



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

FACULTAD DE MÚSICA

CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

**Una propuesta de caracterización musical de la *pirekua***

**Tesina que acompaña al fonograma**

***Pirekua: poesía cantada en lengua p'urhépecha***

**Serie Categorías Nativas Musicales, núm. 4**

**Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas**

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA

CECILIA REYNOSO RIQUE

TUTOR

DR. E. FERNANDO NAVA L.  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

## Índice

<b>Agradecimientos</b>	4
<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo 1. En torno a la práctica musical purépecha: tres universos musicales y un primer caos</b>	17
1.1. Siglo XVI: la primera noticia escrita del vocablo <i>pirekua</i>	19
1.2. Siglo XIX: el nacimiento de un canto secular	20
1.3. Siglo XX: de <i>canción isleña</i> a <i>canto tarasco</i> y de regreso a <i>pirekua</i>	22
1.4. Siglo XXI: ¿una <i>pirekua</i> antigua y una <i>pirekua</i> “moderna”?	26
<b>Capítulo 2. Análisis formal y estructural de la <i>pirekua</i></b>	30
2.1. Breve revisión de las características de la música p’urhépecha	30
2.2. Análisis formal y estructural de los ejemplos musicales del fonograma	36
Pista 2. Inesita (Hermanos Dimas)	40
Pista 4. Flor de bolita (solista de la Orquesta de Patamban)	41
Pista 5. <i>Pirekua</i> sin nombre (Vicente González)	42
Pista 6. El tecolote viejo (Hermanos Zacarías)	44
Pista 7. El sapito (Los Amigos de la Sierra)	46
Pista 8. El estudio (Los Paisanos)	48
Pista 9. El tecolotito (Grupo San Francisco)	49
Pista 10. Lápiz y cuaderno (Los Madrugadores, autor: Jacinto Bravo Gómez)	51
Pista 11. Musika k’eri / Músico viejo (intérprete no registrado)	53
Pista 12. Male Chabelita (Los Chapás de Comachuén)	55
Pista 13. Rosaura (Los Callejeros de Comachuén)	53
Pista 15. ¿Quién será esa muchacha? (Los Gavilanes de La Cantera)	58
Pista 16. Mapa de la luna (J. Natividad, autor: Jesús Jiménez)	60
Pista 17. Emiliano Zapata (J. Natividad)	61
Pista 20. Male Trinita (Los Gavilanes de La Cantera, autor: Roberto Barajas)	63
Pista 21. El ponteduro (Orquesta Hermanos Agustín)	64
Pista 22. Esperancita (Los Gavilanes de La Cantera, autor: Delfino Madrigal)	66
Pista 23. Charapan (Dimas Sierra H., autor: Pascual Galván)	67
Pista 24. Comadre Ángela (Hermanas Pulido, autor: Juan Victoriano Cira)	70
Pista 25. Rosa de Castilla (Hermanas Pulido, autor: Fernando Hernández)	72
2.3. Tipología de las <i>pirekuas</i> por su forma y estructura	73
2.4. Comentarios al análisis de las <i>pirekuas</i>	78

<b>Capítulo 3. Conclusiones</b>	83
<b>Apéndice 1. Traducción de los textos de las pirekuas</b>	85
<b>Apéndice 2. Glosario de términos musicales usados en la composición, la ejecución y el análisis de la <i>pirekua</i></b>	92
<b>Bibliografía</b>	99
<b>Fondos musicales de la CDI</b>	101
<i>57 Encuentros de Música y Danza Indígena</i>	
<i>Fondo de Radio</i>	
<i>Fondo de Etnomusicología</i>	

## Agradecimientos

Esta tesina no hubiera sido posible sin el apoyo de varias personas que, de una u otra manera, estuvieron presentes durante su planeación, redacción y posterior revisión.

Mi más sincero agradecimiento al Dr. Fernando Nava por compartir sus conocimientos, en especial sobre la lengua p'urhépecha; por sus traducciones y dedicación en la revisión del texto; por su paciencia en los momentos de atorón y por dejar abierta la puerta de su biblioteca y fonoteca para que pudiera consultar varios materiales en torno al tema.

Al Dr. Gabriel Pareyón y a mis compañeros del Seminario de Investigación de quienes obtuve sugerencias muy ilustrativas durante las sesiones de trabajo.

Al Dr. Roberto Kolb, a Karla Bizueto, a Jasmin Ocampo y Margarita Gómez (que en aquel momento colaboraba en la Coordinación de Posgrado de esta Facultad) por sus gestiones, respuestas a mis preguntas y apoyo a mis peticiones.

Al compositor p'urhépecha José Evaristo Gabriel Cortés (Tata Vari), por apoyarme también en la transcripción y traducción de las *pirekuas*; por seguir compartiendo sus composiciones y por mostrarme un camino a la composición.

A la familia Martínez Vázquez, en especial a Julián, por seguir de cerca este trabajo y a la señora Rosa, por hacerme cantar lo más agudo posible y participar del canto. Gracias por sus valiosos comentarios y por compartir lo que hacen.

A los compositores que me compartieron sus pensamientos y sentires sobre lo que significa la *pirekua* para ellos.

A Raúl García Ascencio, excelente estudiante de la UIIM en aquel momento, por haberme apoyado en el trabajo de campo y por haber compartido su visión.

A mis lectores, la Dra. Georgina Flores Mercado, al Dr. Amaruc Lucas, al Dr. Pedro Márquez y al Dr. Arturo Chamorro, por sus valiosísimas sugerencias y por su inmensa paciencia.

A Esteban Ibarra, por el trabajo de edición de las transcripciones musicales.

A Margarita Sosa, Julio Herrera, Julio Delgado y Carmen Ordoño de la CDI, por su apoyo, por la oportunidad de participar en este proyecto y poder conocer las grabaciones perteneciente a la Fonoteca Henrietta Yurchenco.

A Silvia Sánchez, por su guía.

A Claudia Reynoso, literalmente mi otra mitad, por su existencia.

## Introducción

Esta tesina es un complemento analítico del fonograma titulado *Pirekua*:<sup>1</sup> *poesía cantada en lengua p'urhépecha* de la Serie Categorías Nativas Musicales de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). En este fonograma se presenta una muestra diversa de pirekuas que forman parte del acervo musical de la Fonoteca Henrietta Yurchenco, acervo que a lo largo de los años se ha ido conformando como parte del registro fonográfico que la CDI ha tenido entre una de sus tareas fundamentales y que realiza desde que era el Instituto Nacional Indigenista (INI). Los orígenes de estas grabaciones son varios: la mayor parte de estos materiales son inéditos y fueron recopilados en las décadas de los setenta y ochenta durante el trabajo de campo del entonces INI;<sup>2</sup> otras pocas han sido editadas por la disquera Fonomex que estuvo muy activa durante estas mismas décadas y dos ejemplos más, los que corresponden a las Hermanas Pulido, han sido coproducciones realizadas en los años noventa también con el INI. Actualmente todos estos ejemplos se encuentran repartidos en distintos fondos musicales conocidos como los *57 Encuentros de Música y Danza Indígena*, el *Fondo de Radio* y el *Fondo de Etnomusicología*.<sup>3</sup>

El objetivo del presente trabajo es aportar una propuesta de análisis musicológico que permita comprender algunas características formales y estructurales de un conjunto de pirekuas que es valioso por varios motivos. El primero de ellos es, indudablemente, su tiempo de existencia, ya que dichas pirekuas nos presentan un mundo sonoro perteneciente a una cierta época con todo lo que esto implica. Estos ejemplos musicales representan, y aquí el segundo motivo, un estilo particular de ejecución que gran parte de la sociedad p'urhépecha recuerda hoy con cierta emoción y que se consideran como pirekuas tradicionales o, como aquí será mencionado a lo largo del texto, como *pirekuas viejitas*, categoría no generalizada aunque sí mencionada cuando se le contrasta con otras formas cantadas más actuales.

En estas grabaciones pueden escucharse a varios músicos, algunos de ellos ya fallecidos, que actualmente se consideran importantes por la sonoridad que los caracterizó, ya que su

---

<sup>1</sup> En términos generales, el vocablo *pirekua* es traducido como ‘canto’ o ‘canción’ de ahí su importancia de hablar de una poesía cantada en la lengua a la que pertenece. De la misma manera quien ejecuta y practica el canto en esta lengua lleva por nombre *pireri* que es traducido como *cantante*. Ambos términos son retomados más adelante con el objetivo de ofrecer algunos aspectos sobre su origen, su historia y su práctica. La ortografía con que será representada la lengua p'urhépecha en este trabajo será explicada en la parte “2.2. Análisis formal y estructural de los ejemplos musicales del fonograma”.

<sup>2</sup> La labor de catalogación del acervo musical de la CDI es realmente reciente (2005) si se toma en cuenta que una primera etapa de recopilación inició en los años cincuenta y posteriormente en los setenta a los ochenta. En este sentido, muchas de las grabaciones aquí reunidas no contienen datos muy completos. En la medida de lo posible se ha buscado complementar esta información teniendo la certeza de que una forma de recabarla es mediante la difusión de estos materiales con la comunidad p'urhépecha, lugar a donde en primera instancia pertenece.

<sup>3</sup> Para conocer el origen de los acervos culturales de la CDI consúltese la página de la institución: [www.cdi.gob.mx/index](http://www.cdi.gob.mx/index); así como Ruiz Mondragón, Laura y Lorena Vargas Rojas (2003). *Guía General del Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México*, CDI, México.

estilo de composición y ejecución remite a una época pasada que en las últimas décadas se ha venido modificando dando como resultado nuevas maneras de interpretar la *pirekua* o incluso han surgido nuevas formas cantadas en lengua p'urhépecha. Entre los factores más determinantes de estos cambios pueden citarse la introducción de los medios de comunicación, la influencia de músicas externas a la cultura p'urhépecha y la migración.

