menuet".⁶

Aparte de los elementos indígenas, esta pieza muestra claramente influencia de dos géneros europeos: el minué francés y la música militar traída por los españoles. En el primer caso podemos percibir su huella en el carácter "ligero", así como en ciertos rasgos melódicos que nos recuerdan las danzas cortesanas de los siglos XVII y XVIII. En el segundo caso, igualmente podemos apreciar algunos giros característicos de las fanfarrias militares; pero donde se muestra mayor influjo es en la instrumentación original, que consta de una base rítmica de tambores sobre la que se desarrolla la melodía interpretada por dos violines.

Desde el punto de vista técnico formal, el "Menuet" nos permite introducir la arcada de tipo *staccatto* que durante las siguientes piezas podremos observar en sus diferentes modalidades y grados de dificultad.

⁶ 50 Encuentros de la Música y Danza Indígena, Vol. III.
Col. Cenzonle, ed. por SEP, INI, INAH, México.
Nombre de la pieza: "La Virgen de San Juan".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: Misión de Chichimecas, San Luis de la Paz, Guanajuato.
Grupo étnico: Chichimeca Jonaz.
Instrumentos: Dos violines y tambores.

Menuet (Guanajuato)

Luis Pastor

♩. 100
Marziale

mf

simile

Vcl 1

Vcl 2

mf, Marziale

p

p

1

2

f

f

p

p

System 1: Two staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with three measures. The first measure is marked with a '3' above it. The second measure is marked with a '1' above it. The third measure is marked with a '2' above it and a dynamic marking of *f*. The lower staff contains a bass line with three measures. The first measure is marked with a '2' below it. The second measure is marked with a '1' above it. The third measure is marked with a '2' above it and a dynamic marking of *f*. There are repeat signs at the end of the first and second measures of both staves.

System 2: Two staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with four measures. The first measure is marked with a '1' above it. The second measure is marked with a '4' above it. The third measure is marked with a dynamic marking of *p*. The lower staff contains a bass line with four measures. The first measure is marked with a '2' below it. The second measure is marked with a '1' above it. The third measure is marked with a '2' above it. The fourth measure is marked with a dynamic marking of *p*. There are repeat signs at the end of the first and second measures of both staves.

System 3: Two staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with four measures. The first measure is marked with a '3' above it. The second measure is marked with a '4' above it. The third measure is marked with a '(4)' above it. The lower staff contains a bass line with four measures. The first measure is marked with a '2' below it. The second measure is marked with a '1' above it. The third measure is marked with a '2' above it. The fourth measure is marked with a dynamic marking of *mf*. There are repeat signs at the end of the first and second measures of both staves.

System 4: Two staves in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with three measures. The first measure is marked with a dynamic marking of *dim.*. The second measure is marked with a dynamic marking of *dim.*. The third measure is marked with a dynamic marking of *pp*. The lower staff contains a bass line with three measures. The first measure is marked with a dynamic marking of *dim.*. The second measure is marked with a dynamic marking of *dim.*. The third measure is marked with a dynamic marking of *pp*. The system concludes with a *rit.* marking above the first measure of the upper staff and dynamic markings of *pp* for both staves.

"Zapateado".⁷

Igualmente que la anterior, presenta influencias coloniales muy claras en su instrumentación original, pues consta de una flauta trifonal y un par de tambores de doble parche.

Esta pieza da lugar a mostrar una cualidad de violoncello poco explotada: la de ser instrumento de percusión. Tocando dobles cuerdas a un intervalo de séptima mayor, el violoncello II nos recuerda la sonoridad "no afinada" de un tambor y sobre la base rítmica creada por éste, se desarrolla la melodía virtuosística de la flauta, que es tocada por el violoncello I, a un ritmo que requiere de un nivel técnico considerable para su ejecución.

⁷ Cinco Siglos de Bandas en México: Herencia Colonial, Vol. II.
Col. Encuentros de Música Tradicional Indígena, ed. por FONAPAS, INI, México.
Nombre de la pieza: "El Tigre".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: Nacajuca, Tabasco.
Grupo étnico: Chonlal.
Instrumentos: Flauta y dos tambores.

First system of a musical score. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests.

Second system of a musical score. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. Dynamics include *p* (piano) in both staves.

Third system of a musical score. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The system includes fingerings: *M* (middle finger), *1*, *4*, and *2* on the top staff.

Fourth system of a musical score. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The system includes fingerings: *2*, *1*, and a trill symbol (*tr*) on the top staff.

"Son Abajeño".⁸

Se puede considerar que es una pieza de transición entre la música de inspiración indígena y la netamente mestiza.

El son abajeño es un género desarrollado en la tierra caliente de la costa de Michoacán y parte del Río Balsas en el Estado de Guerrero. También es llamado son planeco.

Por lo general es tocado por los llamados Conjuntos de Arpa Grande que se conforman de dos violines, vihuela, jarana y arpa. Esta última tendiente a desaparecer desgraciadamente. Se puede considerar un antecesor del típico conjunto mariachi actual, y está muy emparentado con los conjuntos que tocan chilenas.⁹

⁸ *50 Encuentros de la Música y Danza Indígena*, Vol. I.
Col. Cenzonile, ed. por SEP, INI, INAH, México.
Nombre de la pieza: "Flor de Tila".

Autor: Anónimo.

Lugar de procedencia: Michoacán.

Grupo étnico: Purépecha.

Instrumentos: Interpretado por la Orquesta Quinceo, Michoacán.

⁹ "Chilena", p. 55.

Son Abajeño

(Michoacán)

Luis Pastor

$\text{♩} = 132$

Vcl 1 *f*

Vcl 2 *mf*

mf

dim. \triangleright *mp*

mf

f

First system of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*. A double bar line with repeat dots is present.

Second system of the musical score. The upper staff has a melodic line with a *(4)* fingering. The lower staff has a bass line with a *(4)* fingering. Dynamics include *mf* and *f*. A *V* (accents) is placed above the final measure.

Third system of the musical score. The upper staff has a melodic line with a *(4)* fingering. The lower staff has a bass line with a *(1)* fingering. Dynamics include *mf* and *mp*. A *V* (accents) is placed above the final measure.

Fourth system of the musical score. The upper staff has a melodic line with a *(4)* fingering. The lower staff has a bass line with a *(1)* fingering. Dynamics include *mp* and *f*. A *V* (accents) is placed above the final measure.

Fifth system of the musical score. The upper staff has a melodic line with a *(4)* fingering. The lower staff has a bass line with a *(1)* fingering. Dynamics include *più f* and *f*. A *V* (accents) is placed above the final measure.

"Embrujo".¹⁰

Vicente T. Mendoza considera esta melodía como un claro ejemplo de lo que puede ser la música precortesiana¹¹. Es de un grado de pureza tal que prácticamente no encontramos influencia de otro tipo. Su línea melódica se reduce a una fórmula rítmica reiterante sobre un mismo sonido, adornada con ciertas inflexiones o *apoggiaturas* que rompen la monotonía dada.

Este "empobrecimiento" melódico, nos deja el campo libre para la introducción de elementos armónicos y contrapuntísticos muy elaborados, que nos acercan al lenguaje musical prevaeciente en la música "culto" de la segunda mitad de este siglo.

Aunque no se maneja una serie dodecafónica estricta, la expresión de esta pieza recrea las sonoridades y estilo prevaeciente en la música de Anton Webern, complementado con otras características propias de éste, como la libertad rítmica casi improvisada, la utilización de una gran cantidad de recursos (armónicos, *pizzicatos*, etc.) que normalmente se reservan a momentos especiales, y articulación muy variada, que en las piezas anteriores a esta se han utilizado ampliamente.

Esta pieza ayuda a que el alumno empiece a familiarizarse con el lenguaje contemporáneo musical que seguramente abordará durante su vida profesional futura.

¹⁰ Tomada del libro Panorama de la música tradicional de México, de Vicente T. Mendoza. UNAM, México, 1984, ejemplo no. 2.

Autor: Anónimo.

Nombre de la pieza: "Canto al Dios Chac".

Lugar de procedencia: Chiapas.

¹¹ Recolectado por los Profesores Luis Sandi y Francisco Domínguez, Abril 1934, Archivo del INBA. Idem p 28.

Embrujo

(Chiapas)

Luis Pastor

$\text{♩} = 96$

Vcl 1

mf *p*

Vcl 2

sf p

sf p

f

sub. p *ff* *f* *pp* (*f*) *mf*

pizz. *arco*

II III

Musical score system 1, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamic markings *p* (*r*), *mf*, *p*, *f*, and *f*. It includes performance instructions *pizz.* and *arco*, and fingering numbers 1, 3, 1, 3, 4, 1. The lower staff provides a bass line with dynamic markings *mf*, *p*, and *p*, and includes a section change marked "II".

Musical score system 2, featuring two staves. The upper staff has dynamic markings *f*, *pp*, and *p*, with performance instructions *pizz.* and *V meno mosso*. The lower staff has dynamic markings *p* and *p*.

Musical score system 3, featuring two staves. The upper staff has dynamic markings *sf*, *pp*, and *ppp*, with performance instructions *rit. e dim.* and *pizz.*. The lower staff has dynamic markings *pp* and *ppp*.

II.- MUSICA MESTIZA

La música mestiza se origina a partir de la llegada de los españoles a nuestro continente y aunque es la principal, existen otros muchos tipos de influencia de los cuales la europea en general y la africana destacan por su penetración.

E. Thomas Stanford en el libro "La Música de México" nos presenta una cronología respecto a la música popular y tradicional durante los siglos XVII, XVIII y XIX: "El relato de la transculturización musical de los grupos indígenas durante el período de la Conquista hasta aproximadamente 1580 puede reconstruirse a través del testimonio de los misioneros y gobernantes del país: al principio la música fue un arma eficaz para el proselitismo (religioso) que llegó a provocar con el tiempo un exceso de músicos en una época en la que la mano de obra indígena escaseaba a causa de epidemias y recesión económica. Después, la música popular no vuelve a figurar de manera tan importante en los documentos históricos a excepción del comentario ocasional sobre alguna danza que se juzga lasciva, sobre la cual acaso la Inquisición publicara algún bando...

... En el siglo XVIII, cuando empiezan a sentirse las primeras inquietudes por la independencia nacional, comienzan a proliferar los datos sobre una identidad insurgente que se reflejaba en la música: el jarabe.

En la segunda mitad de aquel siglo, los documentos respecto al teatro comienzan a ser abundantes y entre los testimonios que estos nos ofrecen sobre la música, se observa un énfasis en lo popular. La influencia de la Revolución Francesa en el siglo XIX, que va a sentirse en las cortes de España, va a reflejarse de inmediato en México: entraron en boga la cuadrilla, el chotis, la mazurka, la polka, el vals y los demás bailes cortesanos (*sic*) de la época. Más tarde con el Segundo Imperio y Maximiliano (recordemos que era un Habsburgo), México recibió la influencia de la música austriaca que perdura en la canción mexicana. Las zonas norteñas,

que colindan con los Estados Unidos y que se poblaron con el siglo pasado, conservan estas formas como sus expresiones regionales."¹²

L a M ú s i c a A f r i c a n a .

El reflejo de la música africana fue traído a este continente por la afluencia de esclavos negros que venían a sustituir la mano de obra indígena, que empezaba a escasear por el alto índice de mortalidad que sufrían. Estos esclavos no llegaron a penetrar ampliamente, sino que se distribuyeron a lo largo de toda la zona costera del continente, desde los Estados Unidos hasta Brasil en la costa del Atlántico, y desde México hasta parte de Chile en las costas del Pacífico.

Su influencia ha quedado impregnada en una diversidad de géneros musicales: el jazz norteamericano, los llamados ritmos afroantillanos, como salsa, merengue, danzón, chachachá, mambo, cumbia, entre otros. Igualmente han enriquecido el acervo instrumental con una gran cantidad de instrumentos de percusión, destacándose especialmente la marimba, muy arraigada en el sureste de nuestro país.

E l S o n .

A diferencia de la música de los grupos indígenas, la mestiza tiene un grado mayor de homogeneidad en toda la República que se refleja en un género musical: el son. Sus orígenes se remontan a la época novohispana, en la que siempre se le asocia a la música regional, entendiendo por región aquellas enormes extensiones de tierra aglutinadas alrededor de la Hacienda, en la que el mestizo transcurría gran parte de su vida, sin conocer otra autoridad inmediata mas que la del hacendado. El son translucía esta situación político-social-económica, así como la identificación de éstos con su "patria chica", su región de origen.

¹² Op. Cit. Tomo V, pp.17 y 18.

Como es evidente, la mayor influencia aquí es española principalmente de la guajira, seguidilla, bolero y malagueña. Sin embargo, la música indígena de una región determinada es la que muchas veces le da identificación plena al género, así tenemos por ejemplo: los sones istmeño, jarocho y abajeño, además de la pircuca y la jarana entre muchos otros.

El son se ha considerado como un género lírico-coreográfico, o meramente instrumental. Cuando lleva letra, muchas veces habla de amores o describe alguna región en particular. Cuando es instrumental suele llevar el nombre de algún animal que se imita, ya sea en la coreografía o a través del sonido que lo caracteriza por medio de algún instrumento musical. Un rasgo coreográfico común entre los sones es el zapateado. No hay otro género en México que lo emplee y el encontrarlo nos indica que por lo menos esa forma de baile deriva del son.

El instrumento musical indudablemente asociado a él es la guitarra y sus derivados; suele ser acompañada por el violín y/o el arpa. Así mismo son frecuentes grupos orquestales típicamente soneros como la banda de alientos, la marimba orquesta y el más conocido que es el conjunto mariachi, formado por violines, guitarra, guitarrón o arpa, vihuela, y a partir de los años treinta, la trompeta. El carácter del son suele ser muy festivo y se escribe en los compases de seis octavos y tres cuartos combinados. Ocasionalmente existen sones escritos en compases de cinco octavos.

En este Capítulo encontraremos ejemplos de los sones más característicos que existen.

El Jarabe.