Este acervo es también relevante porque varias de estas piezas evocan un mundo sonoro cuya forma de apreciarla, en su momento, fue en vivo, cuando varias comunidades aún no se encontraban electrificadas y las ocasiones en que se compartía la música la conformaban reuniones familiares, de amigos, en competencias en las esquinas, en una plaza o en “la tiendita”, o también durante las fiestas religiosas donde los pireris realizaban visitas a los pueblos vecinos con el objetivo de juntarse a tocar y competir con otros pireris.<sup>4</sup> Con la electrificación se sumó la instauración de la transmisión radial que en Michoacán inició a finales de los años setenta e inicios de los ochenta.<sup>5</sup>

A partir de estos acontecimientos, el poder determinar qué es “lo antiguo”, “lo tradicional” y “lo moderno” en la música p'urhépecha, y en particular en la *pirekua*, representa un tema complejo que debiera ser tratado desde el punto de vista de la sociedad p'urhépecha. A manera de acercamiento, podemos decir que algunos músicos especifican distintas maneras de interpretarla, mencionan cambios en su dotación instrumental e incluso en el vocabulario utilizado en las *pirekuas* anteriores y actuales. Tomando en cuenta este contexto, resulta de interés presentar un análisis formal y estructural de las *pirekuas* tradicionales o *viejitas*, considerando a las *pirekuas* de este fonograma como modelo y a su sonoridad como punto de partida. Esa sonoridad habla de una manera específica de cantar y tocar, de acompañar el canto ya sea con una simple guitarra o con pequeñas agrupaciones cuya forma de ejecutar tiene ciertas particularidades interpretativas. Esa sonoridad también habla de un registro vocal muy particular de los pireris, de los temas cantados; los títulos evocan el amor a través de nombres femeninos o de las flores, hace referencia a su entorno natural pero también a su deterioro, al interés por narrar acontecimientos históricos, festivos, el amor por el terruño, la preocupación de una sociedad que, al igual que muchas, enfrenta los embates del tiempo. En algunas de estas grabaciones podemos escuchar estos temas con agrupaciones que han sido emblemáticas en la música p'urhépecha como Los Chapás de Comachuén, Los Gavilanes de La Cantera, Los Hermanos Dimas de Santa Fe de La Laguna, Los Hermanos Zacarías de Urapicho, o las composiciones de Juan Victoriano Cira de San Lorenzo (Narheni) o de Jacinto Bravo Gómez de Angahuan, entre otros.

---

<sup>4</sup> Varios son los músicos que refieren estos contextos de ejecución. Entrevistas a los músicos Benito Sierra Rosas, Eduardo Reyes Mora y José Pérez Ramos; a Jesús Morales y Romualdo Escamilla, locutor y director de la Radio de la CDI en Cherán. Entrevistas realizadas en julio de 2012.

<sup>5</sup> La Radio de Zamora se fundó en 1979 con el programa *Las mañanitas tarascas*, y la radio de la CDI (entonces INI) en 1982 en Cherán. Ambos acontecimientos han tenido una influencia importante en la conformación sonora de la música p'urhépecha. Un ejemplo de ello es la influencia del estilo de ejecución de la guitarra de Antonio Bribiesca, según lo ha hecho notar el músico Julián Martínez (García Mora, 2010:73).

Ahora bien, existen ciertos cuestionamientos que fueron necesarios plantearse no sólo para justificar el análisis musical sino también para poder definirlo. Entre dichos cuestionamientos se encuentran, ¿cuál es el objetivo de caracterizar una manifestación musical?, ¿Qué se pretende obtener con esta caracterización? Y, ¿por qué la propuesta de un análisis musicológico de la *pirekua*? Sin pretender dar una respuesta única y definitiva, se puede argumentar que una de las actividades para conocer un tipo de música es mediante la identificación de sus partes y el desglose y la descripción del comportamiento de esas partes. Concordamos con Ian Bent cuando menciona que “el impulso primario de un análisis es de tipo empírico: para poder familiarizarse con algo en sus propios términos en vez de en términos de otras cosas.”<sup>6</sup> Un análisis *formal* y *estructural* son los puntos de partida para esta familiarización. Desde esta perspectiva se trata de identificar aquellos rasgos<sup>7</sup> musicales que caracterizan a la *pirekua* partiendo de lo general (las partes que la conforman), para luego describir lo particular (lo que sucede al interior de dichas partes). Así pues, se considera como *forma* a lo macro o general, mientras que la *estructura* es el comportamiento de lo micro o particular.

Otro punto importante por el cual se aborda un análisis de esta naturaleza es que permite comprender la composición musical como una actividad creadora que puede considerarse una propuesta personal, si bien el manejo de los materiales es compartido. Tal como lo señala Michael Tenzer (2006) en términos de una escucha estructural

... tenemos que conocer la estructura con el fin de comprender y admirar los logros de los músicos como diseñadores, constructores e inventores de marcos ingeniosos para el sonido, que en sí mismo es un objetivo inspirador. La estructura guía la composición, permite a los artistas comprender e interpretar y, como algo que cualquier persona con capacidades desarrolladas adecuadamente puede percibir, proporciona una base para la comprensión y apreciación comunes. La música tiene muchas dimensiones además de la estructura, pero el acto de compartir su importancia cultural y personal es limitado sin la base que la estructura proporciona. Necesitamos escuchar estructuralmente para dar a nuestras diversas interpretaciones personales una orientación común. La escucha estructural profundiza en la experiencia específicamente musical. (Tenzer, 2006:9).

Dicho diseño, construcción o invención de ese marco sonoro visto como la forma y la estructura, puede aportar elementos necesarios que posibilitan abstraer propiedades específicas para comprender algunos rasgos identitarios de la música p'urhépecha así como una manera específica de cómo es construida.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> “The primary impulse of analysis is an empirical one: to get to grips with something on its own terms rather than in terms of other things” (Bent, 2001:527).

<sup>7</sup> Si bien, el término ‘rasgo’ puede implicar otra connotación, aquí se usa única y exclusivamente como sinónimo de característica y puesto que caracterizar es el tema central, ambos vocablos aparecerán constantemente en el mismo sentido.

<sup>8</sup> Como antecedente a este trabajo se encuentra la tesis de licenciatura titulada “El proceso creativo de la *pirekua*: un estudio de caso” (Reynoso, 2011).

La aplicación de un análisis puramente musical pone sobre la mesa un problema de antiguo arraigo dentro de la disciplina etnomusicológica y que aún hoy tiene vigencia. Este problema deriva de aquellas disciplinas que le dieron origen a la etnomusicología: la antropología y la musicología. Se trata de una discusión en torno a dónde es que localizamos a nuestra disciplina hoy en día, con la amplia diversificación de tendencias para su estudio y el problema que implica plantearse cuáles deberían ser sus objetivos, métodos y alcances.<sup>9</sup> Varios son los autores que han llevado esta discusión a la comunidad etnomusicológica y que, no obstante, la tendencia a abordar un análisis de músicas populares, no occidentales o de tradición oral (con la problemática que implica definir un análisis para estos tipos de música), es aún escasa.<sup>10</sup> Si bien, el objetivo de la etnomusicología debiera ser el estudio de la música en relación con otros fenómenos de la cultura (los lingüísticos, políticos, sociales, geográficos, etc.), existe una necesidad pues (y desde mi muy personal punto de vista), por volver al punto de partida y ese punto de partida es retomar aquellos trabajos que le dieron impulso a una disciplina que todavía puede considerarse joven; que se encuentra en constante movimiento (o con rupturas) y que requiere regresar al núcleo que le dio origen: la música, sus músicos y su contexto.

Bajo estos términos, las preguntas que guiaron este trabajo son: ¿cómo se conforma una *pirekua* y cuáles son las características que definen aspectos identitarios musicalmente hablando? ¿Cómo son usadas esas características según los compositores y agrupaciones del fonograma? ¿Esas características pueden considerarse como elementos estilísticos de cada *pireri* o agrupación? Y partiendo de lo que ya se conoce formalmente sobre la *pirekua*, ¿existen otros rasgos no contemplados en esta caracterización? Estamos partiendo de que la *pirekua* es una expresión literario-musical tradicional del pueblo p'urhépecha caracterizada especialmente por la lengua en que se canta, pero también por sus formas literarias y musicales cuyos rasgos constitutivos forman la totalidad del canto. Si bien, algunos de los rasgos musicales derivan de la tradición europea como el empleo de las funciones tonales (uso de la tónica, dominante, subdominante y su regreso obligado a la tónica para cumplir con las funciones armónicas en función de la melodía), como hipótesis se propone que existen otras características musicales que hablan de una expresión que le es propia a la música p'urhépecha. No sólo es en el texto donde se encuentra la importancia del canto sino también en la música que lo acompaña definiendo características estilísticas que junto con el literario, conforman el núcleo mismo de esta manifestación musical.

### **Antecedentes**

La *pirekua* ha sido estudiada ya desde hace algunas décadas y desde varias disciplinas. Ha habido importantes trabajos que han aportado conocimiento respecto a su origen e historia, sobre el contexto social en el cual el canto se encuentra inserto y sobre sus aspectos

---

<sup>9</sup> Ver Ramón Pelinski, *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango* (2000), entre muchos otros autores.

<sup>10</sup> En el caso de la música en México se encuentra el texto inédito de Fernando Nava, *Trazos y retrasos en el análisis formal de la música indígena mexicana*; en Estados Unidos véase a Timothy Rice (1987). *Hacia una remodelación de la etnomusicología* y Michael Tenzer (2006). *Analytical Studies in World Music*, entre otros.

compositivos, literarios y lingüísticos. Desde el punto de vista de la identificación de sus características musicales, Henrietta Yurchenco fue una de las primeras en abonar al tema, además de que en los años ochenta esta etnomusicóloga ya hablaba de temas que han interesado a la etnomusicología en general: el estilo en la música. Si bien no hubo una propuesta de cómo empezar por esta línea de estudio, Yurchenco entendió la necesidad de que la música fuera estudiada por su “producción vocal, fraseo, color tonal, ornamentación, énfasis rítmico, afinación, timbre y arreglo vocal e instrumental, además de la técnica instrumental” (1983:154). La *pirekua*, dice, es una manifestación heredada de la música europea del siglo XIX, especialmente por sus rasgos melódicos, por su carácter de vals, por el uso de la guitarra como el instrumento acompañante, por el uso armónico de sus voces en tercetas y sextas, y por el tipo de adornos empleados. Es interesante que habiendo grabado algunos ejemplos en el año de 1942, Yurchenco mencionara que en los ochentas forma y estructura no habían cambiado sustancialmente, sin embargo (y regresando al tema de estilo musical), menciona que había compositores que, por su creatividad, habían llevado “más allá de sus límites tradicionales” al canto (1983:159). Uno de estos ejemplos fue el compositor Juan Victoriano Cira, de quien Yurchenco manifestó que usó

repetición de frases cortas en grados tonales diferentes y empleando atrevidos saltos (en falsete) modulando en diferentes tonalidades, creando nuevas y exuberantes melodías que no han sido encontradas en otro lugar de esta área indígena. Las composiciones de Victoriano demuestran que la propia modificación regulada y el cambio, son posibles, aun en nuestro tiempo, de fácil acceso a muchos tipos de música a través de la radio, las grabaciones y la televisión (*loc.cit.*).