El jarabe sin lugar a dudas es uno de los géneros musicales más difundidos, no sólo en el interior del país, sino en el extranjero. Este género es único entre los sones de la República Mexicana en muchos aspectos: primero, por su estructura, intercala secciones a diferentes *tempi*, a veces cantadas y otras instrumentales, debido probablemente a que el jarabe más primitivo surgió del encadenamiento de diferentes sones. Otra característica es la de contar con una coreografía y vestimenta propia, lo que hace que tenga que ser ejecutado por bailarines muy diestros o profesionales. La vestimenta del hombre suele ser de charro y la de la mujer, de china poblana; ambos realizan el baile intercalando secciones de zapateado con paseos, este último para recobrar fuerzas e iniciar el siguiente zapateado.

El jarabe más conocido es el "Jarabe Tapatío", lo cual hace pensar a muchos que este género es exclusivo del estado de Jalisco, sin embargo existen jarabes a todo lo largo y ancho de la República Mexicana y aunque la mayoría de las veces es tocado por conjuntos de mariachis, abundan infinidad de grupos orquestales que lo interpretan.

Sus orígenes datan de la época de la Independencia.¹³ Se sabe que lo utilizaba el ejército insurgente por lo cual era sinónimo de "oposición" para las fuerzas españolas y llegó a ser altamente censurado. Probablemente, y debido a las características antes mencionadas, podemos suponer que tuvo también sus orígenes en el teatro. De hecho existen noticias de que en el año de 1789 en una obra llamada "Atahualpa", montada en la Ciudad de México, se interpretaron jarabes junto con otros sones y canciones de origen español. Diversos investigadores encuentran influencias del folclore andino del Perú¹⁴ e inclusive de la música gitana.¹⁵

¹³ Estrada, Julio (editor) La Música de México, Tomo V, UNAM, México, 1984, pp 39 y 40.

¹⁴ Idem p 40.

¹⁵ Mendoza, Vicente T., Op. Cit. p 72.

"Jarabe Oaxaqueño".¹⁶

Es un claro ejemplo de jarabe no tapatío o jalisciense. Podemos encontrar ciertos elementos que nos recuerdan el carácter de danzas indígenas presentes en la primera sección de este trabajo. La pieza consta de una introducción con las características arriba mencionadas, y de un tema de origen mestizo de clara influencia española. Hay que hacer notar que aunque está formado por dos secciones (introducción y tema), no presenta cambios de *tempo*, característica típica del jarabe moderno, por lo que podemos deducir que su origen es bastante antiguo.

Esta pieza puede ser útil para que el alumno empiece a reconocer los diferentes estilos que conforman la música tradicional de nuestro país.

¹⁶ 50 Encuentros de Música y Danza Indígena, Vol. III.
Col. Cenzontle, ed. por SEP, INI, INAH, México.
Nombre de la pieza: "La Flor y el Guajolote".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: Tamaxola, Nochistlán, Oaxaca.
Grupo étnico: Mixteco.
Instrumentos: Violín y guitarra sexta.

La Flor y el Guajolote

(Jarabe Oaxaqueño)

Luis Pastor

♩ 120
alla corda

Vcl 1
f

Vcl 2
f, alla corda

cantando

mf

p

cantando

1

2

simile

LH

espr.

p

p

First system of musical notation. The upper staff contains a series of chords, primarily dyads and triads, with some slurs. The lower staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf* and accents (*v*).

Second system of musical notation. The upper staff features a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff has a melodic line with a slur and an accent. Dynamics include *mf* and *rit.*

Third system of musical notation. The upper staff includes a section marked *a tempo* and *f, alla corda*. The lower staff has a melodic line with a slur and an accent. Dynamics include *f, alla corda* and accents (*v*).

"Jarabe Jalisciense".¹⁷

En el estado de Jalisco, los ejecutantes de jarabes, violinistas y guitarristas principalmente, han desarrollado un nivel virtuosístico considerable. Este es un claro ejemplo de ello. Dicho virtuosismo no se muestra solamente por la habilidad de tocar el mayor número de notas en el menor tiempo posible, sino también en el uso de diferentes arcadas que combinan el *legato* con *staccato*. Aquí encontraremos como ejemplo de esta combinación la utilización de la *jigadura con puntillo*, muy útil para la ejecución de figuras rítmicas de octavo con puntillo-dieciseisavo ().

Las diferentes secciones que conforman la pieza, no solo presentan un cambio de *tempo*, sino también de carácter y articulación, con lo cual el alumno tendrá la oportunidad de practicar diversos contrastes que comunmente se presentan en la ejecución musical.

¹⁷ La Música Campesina de los Altos de Jalisco.
Col. Cenzontle, ed. por SEP, INI, INAH, México.
Nombre de la pieza: "El Sauz".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: Arandas, Jalisco.
Instrumentos: Violín, guitarra sexta y contrabajo.

Jarabe Jaliscience

♩ 168
Grazioso

Luis Pastor

The musical score is arranged in four systems, each with two staves: Violin 1 (Vcl 1) and Violin 2 (Vcl 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Grazioso' with a quarter note equal to 168 beats per minute. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Vcl 1 starts with *mf* and *2a. volta p*. Vcl 2 starts with *mp* and *2a. volta pp*. Both parts feature first and second endings.
- System 2:** Vcl 1 starts with *mp* and *2a. volta pp*. Vcl 2 starts with *mf* and *2a. volta p*. Both parts feature first and second endings.
- System 3:** Vcl 1 starts with *mf*. Vcl 2 starts with *mp*. Both parts feature first and second endings.
- System 4:** Vcl 1 starts with *p*. Vcl 2 starts with *pp*. The system concludes with a *f* dynamic marking and a second ending. A 'V' marking is present above the Vcl 2 staff in the final measure.

Measure numbers 112 and 113 are indicated at the beginning and end of the fourth system, respectively.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff begins with a *V* (ritardando) marking and contains a melodic line with a *p* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff contains a rhythmic accompaniment, also starting with *p* and *cresc.*. Fingerings 2 and 1 are indicated above the upper staff.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff features a melodic line with a *f, espr.* (forte, expressive) dynamic. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic and a *simile* marking. Fingerings 4 and 4 are indicated above the upper staff.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff includes a *rit.* (ritardando) marking and a *Tempo I* marking. Dynamics include *mf*, *f*, and *mf*. The lower staff has dynamics of *mf* and *f*. A double bar line separates the first and second endings. The second ending in the upper staff is marked *2a. volta p* and the lower staff *2a. volta pp*. Fingerings 4, 2, 2, 1, and 2 are indicated above the upper staff.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff has a melodic line with a *mp* dynamic. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. Fingerings 1 and 4 are indicated above the upper staff.

Musical score for two staves, measures 108-111. The top staff begins with a first finger fingering (1) and contains slurred eighth notes. The bottom staff contains eighth notes with slurs. Dynamic markings include *pp* in the top staff and *p* in the bottom staff.

Musical score for two staves, measures 112-115. Measure 112 is marked with a double bar line and the number 112. Measure 113 features a *f* sempre dynamic. Measure 114 includes a *Tempo I* marking and a *ff* dynamic. Measure 115 also features a *ff* dynamic and a fingering of 1 3. The bottom staff includes a *cresc.* marking in measure 113 and a *V* marking in measure 114. The top staff includes a *V* marking in measure 114.

"Corrido" (Homenaje a Revueltas).