Esta interpretación de cómo Yurchenco escuchó la música en los años cuarenta y posteriormente en los ochenta nos deja abierta una línea de investigación que tiene que ver, por supuesto, con el cambio musical y la influencia de los medios masivos de comunicación, pero también nos habla de las características que cada compositor pudo imprimir en sus creaciones haciéndolos poseer un estilo diferenciador.

Posterior a Yurchenco, una investigación que específicamente aporta al análisis estructural de la música p'urhépecha es *Sones de la guerra* de Arturo Chamorro (1994). Este etnomusicólogo parte de entender la *estructura* como aquellos rasgos internos que definen la tradicionalidad de la música p'urhépecha; mediante esos rasgos lo que trata de descubrir son las unidades mínimas que caracterizan a la música y como ejemplo de ello se encuentra el bajo acompañante, el cuatrillo, la hemiola y los contornos melódicos (1994:173-186). Estos rasgos son unas de las particularidades esenciales de la música p'urhépecha las cuales tienen un cierto comportamiento musical como se verá en el análisis musical.

Desde el punto de vista de la historia de la música p'urhépecha, el mismo Chamorro también ha anotado que esta música ha sido el resultado de una hibridación tanto de estilos de ejecución como de las funciones sociales que cumple dentro de esta sociedad, y que este proceso se ha venido desarrollando a partir de la Colonia. No obstante, también reconoce la

existencia de una dimensión identitaria que hace de esta música una manifestación con rasgos propios donde lo propio puede ser reconocido desde la manera de crear e interpretar la música hasta en las funciones sociales que ésta desempeña en distintos contextos no devocionales (1992:52). Más adelante Chamorro también menciona que la música p'urhépecha ha sido considerada “no como una sobrevivencia de un pasado más remoto sino como una tradición que mantiene la identidad, pero que al mismo tiempo se alimenta de nuevas aportaciones” (*loc.cit.*). Tanto Yurchenco como Chamorro identificaron rasgos estructurales esenciales no sólo de este canto sino de la música p'urhépecha en general, rasgos que se retoman en el capítulo dos de esta tesina.

En su ya conocido trabajo sobre la *pirekua*, Néstor Dimas (1995) nos ofrece un estudio completo acerca de los temas que se tratan en los cantos y con base en ello, nos proporciona una clasificación donde identifica temas sobre “las flores, la idealización de la mujer, el llanto, la ecología, los personajes importantes, la migración, la muerte, la educación, las querencias, la pobreza, los medios de comunicación, el bilingüismo, el patriotismo nacional, el curanderismo y la suerte, los concursos de *pirekuas* o alguna otra manifestación artística y las desgracias naturales” (*ibid.*, p.40). Además propone una definición actualizada de *pirekua* que hasta nuestros días sigue siendo un referente. Respecto a su estructura literaria, este autor afirma que la *pirekua* se conforma de dos segmentos conocidos por los mismos *pireris* como *primera y segunda parte*; también agrega que puede haber una tercera parte que funciona como un estribillo constituido de dos a tres versos libres (*ibid.*, p.25).

Fernando Nava, por su parte, también ha abonado al estudio de la música p'urhépecha desde su dimensión lingüística, literaria, antropológica y etnomusicológica. En su reciente texto intitulado “Una tradición en torno a la *pirekwa*” (Nava, 2014), hace hincapié en la importancia de considerar a esta manifestación como un género literario-musical cuyo acervo todavía se crea, se memoriza, se graba, se escribe y se canta por hombres y mujeres (*ibid.*, p.1). Tomando en cuenta los temas de la *pirekua* identificados por Dimas, Nava pone especial énfasis en los textos de *pirekuas* de tipo amoroso. Al respecto, este autor nos explica que dentro de los recursos poéticos que enlazan a temas de amor, se encuentran términos tales como “*tsitsiki sapichu* o la florecita”, o también “*tsitsiki urapiti* o flor blanca”, títulos y temas que no hacen mas que referirse a la metáfora *flor-mujer* de las cuales se canta frecuentemente en la *pirekua*. También se encuentran términos como “*t'unkini jinkoni* o contigo, en tu compañía” que describen actividades realizadas en pareja, “*wantakwa* o la palabra”, que dentro del contexto de la *pirekua* de tipo amoroso expresa el compromiso que se tiene la pareja; “*jurajjukwa* o el abandono” describe un amor no logrado y por último “*miani ka mirikurhini* o el recuerdo y el olvido”, tratan temas que dentro de esta temática, hacen referencia al hecho de ‘recordar’ y no poder ‘olvidar’ un amor pasado (*ibid.*, p.2-5).

Reconociendo la importancia del contexto sociocultural en el cual se desarrolla la música, Nava nos proporciona, desde sus otras dimensiones de estudio, un mapa que nos

muestra el lugar que ocupa el canto dentro del mundo musical p'urhépecha (2004:249). Esto es importante tenerlo en cuenta porque, aunque se extraiga un tipo de música para su análisis (la *pirekua*), es esencial considerar que el canto pertenece a un complejo de expresiones musicales que se encuentran interrelacionadas y que, por lo tanto, su estudio necesariamente requiere de asociar a la *pirekua* con otros tipos de música p'urhépecha. Este autor también ha aportado a las categorías nativas referentes a la música y a la definición que los p'urhépecha tienen del término mismo de 'música'. En lo que a este trabajo concierne, interesa retomar aquellos términos que justamente definen a esta actividad así como a aquellas categorías que hacen referencia a su sentido estético y expresivo (1999; 2004).

Todos estos trabajos nos proporcionan los elementos necesarios para abordar un análisis musical que nos permita comprender la forma y la estructura como esos “diseños, construcciones e invenciones de marcos de sonidos” (Tenzer, 2006:26) al que se hizo alusión líneas atrás, pero otro punto de vista importante es poder considerar esas características estructurales no como elementos que puedan ser analizados de manera aislada (por ejemplo, los patrones rítmicos por sí solos), sino como elementos que forman parte de un todo cuyo comportamiento depende de la articulación con otras características musicales, además del literario. Sin embargo, es importante mencionar que el presente trabajo centra su atención en el análisis musical; el estudio del canto en una lengua originaria requiere de una aproximación interdisciplinaria que por ahora no se ha considerado, ante el convencimiento de que el acercamiento desde ambas disciplinas ofrecerá resultados más completos.

### **Marco teórico-metodológico y realización del análisis musical**

Hemos mencionado que la *pirekua* forma parte de un complejo de expresiones musicales p'urhépecha que se encuentran interrelacionados, desde este punto de vista, y para ubicar el estudio particular de la *pirekua*, retomaremos el concepto de *universos musicales* usado por Arturo Chamorro (1992:6). Este concepto nos ayudará a visualizar el tema de estudio en términos de su ubicación temporal, puesto que el análisis musical parte de un repertorio muy delimitado que tiene su origen durante el siglo XIX, en el llamado *universo social secularizado*. Este concepto engloba tanto a los elementos musicales como a los factores socioculturales que conforman a una sociedad y que podemos observar como parámetros de estudio en una determinada cultura. Un cuarto universo que problematiza los cambios musicales generados en las últimas décadas es el que propone Fernando Nava retomando a Chamorro (2007:1) y que aquí hemos considerado dada su actualidad tratando de ofrecer únicamente un panorama sobre la evolución de la *pirekua*.

Para abordar un análisis formal y estructural fue necesario identificar los parámetros a analizar para, posteriormente, saber cómo dividir o segmentar las partes. Cabe señalar que la música, en general, tiene diversos rasgos que la identifican como parte de una expresión con características particulares. En la música p'urhépecha una de las características más

elaboradas es el parámetro melódico, no obstante, también es importante decir que hubo otros que no se consideraron por pertenecer a otro nivel de análisis.<sup>11</sup>

La identificación de dichos parámetros permitió hacer uso de conceptos analíticos más o menos consensuados ya que, en algunos casos, puede resultar problemático definir los elementos musicales cuando no han sido caracterizados o que, dentro de su contexto formal, existe un comportamiento singular que no es identificable al menos en un inicio, por ejemplo, el uso de la progresión melódica es un rasgo muy usual en la *pirekua* que al comienzo se consideró como parte de la frase que la antecede. Sin descartar este hecho, la progresión adquirió otra perspectiva cuando se observó que ésta también cumple con otro tipo de función dentro de la frase. Otras de las características a identificar fueron el motivo y la variación como elementos del desarrollo de la frase. Una vez en el análisis se consideró la pertinencia o no de estos términos, es decir, con base en lo que sucede en la totalidad del canto y no como una particularidad.

Los conceptos a definir fueron los de forma y estructura, melodía, frase, semifrase, motivo, periodo o parte, progresión y variación como las características más comunes e identificables en la *pirekua*.<sup>12</sup> Para definirlos se consultaron varias fuentes que tratan el análisis musical, esto con el objetivo de contrastarlos y, en algunos casos, para precisar sus definiciones o deshacer su ambigüedad, pues la misma música europea tiene definiciones diversas para un solo término dependiendo del periodo musical al que se refiera. De esta manera, se han revisado, por un lado, diccionarios como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* u otros diccionarios musicales más elementales. Se revisaron las propuestas analíticas que Erich M. von Hornbostel realizó en “Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras” (1912) y *La música en la vida de los yaquis* de Leticia Varela (1986). Si bien, estos trabajos hablan de culturas musicales muy distintas a la p’urhépecha, ambas investigaciones ayudaron a proporcionar un modelo analítico musical en lo general, y de lo poético y melódico en lo particular. Su sola ejemplificación y propuesta de términos musicales para su análisis definieron el camino a seguir en el caso de la *pirekua*. No obstante, habría que señalar algunas otras aportaciones específicas que guiaron a este trabajo en particular.

En el caso de Hornbostel, su análisis parte de unas grabaciones realizadas en 1906 por Konrad Theodore Preuss, quien registró dos cantos de la tradición del mitote entre los coras. Preuss no sólo recabó los textos de los cantos sino que adelantó una propuesta de escritura a la vez que estructuró los versos. Es a partir de aquí donde Hornbostel ofrece su análisis poético y melódico. En dicho análisis identifica una serie de características como la forma del canto (estructurado en dos partes), así como algunas particularidades como las características de su repetición y variación y la presencia de estribillos. Todos estos rasgos

---

<sup>11</sup> Tal es el caso del parámetro tímbrico y del carácter de la voz cantante y de la guitarra acompañante. Un análisis desde estos parámetros, por ejemplo, aportaría particularidades sonoras que podrían definir aspectos estilísticos de la interpretación en cada *pireri*.