Así como el jarabe era asociado al movimiento insurgente de la Guerra de Independencia, el corrido se asocia a los grupos revolucionarios de la Guerra de 1910 en México.

Su característica más importante reside en su contenido literario. Su temática preponderante gira alrededor de hechos políticos (sobre todo del período revolucionario) y abarca también aspectos diversos del sentimiento humano como tragedias, amorfos, fatalidades, etc. volviéndose un verdadero noticiero popular.

En la actualidad podemos encontrar inclusive ejemplos de corridos cómicos como los de Salvador "Chava" Flores y narraciones de héroes o villanos populares, como contrabandistas, narcotraficantes, ladrones, etc. Debido a estas peculiaridades, el corrido se puede considerar como una fidedigna fuente de información por la cantidad de datos específicos que contiene como nombres, fechas, lugares, etc.

Su estructura es similar a la de la canción estrófica, de versos octosilábicos generalmente y acompañado por algún instrumento de cuerda (guitarra casi siempre), al ritmo de "vals ranchero", popularmente conocido como "chun-ta-ta".

Otra particularidad de esta pieza, es que el autor ha querido recrear el estilo y lenguaje de uno de los compositores nacionalistas más importantes: Silvestre Revueltas. El tema, que es el único en este trabajo que el autor ha inventado, recrea algunos giros melódicos típicos del corrido, dentro de una rítmica irregular, alternando compases de denominación diversa (seis octavos, cinco octavos, tres cuartos, etc.) y acompañados de figuras rítmicas u *ostinatos* que se encuentran en la tonalidad de Fa sostenido Mayor, mientras que la melodía se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor. Todas estas características típicas del lenguaje revueltiano.

Por último, hay que decir que esta pieza es un pequeño homenaje a Silvestre Revueltas, y pretende introducir a los principiantes del violoncello al estudio de este compositor, considerado como uno de los más importantes que han existido en México.

Corrido

(A la manera de Revueltas)

Luis Pastor

$\text{♩} = 100$
 $\text{♩} = \text{♩}$

V

Vcl 1 *f* *staccato sempre* *dim.*

Vcl 2 *f* *staccato sempre* *dim.*

1 4 III

mf

p

2 3 1

V

2 4 1

1

Musical score system 1, first system. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with slurs and fingerings 4, 1, and 4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with slurs and fingerings (3), 1, and 4. Roman numerals III and IV are placed below the bass line. Dynamics include *f* and *mf*.

Musical score system 2, second system. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings 1, 2, and 3. The lower staff continues the bass line with slurs and fingerings 2 and 3. Roman numeral V is placed above the upper staff. Dynamics include *mf* and *p*.

Musical score system 3, third system. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings 1, 4, 1, 4. The lower staff features a bass line with slurs and fingerings (3), 1, 4, 3, 1, 1, 4. Roman numerals III and IV are placed below the bass line. Dynamics include *f*, *pizz.*, and *sf/z*.

"Los Enanos",¹⁸

El son jarocho.

Después del repertorio mariachi, el de son jarocho es el más conocido. Los instrumentos distintivos de este conjunto son el cuatro o requinto, la jarana y el arpa, esta última tendiente a desaparecer. La región básica del son jarocho es la Cuenca del Río Papaloapan, hasta los Tuxtlas al Sur, en el Estado de Veracruz. El repertorio del son jarocho se reduce a unos doce a veinte sones, aunque su interpretación varía según la región. Esto último intenta confirmar una unidad para esta género, formado probablemente en el siglo XVIII, a partir de influencias hispánicas principalmente andaluzas y canarias; pero dentro de esta unidad fundamental surgieron variantes, propiciadas en mucho por el margen de creación improvisada que se exige a sus intérpretes. Así, en algunas regiones se evolucionó hacia el virtuosismo instrumental, mientras que en otras se dio énfasis al conjunto. Su complicada polirítmica obliga a que el intérprete - tanto músico como bailarín - sea altamente capacitado en su oficio.

El tema en cuestión se deriva de un conocido jarabe de la época novohispana, ahora adaptado al estilo del son jarocho. Esta pieza trata de recrear el estilo instrumental con que es ejecutado, para lo cual el violoncello cuenta con un recurso expresivo *ad hoc* para tal efecto, el *pizzicato*; recurso muy utilizado en la época actual tanto en el repertorio más "clásico" como en el contemporáneo de la música de concierto.

¹⁸ Sones de Veracruz.

Col. Cenzonlle, ed. por SEP, INI, INAH, México.

Nombre de la pieza: "Los Enanos".

Autor: Anónimo.

Lugar de procedencia: San Juan Evangelista, Minatitlán, Veracruz.

Instrumentos: Tres jaranas y un requinto.

Los Enanos

(Veracruz)

Luis Pastor

♩. 160-168
sempre pizz.

Vcl 1

Vcl 2

f

sempre pizz.

f

1
2

1
2

3
3
1

"Pirecua".¹⁹

Es la forma que deriva del son ejecutado en la llamada Tierra Caliente de Michoacán, poblada principalmente por los tarascos.

Su nombre quiere decir en purépecha, canción, pues originalmente era cantada, aunque en la actualidad puede ser puramente instrumental. La antigua pirecua utilizaba instrumentos típicos de cuerda frotada como el violín, violoncello y contrabajo. Posteriormente, se fusionó con otros de cuerda punteada hasta conformar la típica agrupación de pirecuas: dos violines, guitarrón o tololoche, guitarra de golpe y vihuela. En la actualidad su evolución ha permitido que sea ejecutada inclusive por bandas de alientos.

Esta pieza permite al alumno de violoncello empezar a ejercitarse en un fraseo más *cantabile* de arcadas más amplias, el cual será profundamente utilizado en obras posteriores.

¹⁹ Cinco Siglos de Bandas en México: Música en Géneros Mestizos, Vol. III.
Col. Encuentros de Música Tradicional Indígena, ed. por FONAPAS, INI, México.
Nombre de la pieza: "Amanecer del Día de San Juan".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: Michoacán.
Grupo étnico: Tarasco.
Instrumentos: Banda de Aliento del Maestro Miguel Vicente.

"Jarana".²⁰

Es la forma del son regional del estado de Yucatán. Sus orígenes se remontan a los primeros *soncitos* escritos por los indígenas, influenciados probablemente de la jota aragonesa. Su instrumentación es muy característica, pues combina instrumentos de aliento - principalmente el saxofón - con los timbales, que son poco utilizados en México, a excepción de las danzoneras o grupos que ejecutan danzones, de origen cubano. Existen dos tipos de jaranas: las llamadas "tres por cuatro" y las "seis por ocho". Las primeras son las más emparentadas con la jota valseada, mientras que las segundas, se distinguen por el zapateo con que se bailan.

Esta pieza se caracteriza por estar estructurada en forma de canon, que, teniendo como antecedente en este trabajo a la llamada Canción Tzetzal (pág. 15), presenta dificultades mayores sobre todo por la complejidad melódica que ofrece, por lo que el alumno necesitará contar con más amplios recursos para poder ejecutarla.