<sup>12</sup> Con la idea de ir estableciendo una serie de términos propios del comportamiento formal y estructural de la *pirekua*, al final se agrega un glosario de términos musicales que se espera sirva para tal función.

tienen una ubicación específica dentro del canto. También identifica que la construcción melódica de versos y estrofas, en relación con la estructura del texto, muchas veces no tienen correspondencia, pero lo que le da coherencia son las repeticiones melódicas y los paralelismos poéticos que el mismo Hornbostel identifica como una de las características más perfeccionadas de los cantos del mitote cora (1912:35). En este sentido, Hornbostel menciona la importancia de saber escuchar lo que no se escucha en la música europea, e identifica que, lo que no hace sentido o no es tan significativo para los oídos europeos lo es completamente para los oídos coras. Y un motivo para que esta apreciación haga distinguible tal diferenciación es la lengua misma, elemento esencial que le da redondez al canto cora.

Por su parte, Leticia Varela expone el análisis de la música yaqui partiendo del conjunto conformado por música, danza, poesía cantada e instrumental sonoro. Su trabajo parte de analizar la melodía y la armonía, la estructura formal (de donde se desglosan tipos formales, repeticiones y variaciones entre otros rasgos), ritmo y metro, dinámica y agógica, entonación y timbre y, finalmente expone los textos de los cantos. Una de sus aportaciones es la aplicación de términos musicales europeos al análisis de la música yaqui, no obstante, pensando en que esta música presenta sus propias características y comportamientos musicales (igual que en el canto p'urhépecha), ella también hace hincapié en que “con frecuencia es necesario emplearlos en sentido figurado o como concepto[s] más o menos semejante[s] al que se aplica en la música europea. De cualquier manera, el análisis deber permitir reconocer el significado del término que se emplea en cada caso” (1983:159-160). Aquí de nuevo se muestra la dificultad que implica elegir, definir y aplicar términos musicales europeos para el análisis de músicas populares, no occidentales o de tradición oral, sobre todo cuando no los hay en la lengua en cuestión, tarea que Varela logra compaginar de manera coherente aportándonos una guía para ello.

Partiendo también de una pregunta básica para el análisis musical, el “¿cómo funciona esta música?” (Bent, *op.cit.*, p.528), se llevaron a cabo las siguientes tareas que incluyen desde su transcripción hasta el análisis mismo:

a) Se realizó una transcripción musical que representara a los cantos de forma *analítica o estructural* y no mediante su *representación lineal*, es decir, que la melodía esté representada por su división de frases y no en línea continua como se suele transcribir en música. Esta propuesta la formula Fernando Nava quien habla sobre la necesidad de proponer un análisis musical que, al igual que en uno literario, se represente el modelo estrófico con el objetivo de que las frases melódicas también sean visualizadas por su dibujo y no por su linealidad.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En *Trazos y retrasos en el análisis formal de la música indígena mexicana* (inédito). Cabe señalar que el análisis y la transcripción parte de la melodía y no del texto, es el motivo por el cual no siempre coinciden las divisiones internas entre los componentes literario y musical.

b) En este sentido, la transcripción cumple sólo y únicamente con el objetivo de mostrar la forma y estructura de las frases melódicas, en el entendido de que la totalidad de los sonidos escuchados en los ejemplos de este fonograma no están representados en forma escrita.

c) El análisis es representado a través de una fórmula a través de la cual se muestra la forma y la estructura indicados mediante símbolos conformados por letras y números para describir las particularidades internas de los acontecimientos sonoros (Bent, *op.cit.*, p.530).

d) Se incluye una descripción verbal que trata de incluir terminología formal, ya sea desde el punto de vista académico pero también desde las usadas por la comunidad musical p'urhépecha, tal es el caso de *primera parte, segunda parte, adorno*, etc. que representan el vocabulario usado por algunos músicos.

Por otro lado, cuando se habla de una *pirekua* tradicional o de la *pirekua viejita*, se piensa en términos de cómo ha sido definido “lo tradicional” dentro de la práctica de la poesía oral, considerando que tanto la literatura como la música están relacionadas y tienen varios puntos de encuentro. Desde esta perspectiva se ha tomado como referencia la definición que propone el *Cancionero folklórico de México* (Frenk, 1976), pensando en que así como existe una ‘tradición poética popular’, también existe una ‘tradición musical popular’. Tres elementos son esenciales para definir “lo tradicional” en estas expresiones:

- 1) la utilización de cierto tipo de recursos compositivos;
- 2) los cuales son conocidos y usados por los miembros de una sociedad; y
- 3) cuyo conocimiento ha sido transmitido en un periodo de tiempo lo suficientemente largo para que pueda arraigarse (*ibid.*, p. xxii). Las *pirekuas* de este fonograma vistas desde estos tres elementos y como ese modelo a partir del cual se analizan sus características, son consideradas pues, como un material ‘tradicional’.

### **Selección de los cantos del fonograma**

Para poder hacer una selección de los ejemplos musicales se requirió de una escucha atenta a la vez que se tomó en consideración varios elementos de la ejecución musical de la *pirekua viejita* que ya han sido estudiados. Existen también diversas grabaciones de la música p'urhépecha y de la *pirekua* en particular, que han ofrecido ese amplio panorama de su interpretación musical. Asimismo la escucha en vivo de los *pireris* y de las entrevistas realizadas a músicos quienes han mostrado parte de ese mundo musical, han sido una referencia esencial para identificar características musicales de dicha *pirekua*.

Las notas del cuadernillo de este fonograma son una síntesis de información ya estudiada, la cual tuvo como objetivo presentarse para su divulgación. Los temas expuestos acerca de la *pirekua* son diversos y están pensados de manera muy general para ser dirigidos a un público también general. Sin embargo, también se mencionan diversas fuentes bibliográficas que pueden servir de arranque para aquellas personas que deseen conocer más sobre el tema.

## **Justificación**

Consideramos que la importancia de realizar un análisis musical en el que “familiarizarse con algo en sus propios términos en vez de en términos de otras cosas” (Bent: 2001,527), es un buen punto de partida para empezar a estudiar y reflexionar la música, y en este caso la *pirekua viejita*, como un modelo que tuvo, tiene y probablemente tendrá una presencia importante para la sociedad p’urhépecha.

Pero también se hace necesario abordar un trabajo de esta naturaleza ya que los cambios musicales han generado nuevas propuestas musicales que, aceptados o no por la misma sociedad p’urhépecha o por los escuchas o estudiosos de esta música, han dado lugar a un nuevo acervo musical que muy probablemente será inevitable soslayar en un futuro. Para poder entender las nuevas propuestas musicales de los p’urhépecha, es importante conocer no sólo cuáles son aquellas características que musicológicamente componen a la *pirekua viejita* sino también considerar otros factores extramusicales que la delinear. Aquí se hace mención a algunos de estos factores pero se espera que este análisis nos pueda ofrecer herramientas que nos permitan comprender y abordar el estudio de fenómenos musicales más actuales.

Relacionado con lo anterior se encuentra la importancia de considerar la existencia de una estética musical p’urhépecha que también es cambiante. Esta idea se refuerza porque actualmente se ha puesto en evidencia el peso y el significado que la música p’urhépecha tiene para su sociedad, visto como un elemento a través del cual se transmiten una serie de conocimientos culturales que se resisten a ser vistos como una manifestación de entretenimiento turístico. Este fenómeno se origina del nombramiento de la *pirekua* como patrimonio cultural de la humanidad otorgado por la UNESCO en 2010. Dicho acontecimiento ha provocado discusiones entre la misma comunidad p’urhépecha sobre qué es y qué no es una *pirekua* y en todo caso qué *pirekua* se patrimonializa. Con este trabajo no se pretende dar respuestas a estos cuestionamientos que de entrada son delicados y requieren de fundamentos más que musicales para darles solución. Este texto sólo intenta contribuir a un tema que aún tiene muchos aspectos de estudio y la propuesta es ofrecerlo desde su dimensión musical.

## **Objetivo general**

Tomando a las *pirekuas* de este fonograma como modelo, se busca analizar, identificar y describir las características musicales de la *pirekua* que permiten identificarla como una manifestación con sus propias particularidades musicales e identitarias.

## **Objetivos específicos**

- Identificar aspectos del estilo de interpretación y otras características que no hayan sido contempladas en estudios anteriores.
- Sistematizar la información obtenida para posteriores estudios sobre el análisis de la *pirekua*.

- A través de este fonograma de la CDI, difundir parte del acervo de la Fonoteca Henrietta Yurchenco el cual brinda la posibilidad de conocer una de las varias expresiones cantadas que existen en México.
- Y junto con este fonograma, proponer el presente estudio el cual permita comprender, al menos parcialmente, una manifestación cantada en lengua indígena, ya que sólo se parte de la perspectiva musical.

Por último, es importante señalar que este análisis es una propuesta abierta y no cerrada, es decir, busca poder aportar una caracterización con la finalidad de que pueda ser revisada, reconstruida o modificada en estudios posteriores.

### **Capitulado**

Con la idea de tomar el tema de la *pirekua* como el eje rector de este estudio, el primer capítulo presenta, de manera resumida, su contexto histórico. Se hace una revisión de sus orígenes en el siglo XVI, luego pasamos a exponer su desarrollo durante el siglo XIX; se exponen las diversas definiciones y algunas características musicales que fueron identificados durante el siglo XX para finalmente llegar a exponer una breve revisión de la práctica de la *pirekua* en la actualidad. Este capítulo está estructurado a través de cuatro ámbitos temporales donde el vocablo *pirekua* ha tenido presencia o ha sido identificado como una práctica cantada de gran relevancia. En el segundo capítulo presentamos un recuento de las características musicales de la *pirekua* identificadas hasta ahora; esto nos sirve de fundamento para iniciar el análisis formal y estructural. El análisis propiamente dicho consiste en desglosar una serie de fórmulas que permiten observar de manera abreviada al canto; estas fórmulas van acompañadas de una descripción y luego de las partituras que están organizadas de manera estrófica. Como resultado de este trabajo hay una propuesta tipológica de la *pirekua* y finalizamos con algunos comentarios al análisis general. En el tercer capítulo se exponen las conclusiones de este trabajo, las cuales, más que cerrar, se considera que deja abierto líneas de investigación que tienen que ver con particularidades musicales. Y por último, como resultado de esta “Propuesta de caracterización musical de la *pirekua*”, se han agregado un par de apéndices que muestran los cantos traducidos al español y un glosario de términos musicales que especifica las características más recurrentes tanto de la composición, ejecución y análisis del canto, así como de su conformación.

## **Capítulo 1. En torno a la práctica musical purhépecha: tres universos musicales y un primer caos.**

El título del presente capítulo hace referencia a dos trabajos realizados en el año de 1992, uno por Arturo Chamorro, los *Universos de la música purhépecha* y otro por Fernando Nava, *La música p'urhépecha: ¿hacia un cuarto universo o hacia un primer caos?* A veintidós años de estos dos textos, los temas tratados en ambos siguen teniendo una importancia vital; el de Chamorro, no sólo por historiar la práctica musical p'urhépecha y visualizarla dentro de este concepto de *universo musical*, sino también por dejar esbozado un tema que es retomado por Nava y que actualmente tiene una presencia significativa: la música p'urhépecha vista como una realidad material (Chamorro, 1992:9) que se conduce, ya desde 1992, a una etapa de comercialización generada por diversos factores externos (Nava, 1992:2). Pero para entender desde dónde parten ambos investigadores es importante definir qué es el *universo musical*.

El concepto de *universos* propuesto por Mantle Hood (1971:350-351) se refiere a todos aquellos elementos que conforman a una cultura determinada, entre ellos el musical. Un universo musical alude al conjunto de conocimientos musicales y extramusicales que son parte de una práctica musical dada y que, desde su apreciación, puede generar una respuesta estética ya sea a un miembro de esa cultura o no. En este sentido, Chamorro refiere que la apreciación musical, dependiendo de quién la observe o escuche, podrá tener distinta percepción reconociendo con ello diferentes universos musicales, y por lo tanto distintas maneras de hacer y practicar la música (1991:6-7). Pero Chamorro también refiere la importancia de considerar “formas compartidas de crear, interpretar y concebir el sonido musical” cuya asociación a una sociedad son reflejadas “ya sea a través de la cosmovisión, el sincretismo o la interacción social” (*loc.cit.*). Desde este punto de vista, este autor identifica tres universos musicales para los p'urhépecha: 1) el universo ceremonial precristiano, 2) el universo musical cristianizado y, 3) el universo social secularizado. Como se puede observar, cada uno de ellos representa cronológicamente distintas etapas de la práctica musical. Esta mirada nos ayuda a comprender que la música ha tenido funciones importantes dentro del conjunto de creencias de los antiguos michoacanos, aunque también ha sido cambiante de un universo a otro. En el primer caso, la práctica musical p'urhépecha estuvo ligada a la cosmovisión. La música, la danza y el canto formaban parte de diversas tradiciones entre las cuales estaban el acompañar con música los regresos al pueblo al finalizar una guerra. En los rituales había danzas en honor a alguna deidad y cuando algún personaje de alto rango llegaba al final de su vida se le cantaba (Chamorro, *op.cit.*, p.10-23; Nava, 2004:247-248). Otro antecedente es la *kanakua*, representación en su conjunto de danza, canto y música que se realizaba con el objetivo de venerar a los dioses (Nava, 2004:247). Esta práctica fue una de las que perduró aún hasta el siglo XIX aunque su función mudó para ser ejecutada durante la visita de algún personaje de importancia (Dimas, 1995:53). Aún después de la colonización, en el segundo universo, la música era practicada dentro de dos contextos sociales sincréticos de gran relevancia: en el ciclo anual de fiestas religiosas y posteriormente (y paralelo a este contexto), en la vida cotidiana o en

los espacios festivos seculares, como las ferias realizadas dentro de las fiestas religiosas. Nava agrega que la construcción de este universo derivó del contacto con la música de la Tierra Caliente michoacano, ingrediente esencial en la conformación del espacio no devocional de la música p'urhépecha (Nava, 1999:68).

Considerando lo anterior, el siguiente universo al que Nava (1992:2) hace referencia, y que aquí se considera más bien como ese primer caos, tiene que ver con una serie de modificaciones respecto al papel que juega el músico en la sociedad p'urhépecha de hoy, dando lugar a una jerarquización entre los denominados *músicos profesionales* y *tradicionales*. Reflexiona también sobre la intervención de géneros musicales externos, la ampliación del gusto musical y la diversificación de la dotación instrumental; identifica esta “parcelación” de la actividad musical y del repertorio que se establece en función de la demanda del público. La migración es otro factor de cambio en términos de lo que se canta y, por último, expone la actitud que los no-músicos tienen ante su música y las preferencias por géneros que se crean dentro del ámbito comercial. Es muy importante señalar que esta exposición no intenta juzgar de bueno o malo lo viejo o lo nuevo o que no se esté a favor del cambio, como bien lo indica el mismo autor (*ibíd.*, p.3). La exposición más bien trata de considerar un fenómeno que ya fue observado y, que sin la intención de estudiarlo por ahora, trata de reflexionar sobre ciertos cambios en la vida musical que vale la pena traer a colación dada su actualidad, según se ha podido observar en los últimos trabajos de campo.<sup>14</sup>

La finalidad de partir de estos universos musicales es por la claridad con que podemos visualizar la música p'urhépecha en general y a la *pirekua* en particular, repasando su antigua y actual práctica y tomando en cuenta que han existido factores externos que han delineado su actividad. Pero otro elemento de interés que hace retomar esta visión de las cosas es esa sonoridad o el *sentimiento* al que muchos músicos se han remitido para hablar de esa *pirekua viejita*. Este elemento que no ha sido mencionado de manera pasajera parece marcar un corte en el tiempo caracterizado por una práctica generada internamente en comparación a otra que se genera en una relación no homogénea de afuera hacia adentro y que da la sensación de dividir la música p'urhépecha más que de cohesionarla.

Este capítulo intenta pues, mostrar un breve panorama de esos universos musicales enfocando la atención al tercero propuesto por Chamorro y este primer caos propuesto por Nava, pues la práctica de la *pirekua*, por lo menos como hoy se conoce, pertenece a este tercer universo social secularizado. Para desarrollar esta idea ubicamos tres momentos en el

---

<sup>14</sup> De hecho, quien estas líneas escribe ha tenido también que realizar un proceso de cuestionamientos sobre qué significan y por qué se establecen los cambios musicales no sólo en una sociedad ajena sino también en la propia, proceso que muchas veces no hace más que poner en evidencia las propias limitaciones para responder a un trabajo de esta naturaleza pero que, sin embargo, se menciona aquí con el fin de provocar la reflexión en términos de que el estudio de la música tiene diversas implicaciones cuyas caras no siempre son cómodas o fácil de responder.

tiempo en donde la presencia de la *pirekua* ha sido innegable, sea la existencia del vocablo y/o de su creación y práctica del canto.

### 1.1. Siglo XVI: la primera noticia escrita del vocablo *pirekua*

La palabra *pirekua* es un vocablo que se encuentra registrado desde el siglo XVI en el *Vocabulario en lengua de Mechuacan* escrito en 1559 por el franciscano Maturino Gilberti. Este importante dato nos revela que la cultura p'urhépecha parece haber practicado distintas formas de canto cuyo contexto no fue solamente el ritual. En este diccionario,<sup>15</sup> que además Gilberti escribió en p'urhépecha-español y español-p'urhépecha, se registran una serie de derivaciones del verbo *pireni* que significa “cantar”, las cuales nos proporcionan una idea variada del uso del canto en esta cultura. Algunos ejemplos son los siguientes:

<i>pireni</i> .....	cantar
<i>pirepiremuni</i> .....	cantar chanzonetes
<i>pireratahpeni</i> .....	hacer cantar
<i>pirequa</i> .....	canto
<i>pirequareni</i> .....	cantar como borracho
<i>piremuni</i> .....	cantar de coro o pronunciar lo que se lee
<i>pirehchacuni</i> .....	cantar o bendecir la mesa

(Gilberti, 1559:131-132)

cantar el hombre.....	<i>Pireni</i>
cantar a otro.....	<i>Piretspeni</i>
cantar suavemente.....	<i>Thiuaquan has, aspequan has pireni</i>
canto levantar.....	<i>Piretatspeni</i>
canto componer sobre lo acaecido a otro.....	<i>Pirequa upenstani</i>
canto llano.....	<i>Hurimbeti pirequa</i>
canto de órgano.....	<i>Thamaqua pirequa</i>
canto de hombre.....	<i>Tzihuintza pirequa</i>
canto que se canta a otro.....	<i>Piretsperaqua</i>
cantor.....	<i>Pireri</i>

(Ibid., 306)

música arte de cantar.....	<i>Pirequa hurenga</i>
músico enseñado en este arte.....	<i>Pirequa hurendacata</i>

(Ibid., 510)

La existencia de dichos términos habla de una actividad que se observa diversa y que va desde la enseñanza hasta una práctica probablemente especializada. No se sabe cómo esta música pudo haberse cantado, sin embargo, el hecho de que tal variedad se haya registrado

---

<sup>15</sup> Este diccionario no es la única fuente del siglo XVI que registra el término *pirekua*; también se encuentra el *Arte y Diccionario con otras obras, en lengua de Mechoacan* de Juan Baptista de Lagunas escrito en 1574. Es importante decir que el estudio de la lengua p'urhépecha se inició de forma temprana durante la Conquista; el mismo Gilberti escribió otro libro de gramática titulado *Arte de la lengua de Michoacan* en 1558 y posteriormente Diego de Basalenque realizó su *Arte de la lengua tarasca* en 1714.

desde una etapa temprana durante la Colonia, habla de una actividad que se antoja frecuente desde antes de la llegada de los españoles al antiguo Michoacán.

Este hecho también puede constatar en la *Relación de Michoacán*,<sup>16</sup> escrito anterior al citado Diccionario que representa la crónica más antigua que se conoce sobre el origen del reino p'urhépecha, su culminación y derrocamiento por el conquistador Nuño de Guzmán. En este documento existen varias referencias a la práctica de cantar, danzar y ejecutar instrumentos como en las guerras, en las ceremonias rituales en honor a alguna deidad o en la muerte de algún personaje. Un ejemplo de estas prácticas llevadas en su conjunto son las que se relatan en el Capítulo XVI durante la ceremonia fúnebre de algún *Canzonci* o Rey P'urhépecha:

[...] y llevaban ansímismo un bailador y un tañedor de sus atabales y un carpintero de sus atambores [...] poníanse todos guirnaldas en la cabeza de trébol y amarillábanse las caras e iban tañendo delante, uno, unos huesos de caimanes; otro unas tortugas y tomábanle en los hombros, solo los señores y sus hijos, venían todos sus parientes del apellido *Eneani* y *Tzacapuhire[ti]* y *Uanacace*. Iban cantando con él, un cantar suyo que empieza de esta manera: *Utayne uze yoca zinatayo maco* [...] (*Relación de Michoacán*, 2000:626).