²⁰ Cinco Siglos de Bandas en México: Música en Géneros Mestizos, Vol. III.
Col. Encuentros de Música Tradicional Indígena, ed. por FONAPAS, INI, México.
Nombre de la pieza: "Lindo Oxucubab".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: Yucatán.
Grupo étnico: Maya.
Instrumentos: Banda de Zanacat dirigida por Leonardo Pot.

Jarana (Yucatán)

$\text{♩} = 68$

Luis Pastor

Vcl 1

mf

Vcl 2

mf, leggero

V

f

Fine

4

mf

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes with slurs and accents, including a 4-measure rest. The bass staff contains a series of eighth notes with slurs and accents, including a 1-measure rest.

Second system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a 4-measure rest, followed by notes with slurs and accents, and a *f* dynamic marking. The bass staff features a 4-measure rest, followed by notes with slurs and accents, and a *mf* dynamic marking.

Third system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a 4-measure rest, followed by notes with slurs and accents, and a *mf* dynamic marking. The bass staff features a 4-measure rest, followed by notes with slurs and accents, and a *f* dynamic marking.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a 1-measure rest, followed by notes with slurs and accents, and a *D.C. al Fine* marking. The bass staff features a 1-measure rest, followed by notes with slurs and accents, and a *D.C. al Fine* marking.

" Chilena " .²¹

Es el género característico de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Se le considera emparentado con la "cueca" o "cuenca" chilena, de ahí su nombre. Sus orígenes en México se remontan a los inicios del siglo XVIII cuando se estableció la Ruta del Pacífico que cubría desde California hasta Chile, en la cual grandes cantidades de habitantes chilenos emigraron a California en busca de oro. Durante el viaje se hacía parada en algún punto de la Costa Chica de Guerrero, lo que propiciaba el intercambio cultural y comercial con los habitantes de la zona. Fue así que la "cueca" llegó a esta región en la que tiempo después se transformó en la chilena actual.

Desde el punto de vista musical, podemos observar que cuenta con melodías de carácter modal. Su dotación típica suele ser de violín, jarana o guitarra, y arpa. Esta última utilizada también como instrumento de percusión, golpeada con la mano sobre la caja de resonancia. Últimamente, podemos encontrar inclusive bandas de alientos tocando chilenas.

Por lo general suele ser bailada. Los bailarines se colocan sobre una tarima en la que realizan una coreografía imitativa del cortejo del gallo y la gallina. Esto último también es influencia de la "cueca" chilena (la palabra "cueca" viene de clueca). Cuando la chilena es tocada por banda de alientos, generalmente se encadena con diversos sones.

Esta pieza da la oportunidad de que el alumno practique otro tipo de *staccato* más vigoroso que sirva de ejercicio preparatorio a la "Mariquita", de un grado de dificultad mayor que requiere del dominio de los diferentes tipos de arcadas que existen.

²¹ Cinco Siglos de Bandas en México: Música en Géneros Mestizos, Vol. III.
Col. Encuentros de Música Tradicional Indígena, ed. por FONAPAS, INI, México.
Nombre de la pieza: "Juquileña".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: San Jerónimo, Guerrero.
Grupo étnico: Nahuatlapaneco.
Instrumentos: Banda de Aliento de San Jerónimo.

Chilena

Luis Pastor

$\text{♩} = 158$

Vcl 1 *alla corda*
f

Vcl 2 *meno f*

meno f

f, alla corda

f

meno f

alla corda

Musical score system 1, first system. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings *meno f* and *f*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with dynamic markings *ff* and *f*. Performance instructions include *alla corda* (4) and *alla corda*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4.

Musical score system 2, second system. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings *ff* and *f*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with dynamic markings *ff* and *meno f*. Performance instructions include *alla corda*. Fingerings are indicated with numbers 1, 4.

Musical score system 3, third system. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings *meno f* and *simile*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with dynamic markings *f* and *simile*. Performance instructions include *alla corda*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3.

Musical score system 4, fourth system. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings *ff*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with dynamic markings *ff*. Performance instructions include *simile*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4.

Durante la primera mitad del siglo XIX una gran cantidad de inmigrantes europeos llegaron a nuestro país, la mayoría de ellos de la parte central y oriental del continente europeo. Con ellos se dio entrada a nuevos géneros bailables como la polka de origen checoslovaco, la mazurka y redova polacas, y sobre todo el vals vienés. Este último, pronto se convirtió en una de las formas más socorridas por los compositores de varias generaciones y poco a poco empezó a sufrir transformaciones a tal grado que podemos hablar de un específico vals mexicano, que puede distinguirse en términos generales por sus tiempos pausados, su carácter lánguido y su apagado brillo instrumental a cargo de enormes bandas de alientos. Si se le compara con el explosivo vals vienés, destaca el carácter más íntimo de sus melodías y cierto clima más de añoranza que de vitalidad rítmica.

Esta pieza es un claro ejemplo del vals mexicano y ofrece la posibilidad de que el alumno empiece a ejercitarse en el *cantabile*. No tiene un carácter tan rítmico como los ejemplos anteriores.

²² Lani Zaachilla Yoo (Fiesta de la Casa de Zaachilla), Vol. I.
Col. Cenzonele, ed. por SEP, INI, INAH, México.
Nombre de la pieza: "Susana".
Autor: Anónimo.
Lugar de procedencia: Zaachilla, Oaxaca.
Grupo étnico: Nahuatl Zapoteca.
Instrumentos: Banda de Aliento Baaladi.

Vals (Oaxaca)

$\text{♩} = 60$

Luis Pastor

The musical score is written for Violin 1 (Vcl 1) and Violin 2 (Vcl 2) in 3/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each with two staves. The first system includes the instruction *p, dolce* for both parts. The Vcl 1 part features several slurs and fingerings (2, 0, 4) over the first four measures. The Vcl 2 part has a similar melodic line with slurs. The second system continues the melody with slurs and fingerings (1, 3, 1, 2) in the Vcl 1 part. The third system shows the Vcl 1 part with slurs and fingerings (2, 1, 2, 1) and includes a fermata over the final two measures. The Vcl 2 part continues with slurs and fingerings (1, 1). The fourth system concludes the piece with slurs and fingerings (0, 2) in the Vcl 1 part and slurs in the Vcl 2 part.

Fine

1 3

f

4

1

This system contains the first two staves of music. The top staff begins with a double bar line and the word "Fine". It features a series of chords and melodic lines with fingerings 1 and 3. The bottom staff starts with a bass clef and a forte dynamic marking "f". It contains a melodic line with a four-measure rest, followed by notes with fingerings 4 and 1.

2

4

2

This system contains the third and fourth staves. The top staff continues the melodic line with fingerings 2 and 2. The bottom staff continues the bass line with a four-measure rest, followed by notes with fingerings 4 and 2.

4

2

This system contains the fifth and sixth staves. The top staff has a four-measure rest followed by notes with fingerings 4 and 2. The bottom staff continues the bass line with a four-measure rest, followed by notes with fingerings 2 and 2.

D.C. al Fine

1

This system contains the seventh and eighth staves. The top staff has a four-measure rest followed by notes with fingerings 1 and 1. The bottom staff continues the bass line with a four-measure rest, followed by notes with fingerings 1 and 1. The system concludes with a double bar line and the instruction "D.C. al Fine".

El Gusto.