Este pequeño ejemplo de un canto fúnebre se ha traducido actualmente de la siguiente manera:

*Vtayne uze yoca, zinatayo maco*. Llegó su fin, azotó al suelo y resucitará en un [incompleto]. [Significado de] *Vtayne* (llegar al cabo o fin) *utzenoca* (caer al suelo bruscamente) *zinatayo* (despertar o resucitar en un...) (*Ibíd.*, p.723).

Si bien, no tenemos más referencia sobre la práctica cantada de los antiguos michoacanos, este pequeño ejemplo en la *Relación* como los vocablos registrados en el posterior *Diccionario* de Gilberti, nos muestran que la música, entendida desde la mirada occidental (danzar, ejecutar instrumentos y cantar), formaba parte de las prácticas cotidianas y en ocasiones especiales de esta sociedad. La llegada de los españoles representaría un proceso de eliminación y transformación de muchas de estas tradiciones, no obstante, cantar en la lengua nativa fue una actividad que no se eliminó en su totalidad; ésta tomó otro cauce dando como resultado un canto que adquirió características particulares, aunque el término *pirekua* no se documentaría sino hasta entrado el siglo XX como se verá en lo continuación.

## 1.2. Siglo XIX: el nacimiento de un canto secular

Néstor Dimas (1995:47; 314-315) menciona que los primeros modelos musicales de tipo no devocional, posiblemente hayan surgido de las enseñanzas musicales mismas realizadas por los frailes durante la Colonia. Esta interacción musical entre el plano religioso y los

---

<sup>16</sup> Fechada en 1540. Existe una discusión en torno a la autoría de esta crónica; algunos estudiosos se la han asignado a fray Jerónimo de Alcalá mientras que otros prefieren indicarla como anónima debido a la imprecisión de su origen ya que lo que ahora se conserva es sólo la segunda parte de esta *Relación*.

modelos nativos, dieron como resultado un vasto repertorio para las fiestas católicas pero una de las enseñanzas que los michoacanos antiguos recibieron y que tomaría un rumbo particular sería el canto. Dimas supone el origen de la *pirekua* dentro de ese ámbito religioso pero ligado a la necesidad de extraerla y expresarla fuera de dicho ámbito (*ibíd.*, p.49). Este rasgo expresivo también lo ha hecho notar Chamorro (1992:52), cuando menciona que la música empezó a tener una tendencia a ser expresada no tanto en un ambiente devoto sino en la convivencia profana dentro de ese universo social secularizado. A partir de aquí se habla de un tipo de canto con rasgos específicos, aunque más por sus elementos literarios que musicales, pues tampoco hay referencias sonoras acerca de cómo se pudo haber interpretado este tipo de canto. Desde este punto de vista, el historiador Vicente Riva Palacio (1832-1896) aporta otro dato relevante en la obra enciclopédica *México a través de los siglos* en el segundo tomo escrito entre 1884 y 1889. Riva Palacio refiere que la sociedad p'urhépecha de aquel entonces tenía una fuerte tendencia a la creación literaria, actividad que el historiador consideró floreciente debido a la constante práctica de la lengua p'urhépecha. Junto con esta aseveración, nos muestra el texto de una “canción” a la que si bien no indicó título, Dimas Huacuz (*ibíd.*, p.50) refirió posteriormente como “Flor de añil”.<sup>17</sup> Riva Palacio escribe lo siguiente:

Los actuales tarascos no han echado su lengua en olvido, ni dejan de cultivar su literatura; por eso se puede juzgar de él con más exactitud. He hecho escribir y revisar por algunos de los naturales de aquellos distritos y que hablan el tarasco como lengua materna, una de sus canciones [...]

*Shéparin, shéparin, shéparin, shéparin*

Cuidado, cuidado, cuidado, cuidado

*Súmac, tzitziquin hingun*

De añil la flor con

*Asixin matore, ásixin matore*

No te envuelva, no te envuelva

*Ka hinin güecan tzipan*

Y ahí quiera florear

*Ca tzitziqui urápiti ikióhuati*

Y flor blanca se enojará

*Ca tzitziqui tzipámbit kharióti,*

Y flor amarilla se marchitará,

*Shéparin, shéparin, shéparin, shéparin*

Cuidado, cuidado, cuidado, cuidado

*Súmac, tzitziquin hingun*

De añil la flor con

(Riva Palacio, 1890:32)

No es extraño que Dimas haya identificado el título de esta canción como “Flor de añil”; muchos de los cantos p'urhépecha refieren nombres de flores como un rasgo distintivo a través del cual se expresa el amor hacia la mujer p'urhépecha utilizando la metáfora. En

<sup>17</sup> Cfr. Dimas Huacuz, (1995:50), Riva Palacio (1890:32).

cuanto a la música, Riva Palacio tampoco hizo referencia alguna a su sonoridad; se desconoce pues, si este canto llevaba algún tipo de acompañamiento instrumental o si se realizaba *a cappella*<sup>18</sup>.

A partir de este universo social secularizado, la música p'urhépecha ha sido considerada una hibridación de estilos de ejecución que viene gestándose paulatinamente desde la Colonia. Pero otro contacto importante del cual también se ha hablado, es el que tuvo con la región de la Tierra Caliente michoacana. En lo musical, ambas han sido contrastadas con el objetivo de indagar sobre sus posibles relaciones (Chamorro, 1994:173; Nava, 1999:68), no obstante, se ha llegado a reconocer que dentro de esta hibridación, la música p'urhépecha mantienen sus propios rasgos de identidad, capaz de mantener características suyas pero también con una habilidad de adaptación que la ha hecho persistir hasta hoy día (Chamorro, 1992:52). Se puede decir entonces, que la *pirekua* es p'urhépecha pero con ciertos elementos sincréticos, no obstante, el hecho de que se cante en la lengua nativa le imprime un rasgo significativo y, como se verá en el análisis, la música no está desligada de su idiosincrasia lingüística y, como tal, habría que saberla escuchar y apreciar.

### **1.3. Siglo XX: de *canción isleña* a *canto tarasco* y de regreso a *pirekua***

Durante el siglo XIX y parte del XX, el término *pirekua* parece que dejó de reconocerse al menos en el español de esos periodos. Esto puede apreciarse a través de los trabajos de Francisco Domínguez y Rubén M. Campos, quienes para la segunda y tercera décadas del siglo XX realizaban investigación en Michoacán; ellos recopilaban datos biográficos de músicos vivos y transcribían partituras de sones y canciones. Éstas últimas fueron denominadas como “canciones isleñas” por tratarse de composiciones originarias de la ex- isla de Jarácuaro, ubicada en el Lago de Pátzcuaro (Campos, 1928; Domínguez, 1925 y 1932; Bartolo Juárez, 1939). Otras denominaciones no sólo de la música p'urhépecha sino también mestiza propuestas por Domínguez, también se encontraban muy vinculadas a la localidad, a la región o por su uso, por ejemplo: “sones serranos”, “sones y canciones isleñas”, “sones ribereños”, “corridos y canciones *charaperas*” y “sones, jarabes, gustos y canciones abajeñas”. Las tres primeras corresponden a la música p'urhépecha; la cuarta a la música de tipo mestizo y la última a la música de la Tierra Caliente michoacana.

Enfocándonos en la música p'urhépecha, Domínguez llegó a reconocer algunas particularidades entre los sones serranos, isleños y ribereños, aunque más que rasgos en su forma y estructura musical, tales particularidades retrataban algo de lo que estas regiones eran en aquel entonces. Sobre esto dice lo siguiente:

---

<sup>18</sup> Término musical que hace referencia a la música vocal sin acompañamiento instrumental. Más adelante se observará que este concepto llega a formar parte de las definiciones mismas de *pirekua* ya que una de las maneras de cantarla, aunque no es la tradicional, es *a cappella*.

**Sones serranos.** Aristeo Martínez, Jesús Valerio y Teodoro V. Lemus, son los compositores más populares que ha tenido el pueblo de San Pedro Paracho, cuna de la música popular serrana. En 1885 tuvo su apogeo la música de esa región, pues existe una colección completa de sones y canciones escritas en esa época, especiales para ser ejecutadas, cantadas o bailadas en cada fiesta del año. En la actualidad estos sones se siguen tocando indistintamente, con motivo de cualquier festividad de carácter religioso (fiesta de Santo Patrón, levantamiento del Niño Jesús en Navidad, etc.) y social (bautizos, matrimonios, etc.). Estas melodías en su mayoría son sencillas e ingenuas y expresan una sana alegría infantil.

**Sones y canciones isleñas.** En la isla de Jarácuaro (laguna de Pátzcuaro) existe una agrupación musical (violín, clarinete, cello y contrabajo) dirigida por don Hipólito Bartolo, de la que son ejecutantes sus tres hijos: Alejandro, Esteban y Nicolás Bartolo Juárez. Este último, joven e inspirado compositor, tiene treinta y cinco años de edad. Su música está inspirada en la flora, fauna y costumbres lacustres. La serenidad y la belleza de esta región se reflejan en estas dulces melodías. Es una de las manifestaciones musicales más exquisitas, más expresivas y más características del sentimiento indígena.

**Sones ribereños.** A orillas de la laguna de Pátzcuaro se extiende el pueblo de Erongarícuaro. Don Crispín Tinajero, compositor indígena, dirige una pequeña orquesta que se compone de dos violines, cello, contrabajo, flauta, dos clarinetes y trombón barítono. Don Crispín compone sones nuevos con frecuencia, que son tocados en las festividades de carácter religioso (Corpus, Navidad, etc.). Todos sus sones tienen nombre de mujer: Consuelo, Anita, Luz, Esperanza... y son profundamente expresivos, tiernos y apasionados (Domínguez, 1941).

Fuera del sentido romántico que caracteriza a esta descripción, Domínguez muestra algunos aspectos importantes como el tipo de instrumentación usado en la música, así como los contextos de ejecución. Sobre la *pirekua*, se sabe que una manera de ejecutarla en esa época fue con guitarra séptima. La séptima fue muy popular en el México de los siglos XVIII al XX. En Paracho, además de que se le nombró *sétima*, parece ser que se construyó en los talleres de aquel entonces desde finales del XVIII hasta la primera mitad del XX (Hernández Vaca, 2008:167). El instrumento llegó a escucharse en ocasiones sociales como “los días de campo”, en “los comelitones” con motivo de algún evento especial y “en serenatas y borracheras” (Hernández, *ibíd.*). Actualmente la *sétima* es un instrumento que se encuentra en desuso y el actual acompañante de las *pirekuas* es, como ya se conoce, la guitarra sexta.

Siguiendo con la denominación del canto p’urhépecha, en las últimas décadas del siglo XX se ha documentado que el canto había sido referido mediante los dos tipos de música instrumental de esta sociedad, es decir, como *son* y *abajéño* (Nava, 1999:124). El término *pirekua* parece que vuelve a tomar un lugar preponderante a partir de la primera definición propuesta por Henrietta Yurchenco y posteriormente con el trabajo de Néstor Dimas

(1995).<sup>19</sup> Yurchenco es quien propone pues, la primera definición formal de *pirecua* o *canto tarasco*. Esta definición representó una aportación fundamental para acercarse tanto a la conceptualización como a la caracterización de un canto que no había sido descrito. Su definición fue retomada por musicólogos, lingüistas, literatos e historiadores que abordaron trabajos sobre la música p'urhépecha desde sus respectivos campos de estudio y fue ella quien identificó elementos musicales relevantes para construir esta definición que dice

...[es] un canto estrófico en tiempo ternario, generalmente en dos frases de extensión desigual. Se canta en tarasco y es interpretada en 'tempo medium' a manera de solo o dueto, en terceras paralelas [...] con acompañamiento de guitarra. La melodía en tonalidad mayor es básicamente diatónica, la forma más característica es una secuencia de unidades melódicas de 2, 3, 4 ó 5 notas frente a patrones firmes en el acompañamiento, los cuales crean multirritmos (Yurchenco, 1983:158).

Esta definición describe principalmente a una *pirekua* "clásica" donde las características rítmicas así como los títulos y los temas, hacen referencia a un tipo de canción de carácter melancólico que describe el amor y la pasión por la mujer, expresados a través de la metáfora y relacionándola con la naturaleza o las flores. En efecto, es interpretada por un solo cantante o en dueto y el instrumento de acompañamiento común es la guitarra sexta, como también lo ha confirmado Arturo Chamorro (1994:174).

Posteriormente, Néstor Dimas Huacuz (1989; 1995) vendría a afinar y ampliar la definición propuesta por Yurchenco. Lo relevante de la aportación de Dimas es el haber definido el canto desde la lengua p'urhépecha; también el haber señalado su función otorgándole un valor especial al elemento literario y el haber identificado que la *pirekua* se interpreta con base en dos tipos de músicas que son esenciales en la cultura p'urhépecha. Esta definición dice lo siguiente:

La *pirekua* es una composición literario-musical con la que se expresa el pueblo purépecha. Tiene diversos matices y contribuye a la identidad y cohesión étnica. No sólo es la música lo que contribuye un rasgo de identificación, sino fundamentalmente el lenguaje que se utiliza. *Pirekua* es un vocablo en lengua purépecha que quiere decir canto o canción. Las *pirekuas* son cantadas en purépecha de manera individual, en dueto, trío o en grupos corales; pueden acompañarse con una guitarra o dos, con orquesta de cuerdas, o ser cantadas a capela. Existen dos ritmos: el son o soncito y el abajeño. El primero es un ritmo de 3/8, suave, pausado, melancólico, casi parecido a un vals; el abajeño es un ritmo de 6/8, más alegre, con más movimiento y que se utiliza en las diferentes danzas de la región. Cabe aclarar que la *pirekua* se canta con cualquiera de los dos ritmos (Dimas Huacuz, 1989:59).

Una última definición es la que proponen Álvaro Ochoa y Herón Pérez quienes confirman algunas particularidades mencionadas por Dimas aunque también agregan otras como los

---

<sup>19</sup> Muy probablemente también hayan incidido los proyectos lingüísticos que, a partir del proyecto tarasco, tuvieron como objetivo esencial castellanizar buena parte de la región serrana pero partiendo del aprendizaje de la lengua nativa (Pérez, 1997:264). Esto pudo haber representado una resignificación de la propia lengua p'urhépecha, no obstante, esto es una conjetura.

procesos de transmisión, los tipos de temas que se abordan y las partes en las que se estructura el canto:

Se suele llamar *pirekua* a una composición literario-musical en lengua purépecha que llega hasta nosotros a lomos de la tradición oral, se ocupa de temas tanto líricos como épicos, tiene una magnitud desigual, aunque tiende a la brevedad y generalmente está estructurada en dos partes; empero, no faltan *pirekuas* en que es posible distinguir una tercera parte, consistente en un estribillo de dos o tres versos. La *pirekua* puede cantarse tanto de manera individual como en grupo, ya sea ‘a capella’, ya acompañada con guitarras, orquesta de cuerdas y aun con orquesta de viento, a ritmo de son valseado o de abajeño (Ochoa, 2000:57).

Estas definiciones han sido expuestas en distintas etapas de estudio desde los años ochenta. Todas ellas, más que mostrar desacuerdos, han contribuido a identificar los rasgos esenciales que les permitieron construir la definición de este canto. Entre los puntos de acuerdo, se encuentra el que la *pirekua* tome prestada la estructura rítmica de los dos tipos de música p’urhépecha; también se encuentra la descripción de cómo este canto puede interpretarse y acompañarse. Néstor Dimas (1995:54) también ha señalado que otros instrumentos acompañantes, aunque efímeros, han sido el “órgano de boca” o armónica y la mandolina; ambos instrumentos fueron sustituidos posteriormente por la “guitarra requinto”. Otro de los puntos más relevantes, es el que coincidan en que la *pirekua* es un canto expresado en lengua p’urhépecha, a pesar de que el uso de traducciones o préstamos del español tuvieron una notable presencia a mediados del siglo XX. Según comenta Dimas (*ibidem*, p.51), anteriormente se consideraba una novedad cantar la *pirekua* con préstamos del español; ello hacía la escucha del canto más interesante y daba prestigio tanto al compositor como al cantante que tenía la capacidad de combinar las dos lenguas. Actualmente la idea de cantar la *pirekua* en forma bilingüe parece tener otra connotación, pues las reivindicaciones de las lenguas nativas han puesto a reconsiderar varios de sus aspectos creativos y estéticos.<sup>20</sup> Esta nueva actitud es tanto una cuestión generacional como política, pues los músicos que nacieron en los años veinte o treinta y que aún viven, usan el español como una estrategia particular para componer *pirekuas* (como se verá más adelante), y los nacidos a partir de los cincuenta prefieren conservar la lengua nativa dentro de sus cantos, aunque por otro lado, haya jóvenes que ya no hablen la lengua.

Los lingüistas se han encargado de indagar aspectos gramaticales del p’urhépecha y el vocablo *pirekua* no ha quedado exento de un examen minucioso. Al respecto, se ha establecido que *piré*, que significa “canta” en el modo verbal imperativo, despliega una serie de términos como en su momento lo ejemplificó Gilberti. Vale decir que *pirekua* deriva justamente del verbo *piré*, de donde se construye el verbo *pireni* que significa “cantar” y del sufijo que sustantiva *-kua* que indica *canto* o *canción*. La forma plural de

---

<sup>20</sup> Este tema es de suma importancia porque representa parte de una estética musical p’urhépecha de la cual todavía hay que dilucidar. Para un acercamiento a la *pirekua* bilingüe véase Reynoso (2011:88).

*pirekua* es *pirekuecha* donde el sufijo *-echa* indica su cualidad de dos o más canciones (Dimas, 1995:24; también véase Nava, 1996).

También del verbo *piré* derivan los de *pireri* y *pirericha*; el primero se traduce como *cantor o intérprete de canciones* (Dimas, *ibíd.*, p.24) y el segundo es su plural. Fernando Nava (1999:72) también nos muestra que “quienes entonan dichas formas musicales cantadas de tradición p’urhépecha, son llamados genéricamente *piréricha*, cantadores”, independientemente de que esos cantadores sean o no los compositores.

Por último, es importante mencionar que aún no existe una forma normada homogénea, compartida y socializada para representar la lengua p’urhépecha por escrito. En este sentido, las maneras como actualmente se puede encontrar escrito el citado vocablo, además de *pirekua*, son: “pirekwa” o “pirecua”, esta última es la forma castellanizada (Dimas, *op.cit.*; Nava, *op.cit.*; 2011). También es común encontrar estos términos pluralizados como en el castellano, agregando el morfema *-s*, quedando las formas *pirekuecha* y *pirericha* como “pirekuas” y “pireris” que en el habla cotidiano son bastante comunes (Nava, *loc.cit.*). Todos estos modos de la expresión escrita de la lengua p’urhépecha<sup>21</sup> constituyen pues, una búsqueda válida a las que habrá que darles alguna respuesta en un futuro.

#### **1.4. Siglo XXI: ¿una *pirekua* antigua y una *pirekua* “moderna”?**

Hablar de una *pirekua* antigua y otra que pudiera considerarse “moderna” (con todas las reservas que este tema merece) implica partir necesariamente de lo que las personas mayores, adultas y jóvenes conciben como tal. En este sentido, podríamos decir que una primera categorización que varios músicos establecen es la distinción entre la *pirekua* y la *canción*. La primera es entendida como el canto en lengua p’urhépecha ejecutado bajo ciertas características literarias y musicales que implican una estética propiamente p’urhépecha, es decir, se ejecuta dentro de los dos tipos de música considerados como propios (son y abajeño) y en su contenido normalmente existe algo de lo que esta sociedad todo el tiempo está haciendo referencia: la evocación de ese *sentimiento* que los hace conectarse con su propia cultura. Se trata de una carga de significados literarios y musicales que les remite a un tiempo anterior, a la vez que a la contemplación de una sociedad que ahora cambia rápidamente. Y uno de los temas que se encuentran alrededor de dicho sentimiento es el del cortejo. La *canción*, por el contrario, es cualquier otro género no-p’urhépecha (ranchera, corrido, cumbia, blues, etc.) que se canta en español y también en p’urhépecha, no obstante, es importante decir que esa carga de significados literarios y musicales no está contenida en estos géneros. Benito Sierra Rosas, compositor de Charapan de 94 años quien grabó un disco de sus *pirekuas* (García Mora, 2010), comenta lo siguiente sobre el tema del cortejo:

---

<sup>21</sup> El gentilicio “p’urhépecha” es también parte de esta diversidad de opiniones; entre los modos escritos puede encontrarse como “p’orhépecha” o la forma castellanizada “purépecha”.