En la Tierra Caliente de Guerrero se practican dos géneros musicales básicamente: el gusto y el son, derivados al parecer, de los sones y jarabes viejos. El gusto es un poco más lento que el son y tiene coplas líricas picarescas. Ambos géneros se bailan en parejas mixtas.

La instrumentación básica consta de dos violines, guitarras y tamborita. Esta última es golpeada en el cuero o en el borde. Se escribe en compás de tres cuartos y suele utilizar esta figura rítmica $\frac{3}{4}$  como acompañamiento básico, ejecutada por la guitarra, mientras los violines suelen acompañar al canto y en ciertos momentos improvisar.

Este género está muy emparentado con la chilena de la Costa Chica de Guerrero²⁴, no sólo por su vecindad geográfica, sino porque comparten muchos elementos estilísticos. Esta melodía en particular - atribuida a Isaías Salmerón - es tocada también en forma de chilena.

Aparte de la complejidad rítmica y armónica que contiene, esta pieza ofrece nuevamente la posibilidad de utilizar el violoncello como instrumento de percusión²⁵ a través del llamado *legno batuto*, que consiste en emplear la vara del arco para tocar las cuerdas. Otro recurso es el *ricochet* el que pretende imitar el rasgueo de la guitarra acompañante.

²³ *Sones y Gustos de la Tierra Caliente de Guerrero*.

Col. Cenzonele, ed. por SEP, INI, INAH, México.

Nombre de la pieza: "La Mariquita".

Autor: Isaías Salmerón.

Lugar de procedencia: Guerrero.

Instrumentos: Dos violines, dos guitarras, guitarrón y tamborita.

²⁴ "Chilena", p. 55.

²⁵ "Zapateado", p. 21.

Mariquita

(Guerrero)

$\text{♩} = \text{♩} = 144$

Luis Pastor
espr.
V

Vcl 1

Vcl 2

Pt. V

f

mf

1

4

p, col legno

ord.

mf

1

4

V

p, col legno

p

System 1: Two staves of music. The upper staff features a series of chords with a 'V' marking above the third measure. The lower staff contains a melodic line. The dynamic marking *mf* is placed in the right-hand margin.

System 2: Two staves of music. The upper staff begins with the marking *espr.* and contains a melodic line with first and fourth endings indicated by '1' and '4'. The lower staff features a piano accompaniment with a *f* dynamic marking and a *Pt.* marking above the first measure. The dynamic *mf, col legno* is written below the first measure, and *mp* and *p* are written in the right-hand margin.

System 3: Two staves of music. The upper staff includes a *Pt.* marking above the final measure. The lower staff contains a piano accompaniment with a *V* marking above the third measure and a *N V 2* marking above the final measure. The dynamic *mf* is written above the final measure, and *f, espr.* is written in the right-hand margin.

System 4: Two staves of music. The upper staff features a melodic line with a *dim.* marking above the first measure and a *p* dynamic marking above the second measure. The lower staff contains a piano accompaniment with a *dim.* marking below the first measure and a *p* dynamic marking below the second measure. A *Pt. V* marking is placed above the final measure, and a *f* dynamic marking is written in the right-hand margin.

"Sandunga".²⁶

Sin lugar a dudas es una de las piezas del repertorio tradicional de México más conocida e importante.

Se le considera, junto con el vals "Dios Nunca Muere" de Macedonio Alcalá, escrito en 1869, la pieza más representativa del estado de Oaxaca. De notable influencia española, andaluza principalmente, se ha convertido en el prototipo del llamado son istmeño, ampliamente difundido por toda la zona del Istmo de Tehuantepec. En el estado de Chiapas también existe dentro del repertorio tradicional de los conjuntos de marimba.

Esta versión de la Sandunga de excelente sentido polifónico requiere que los intérpretes posean un gran sentido melódico, pues ambas partes de la obra son igualmente relevantes. Además, la armonización implícita de la obra requiere que el intérprete tenga un oído musical ya familiarizado con la música del siglo XX, concretamente de autores como Debussy, Ravel y Stravinsky. Si esta pieza resultara muy compleja para un alumno determinado, se podrá recurrir a la llamada "Vals" (pág. 58) que presenta características melódicas similares, pero con un lenguaje armónico más sencillo y un manejo polifónico más simple.

Otra particularidad importante que presenta esta versión de La Sandunga, es el uso extensivo de armónicos como parte fundamental de la melodía.

²⁶ Versión tomada del libro Panorama de la música tradicional de México, de Vicente T. Mendoza, UNAM, México, 1984, ejemplo no. 189.

Sandunga (Oaxaca)

Luis Pastor

$J. = 144$

molto cantabile

Vcl 1

mp

Vcl 2

mp, molto cantabile

V
 III IV
 III II
 III IV
 III II
 II III IV

delicato

(Sul D)

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with several notes circled and fingerings indicated above them: V, III IV, III II, III IV, III II, and II III IV. The lower staff provides a bass accompaniment. The tempo/mood is marked *delicato*. A performance instruction *(Sul D)* is placed below the lower staff.

II III II
 V

mp, molto cantabile

mp, molto cantabile

Detailed description: This system continues the two-staff musical score. The upper staff has fingerings II III II and a circled note with a V above it. The lower staff has a circled note with a V above it. The tempo/mood is marked *mp, molto cantabile* in two locations.

1 2

p

p

3

Detailed description: This system features two staves. The upper staff has two first endings marked '1' and '2'. The lower staff has a circled note with a '3' above it. Dynamics are marked *p* (piano) in two places.

III IV III
 II III

rit. e dim.

(4)

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff has fingerings III IV III and II III. The lower staff has a circled note with a '(4)' above it. The tempo/mood is marked *rit. e dim.* (ritardando e diminuendo).

"Siquisiri" (Fuga).²⁷

Forma parte del repertorio tradicional del son jarocho²⁸ y normalmente es la primera pieza que se toca en los fandangos de la zona, como se les llama a las fiestas regionales.

El tema utilizado aquí está tomado de una versión instrumental para requinto en la que el intérprete nos da una idea del grado de virtuosismo e imaginación sonora con que cuentan los músicos de la zona.

Esta obra, viene a ser la culminación del desarrollo estructural presentado en trabajos previos²⁹, en los que el diseño canónico es parte fundamental. En esta fuga se manejan además otros tipos de imitación canónica y recursos polifónicos derivados de ésta, conjugados con el paso por diversas tonalidades, que enriquecen el material melódico presentado. Debido a la velocidad con que debe ser ejecutada, se requiere un adiestramiento técnico ciertamente virtuoso, además de un dominio de la rítmica considerable, pues la pieza presenta dificultades polirítmicas muy variadas, típicas de este género veracruzano.

²⁷ Sones de Veracruz.

Col. Cenzonille, ed. por SEP, INI, INAH, México.

Nombre de la pieza: "El Siquisiri".

Autor: Anónimo.

Lugar de procedencia: Olatilán, Veracruz.

Instrumento: Requinto.

²⁸ Para mayor información sobre el son jarocho consultar "Los Enanos", p. 47.

²⁹ "Canción Tzetzal", p. 15; "Jarana", p. 52.

- Fuga -
(Veracruz)

$d = 63$
♩ = ♪

Luis Pastor
(1)

Vcl 1 *mf, leggero* (1) (1)

Vcl 2

p *mf, leggero* *simile*

dim. *p* *dim.* *poco più p* *simile*

System 1: Two staves of music. The upper staff contains a melodic line with fingerings 4, 3, 4, 1, and 1-1. The lower staff contains a bass line with fingerings 2 and 1.

System 2: Two staves of music. The upper staff has fingerings 4, 3, 2 and the instruction *simile*. The lower staff has fingerings 3, 1, 1 and the instruction *poco f*. A dynamic marking *f* is shown with a wedge below the lower staff. A Roman numeral *II* is placed below the lower staff.

System 3: Two staves of music. The upper staff has a melodic line with accents. The lower staff has fingerings 1, (2), (4), 1, and 2.

System 4: Two staves of music. The upper staff has a melodic line with accents and the instruction *p sub.*. The lower staff has a bass line with fingerings 4 and the instruction *p sub.*. A dynamic marking *simile* is shown with a wedge below the lower staff.

Musical score system 1, featuring two staves in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic markings are *crescendo poco a poco*.

Musical score system 2, featuring two staves in 4/4 time. The upper staff includes a fermata and a dynamic marking of *f*. The lower staff also includes a fermata and a dynamic marking of *f*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 3, featuring two staves in 4/4 time. The upper staff is marked *simile* and *mf*. The lower staff is also marked *mf*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 4, featuring two staves in 4/4 time. The upper staff includes a fermata and a dynamic marking of *ff*. The lower staff also includes a fermata and a dynamic marking of *ff*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Dentro de este capítulo, hemos podido constatar las diferentes influencias que han prevalecido en la música tradicional de México. Sin embargo, el elemento afroamericano ha sido prácticamente ignorado y merece especial atención. Esta cultura llegó al continente americano debido a la importación de esclavos negros procedentes de África. Estos esclavos trajeron sus cantos y bailes que poco a poco se fueron mezclando con la música existente en nuestro país, creando estilos nuevos y arraigándose definitivamente en nuestro continente.

El danzón es un género que merece especial atención, debido a la gran cantidad de influencias que contiene. Su historia se remonta al año de 1667 en que el reino de España cedió a Francia el tercio oeste de la Isla de Santo Domingo, hoy Haití. Al trasladarse los franceses a la isla, llevaron consigo sus bailes de salón: minuetos, gavotas, contradanzas, etc. Esta última causó gran impacto entre los negros y mulatos de la isla, quienes la adoptaron con entusiasmo y fueron enriqueciendo con su particular concepción rítmica. En 1791 muchos franceses se trasladaron a la Isla de Cuba y Nueva Orleans debido a las violentas insurrecciones de esclavos que estaban ocurriendo. Estos franceses llevaron consigo esclavos y sirvientes. Gracias a esta migración, la contradanza se popularizó en Cuba y fue enriquecida nuevamente con el rítmico cinquillo cubano e instrumentos de percusión. Esta nueva transformación dio origen a la contradanza y danza habanera, cultivadas ampliamente por los compositores criollos del siglo XIX y de ellas nació el danzón.

Posteriormente, el danzón fue traído a México a través del Puerto de Veracruz y diversas ciudades del estado de Yucatán que eran paso obligado de compositores cubanos a la ciudad de México. Durante la década de los años veintes, el danzón tuvo gran éxito en la ciudad de México, en donde se formaron orquestas, como la de Acerina y su Danzonera. En la

³⁰ Del Danzón al Danzonele: Grabaciones Originales de 1907 a 1943.
Col. Archivo Histórico Testimonial, ed. por Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C.
Nombre de la pieza: "El Nuevo Ferrocarril Central" (1903).
Autor: Enrique Peña.

actualidad el danzón presenta influencias de géneros musicales más modernos como el jazz o más antiguos como de la ópera.

La estructura clásica del danzón consta de una introducción de ocho compases, seguido del trío que lleva un clarinete solista acompañado por el cinquillo cubano en las claves; posteriormente sigue un solo de violín y al finalizar este se vuelve a tocar la introducción a un ritmo más veloz. Finalmente entra el llamado "montuno" que es una sección prácticamente rítmica que le da mayor vivacidad al danzón³¹. De este "montuno" se generaría, años más tarde, el mambo inventado por Dámaso Pérez Prado.

El danzón aquí presentado reúne características ya abordadas en piezas anteriores y se puede considerar como un resumen de lo planteado en este trabajo. Aunado a recursos como *pizzicato*, arcadas de tipo *staccato* y *legato*, vamos a encontrar un nuevo recurso percusivo que consiste en golpear la tapa o costado del instrumento, con el fin de imitar instrumentos de percusión como timbales, güiro, claves, etc., normalmente utilizados en las orquestas danzoneras.

³¹ Moreno Rivas, Yolanda, Historia de la música popular mexicana, col. Los Noventa, ed. Alianza Editorial Mexicana - CONACULTA, México, 1989, pp 233 - 234.

Danzón

Luis Pastor

♩ 68

Vcl 1 *mf*

Vcl 2 *p*

II dolce

pizz.

no arpeggio

costado

più mosso

f

Arco

tapa sup.

mf

4 1 2 1

1 3 2 1 1

Montuno

(1) (1) (1)

4 1 1

f *V* *V*

(2) (1)

costado

2 (4)

tapa sup. simile

V *V* *V*

First system of musical notation. The upper staff contains a series of eighth-note chords, starting with a dynamic marking of *f*. The lower staff contains a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f*. A 'V' marking is present above the first measure of the lower staff, and a '2' marking is above the fifth measure.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a dynamic marking of *mf* and features a crescendo hairpin. It includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the notes. The system concludes with a dynamic marking of *f* and a 'V' marking above the notes. The lower staff contains a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f*. A '2' marking is above the second measure, and 'V' markings are above the final three measures.

La forma sonata es una de las formas musicales más completas que existen, no sólo por la expresividad de sus temas, sino también por lo que se puede hacer con ellos, es decir, lo elaborado e ingenioso que pueden ser sus desarrollos. Por lo tanto es importante que el compositor que quiera abordar esta forma, tenga la capacidad de detectar el potencial de un tema específico para ser desarrollado.

En el caso de esta pieza, el tema, procedente de una canción ritual de los indios K'mai, que habitan en el estado de Baja California, se divide en dos expresiones totalmente distintas entre sí en *tempo*, carácter, tonalidad y fraseo. Inclusive se puede suponer que en un momento dado fueron dos melodías totalmente independientes. Estas diferencias hacen que posea un enorme potencial de desarrollo para ser utilizado.

Aunque no es una sonata en todo el sentido del término, esta pieza posee elementos típicos de ella: inicia directamente con un tema, prosigue una transición o puente que nos lleva a un gran desarrollo temático, continúa un movimiento lento en el que la melodía principal es acompañada por un contracanto en sonidos armónicos; después inician una serie de cadencias que nos sirven de transición a la reexposición del tema y la obra finaliza con una pequeña coda muy brillante.

Desde el punto de vista pedagógico, esta obra está dirigida a los alumnos que ya posean un destacado sentido musical, que estén familiarizados con estructuras tipo sonata y el lenguaje politonal. Quizá se pueda pensar que esta obra no posee elementos didácticos muy claros y que es exclusivamente de concierto; sin embargo, si se analiza, puede observarse que

³² Grupos Étnicos de Baja California Norte.

Serie I Encuentros de Música Tradicional Indígena, ed. por FONAPAS, INI, México.

Nombre de la pieza: "Ampaya Ampaya" ("La ca:ga").

Autor: Anónimo.

Lugar de procedencia: San José de la Zorra, Baja California.

Grupo étnico: K'mai.

Instrumentos: Sonaja y voces.

no presenta dificultades técnicas extremas que exijan al alumno ser un virtuoso del instrumento. Hay que recordar que uno de los objetivos de esta tesis es el de dar oportunidad al ejercicio de la música de cámara, para lo cual el trabajo técnico "en casa" por parte del alumno, se debe simplificar lo más posible. Viéndolo desde este punto de vista, esta pieza ofrece grandes oportunidades a los jóvenes violonchelistas que inician el estudio de las obras mayores de concierto.

Sonatina

ESTE LIBRO NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Luis Pastor

$\text{♩} = 144$

Vcl 1

f

Vcl 2

f, secco

$\text{♩} = 72$

1

più p, cantabile

1

2

p, cantabile

Tempo I

V

V

f, secco

$\text{♩} = 72$

A Tempo I

più p, cantabile

p sempre

p, cantabile

più p

sempre staccato accel. poco

cresc.

cresc.

B

rit.

a tempo

f

sempre più f

f

sempre più f

Musical score for section B, second system. It continues from the first system. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of 'sempre più f'. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of 'sempre più f' and a '4' marking above the final measure.

1 4 *ff* *ff*

C

sf *mf subito* *simile*

sf *mf, espr.*

D

System 1: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 1-4. Treble staff: *f*, *f*, *f*, *f*. Bass staff: *f*, *f*, *f*, *f*. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *f*, *f*, *f*, *f*. Fingerings: 2, 2, 4, 2. *f, espr.* and *simile* markings are present.

System 2: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 5-8. Treble staff: *f*, *f*, *f*, *f*. Bass staff: *f*, *f*, *f*, *f*. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *f*, *f*, *f*, *f*. Fingerings: 1, 4, 4, 2. *cresc.* markings are present.

System 3: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 9-12. Treble staff: *f*, *f*, *f*, *f*. Bass staff: *f*, *f*, *f*, *f*. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *f*, *f*, *f*, *f*. Fingerings: 4, 1, 4, 1, 1, 4. *p subito cresc.* markings are present.

System 4: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 13-16. Treble staff: *f*, *f*, *f*, *f*. Bass staff: *f*, *f*, *f*, *f*. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *f*, *f*, *f*, *f*. Fingerings: 3, 4, 4, 4, 4, 4. *ff* markings are present.

E *rit. poco a poco*

sff *f*

F $\text{♩} = 84$

pp *pp, sul tasto*

pp, ord. *p* *p, sul tasto*

ord. *ord.* *cresc., sul tasto c*

Musical score for the first system, featuring two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingerings (II, 3, 3) and a *dim.* instruction. The lower staff starts with a dynamic marking of *mf, ord.* and includes a fingering (III) and a *dim.* instruction.

Musical score for the second system. The upper staff contains a complex melodic line with fingerings (3, 3, V, 1, 2) and a dynamic marking of *sempre pp*. The lower staff features a piano accompaniment with a dynamic marking of *pp* and a *pizz.* instruction.

G Cadenza *accel.* Musical score for the Cadenza section, marked *accel.* and *cresc.* The upper staff shows a melodic line with fingerings (1, 1, 4, 2, 4) and a *cresc.* instruction.

Musical score for the final section, marked *a tempo*, *rit.*, and *a tempo*. The upper staff includes dynamic markings of *f*, *ff*, and *p*. The lower staff includes dynamic markings of *f*, *ff*, and *ff*, along with a *pesante* marking. Fingerings (4, 1, 2, 3) are indicated throughout.

ff

cedez

dim.

H Tempo I

J. = 72

p *f*

p *f*

più p, cantabile

p, cantabile

Tempo I

p *f*

p *f*

f, secco

J. = 72

p *f*

p *f*

più p, cantabile

p, cantabile

più p

I Tempo I sempre staccato

p sempre

J V
III
IV

accel. poco *rit.* $\text{♩} = 89$

cresc. *f* *p* *pp*

cresc. *f* *p* *pp*

sul tasto

K

f.ord.

sempre f *fp* < *ff*

sempre f *fp* < *ff*

sempre f *fp* < *ff*

Bibliografía.

Estrada, Julio (Editor), La Música de México, Vol. V. Historia, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.

Mendoza, Vicente T., Panorama de la Música Tradicional de México, ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.

Moreno Rivas, Yolanda, Historia de la Música Popular Mexicana, col. Los Noventa, ed. Alianza Editorial Mexicana - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989.

Fonografía.*

50 Encuentros de Música y Danza Indígena, Vols. I y III, col. Cenzontle, ed. por SEP, INI, INAH, México.

Cinco Siglos de Bandas en México, Serie I Encuentros de Música Tradicional Indígena, Vols. II, III y IV, ed. por FONAPAS, INI, México.

Música Campesina de los Altos de Jalisco, col. Cenzontle, ed. por SEP, INI, INAH, México.

Sones de Veracruz, col. Cenzontle, ed. por SEP, INI, INAH, México.

Lani Zaachilla Yoo (Fiesta de la Casa de Zaachila), Vols. I y II, col. Cenzontle, ed. por SEP, INI, INAH, México.

* Estas fuentes fonográficas también sirvieron de apoyo bibliográfico, gracias a la información detallada en los diversos folletos incluidos.

Sones y Gustos de la Tierra Caliente de Guerrero, col. Cenzontle, ed. por SEP, INI, INAH,
México.

Del Danzón al Danzonete: Grabaciones Originales de 1907 a 1943, col. Archivo Histórico
Testimonial, ed. por Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México,
1991.

Grupos Etnicos de Baja California Norte, Serie I Encuentros de Música Tradicional Indígena,
Vol. V, ed. por FONAPAS, INI, México, 1980.

Literatura Musical.

Bartók, Béla, Dieciocho Dúos para Violoncello, transcripciones de algunos de los cuarenta y
cuatro dúos para violín hechas por Walter Kurz, ed. Boosey & Hawkes Inc., New
York, 1958.

Castellanos, Pablo, El Pequeño Pianista Mexicano, rondas, canciones y danzas
tradicionales mexicanas adaptadas a la enseñanza elemental, ed. Ricordi,
México, 1975.

Mazuryk, Maurycy, Dieciocho Dúos para Violín, material didáctico para alumnos de
iniciación musical, ed. Universidad Veracruzana, México, 1990.

Ponce, Manuel M., 20 Piezas Fáciles para Piano, ed. Peer International Corporation, New
York, 1966.

Popper, David, 15 Easy Studies for Cello, (para dos violoncellos), ed. International Music
Company, New York.

Autores Varios, Duetos para Violoncello, repertorio pedagógico de la Escuela Musical Infantil y Juvenil, ed. Música, Moscú, 1990.