...a mis todas las pirekuas [de este disco] me simpatizan, porque tanto llega bonito sentimiento de la una como la otra (...) ahí no hay a cual ir pero hay una que me gusta más, es la de... muy sanita, y habla con unas palabras bien padres, es la de *Decídete* [la canta]. Esa está padrísima [narra el argumento]: no se decidía pues la muchacha y le decía él al ladito: “pues mira, por qué no tomas de una vez tu decisión y me dices la verdad, para que no pienses que yo vengo [nomás] por verte a ver. Yo no te puedo obligar porque eso es pura voluntad, eso es por puro gusto y voluntad”. Así le decía a la muchacha. Pues la muchacha quién sabe qué respuesta le haya dado, y ahí se quedó, a lo mejor sí se decidió...<sup>22</sup>

Sierra Rosas además refiere una serie de elementos que debe tener un compositor de pirekuas, así como sus composiciones: primeramente, el compositor debe saber el p'urhépecha, luego debe buscar que las palabras usadas sean las *adecuadas*, tanto por su sonoridad como por su significado. La *pirekua*, para Sierra Rosas, es equivalente a ese *sentimiento* y ese *sentimiento* es traducido a través de la compenetración del sonido y el significado de dichas palabra, las cuales encajan perfectamente para poder llegar a expresar lo que se desea. En la *pirekua* no se lastima ni se le falta el respeto a nadie, “no hay palabras mayores” ni tampoco “ventaja” en su sentido. La música debe ir coordinada con la letra, debe “ir al paso” en su desarrollo; las palabras y la música deben terminar igual: “es como combinar los colores, o como ir poniendo una perla y luego otra y así hasta ir la construyendo”. Respecto al *tempo*, “no hay que atrasarse ni avorazarse”. Las melodías también deben ser adecuadas para el texto: “tienen el color adecuado para la letra”. En el argumento, “las palabras deben corresponderse y debe buscarse cuáles quedan para la primera parte y cuáles para la segunda”. El uso del español es, para Sierra Rosas, una técnica compositiva que le ayuda a “cerrar huequitos”, pero el español debe quedar “así, ligado, entreverado con el p'urhépecha”. Finalmente, las pirekuas son mujeres y aunque se hable sobre una fiesta, “la mujer siempre va por delante”, pero siempre con respeto.<sup>23</sup>

Toda esta descripción también es compartida por otros músicos como Eduardo Reyes Mora, compositor de 91 años también de Charapan, que al igual que Sierra Rosas, coincide en que las palabras deben ser “las adecuadas y no pesadas”; o como Luis Zacarías Bautista, del dueto Hermanos Zacarías,<sup>24</sup> originario de Urapicho de 76 años de edad, quien comenta que las pirekuas no deben herir los sentimientos de las personas. O para retomar esta consideración de la *pirekua* y su relación con ese sentimiento, el músico José Pérez Ramos de Ahuiran, de 74 años, comenta que la *pirekua* antes era natural, porque se componía sobre lo que se veía: la mujer, los hechos históricos, la escuela, etc. y recordó *Lápiz y cuaderno*, una de las pirekuas más representativas del repertorio p'urhépecha (pista 10 del fonograma). Pérez Ramos, además, habla sobre la *pirekua con grupo*, este nuevo estilo de ejecución del canto que se interpreta con instrumentos eléctricos y comenta que aunque se

---

<sup>22</sup> Entrevista realizada el 12 de julio de 2012.

<sup>23</sup> Entrevista realizada en julio de 2012.

<sup>24</sup> Escuchar la pista 6. *El tecolote viejo*, interpretado por este dueto.

cante en p'urhépecha, esta manera no tiene la naturalidad de la *pirekua viejita* pero también menciona que es una manifestación válida.<sup>25</sup>

El intercambio musical de los géneros propios y ajenos a la cultura p'urhépecha se han originado por diversas circunstancias como la migración, la instauración de estaciones de radio como la XEPUR, “La voz de los p'urhépecha” en Cherán (1982), la XEZM y “Las mañanitas tarascas” en Zamora (1978-79), el auge de las grabaciones iniciadas en los años setenta con la RCA y Fonomex y que hasta hoy tiene una gran expansión, el surgimiento en 1971 de los concursos de música p'urhépecha realizados en Zacán o los festivales en las fiestas del día de Todos Santos, además de los diarios donde se estimula la difusión de la cultura p'urhépecha y las páginas de internet controlada desde y para los p'urhépecha radicados en Michoacán, fuera de Michoacán y en Estados Unidos.<sup>26</sup> Todos ellos son ejemplos importantes que han transformado la vida musical. Pero para ir esbozando algunos de estos cambios musicales, podemos decir que, además de la *pirekua viejita*, se contempla la *pirekua con grupo* ya mencionada, pero también hay una *pirekua* cuya interpretación es más cercana a la canción romántica. Esta *pirekua*, que por ahora denominaremos *pirekua-romántica*, comparte con la *pirekua viejita* el uso de las guitarras mientras que la *pirekua con grupo* se ejecuta con teclado, guitarra eléctrica, bajo y batería, entre otras combinaciones instrumentales. En el caso de la *pirekua viejita* y la *pirekua-romántica*, hay diferencias en cuanto al uso del instrumento, por ejemplo, en el primer caso, el requinto obedece un patrón basado en la melodía de las voces que son conectados con adornos conformados por pequeñas progresiones melódicas, escalas diatónicas o cromáticas. A su vez, estos adornos también son conectados con un bajeo realizado por la misma guitarra.<sup>27</sup> En el segundo caso, los adornos son más estilizados y la propuesta es más novedosa, ya que el uso de la armonía también es más amplio pues utiliza modulaciones mientras que en la *pirekua* tradicional generalmente se usan los acordes básicos (I, IV y V). Otro aspecto interpretativo que cambia significativamente es el canto. En esta *pirekua-romántica* se usan voces agudas (igual que en la tradicional) pero su carácter es otro: hay un carácter susurrado, un poco pujante y nasal. En el caso de la *pirekua viejita*, se considera que el carácter vocal lo conforma el color de voz que cada *pireri* tiene, sin que haya una tendencia a cantar de una manera en particular.

También los contextos de ejecución se han modificado y diversificado. Empezando por su contexto comunitario, la ejecución de la *pirekua* se efectuaba en el hogar, para la comunidad, en las fiestas familiares, en competencias comunitarias, en las fiestas religiosas

---

<sup>25</sup> Entrevistas realizadas en julio de 2012.

<sup>26</sup> Para una revisión más detallada del fenómeno de los medios de comunicación en la región p'urhépecha véase la tesis doctoral de Calderón de la Barca (2006).

<sup>27</sup> Se ha mencionado que la interpretación de la guitarra se ha estilizado: antes el instrumento acompañante ejecutaba *adornos* en el bajo, después se cambió por el requinto. Esto probablemente también tenga que ver con las agrupaciones, pues hablar de *pireris* antes significaba la existencia de un músico con su guitarra, después significó una agrupación que incluía dos voces, guitarras y un contrabajo. Entrevista realizada a Jesús Morales, locutor de la XEPUR, “La voz de los p'urhépecha”, Cherán, julio de 2012.

pero en espacios fuera de la iglesia como en una esquina. Esto también lo hace notar Sierra Rosas cuando habla de su *pirekua*, *Mentku wantaa / Decídete* (pista 2 y 18 del fonograma del INAH):

- Cecilia Reynoso: ¿esta *pirekua* se la dedicó a alguien?
- Benito Sierra: No esa *pirekua* pues este... pues yo nomás las componía así, y me las oían cantar, y luego me decían: “Esa *pirekua* cómo me cae” y “Me gusta esa *pirekua*”. Y por eso cuando por ahí estábamos en un convivio, entonces se acostumbraba... porque no había aparatos pues de sonido ni reloj, no conocíamos nada de eso, ni radios ni aparatos [...] pues, nada eléctrico, pura guitarra. Y por ahí convives con pura guitarra, no pues les gustó, y de preferencia eran más *pirekuas* que canciones, n’ombre les gustó y entre convivios pues había familias (mujeres, hombres, niñas, señoritas) “No pues esa *pirekua* me gustó”, no lo hablaban pero lo entendían. Y se iban haciendo famosas, las *pirekuas*, porque les iban gustando, por eso no se olvidaron, se iban adelante.<sup>28</sup>

Por su parte, la *pirekua* y la música p’urhépecha en general, ha pasado a formar parte de los escenarios y de eventos políticos. También ha pasado a formar parte de los festivales culturales donde el público ya no sólo es el nativo sino el turístico nacional e internacional. La existencia de distintas categorías de músicos p’urhépecha también ha dado lugar a dos tipos de actividad ya esbozados por Nava (1992): el de los *músicos profesionales*<sup>29</sup> que realizan giras nacionales e internacionales y el de los *músicos tradicionales* que tocan a nivel comunitario y dentro de las fiestas religiosas.

Otro contexto de ejecución que se viene desarrollando desde hace algún tiempo es el correspondiente a las salas de concierto locales, nacionales e internacionales; también existe un contexto pedagógico pues la *pirekua* la aprenden cantantes mestizos, se enseña de manera instrumental a guitarristas<sup>30</sup> o la ejecuta una orquesta sinfónica. Con el presente tecnológico hay un contexto de difusión musical a través de grabaciones como las realizadas por los mismos músicos a niveles comunitarios y en este sentido, existe una circulación local de grabaciones caseras a bajo costo. También están las realizadas por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, las Casas de Cultura como la de Paracho, El Colegio de Michoacán y los de la CDI, como el presente fonograma. Es importante señalar que la grabación tiene, para varios músicos, una connotación de documento “escrito” de su música. De esta manera, la grabación no sólo es una manera de circulación para obtener un beneficio económico sino también de compartir la música y de aprenderla.

---

<sup>28</sup> Entrevista realizada el 12 de julio de 2012.

<sup>29</sup> Son los músicos de origen p’urhépecha que tienen estudios académicos y cuyo ámbito musical lo conforman en gran medida escenarios locales, nacionales e internacionales, salas de concierto, eventos políticos y culturales a nivel institucional y político o en lugares donde la afluencia turística extranjera es más frecuente. En contraposición, los músicos locales son llamados *músicos tradicionales*.

<sup>30</sup> Un caso de este contexto es el de la enseñanza de la guitarra clásica que se efectúa en Paracho; entre los productos de dicha actividad está el Concurso Nacional de Intérpretes de Guitarra Clásica organizados por el Centro para la Investigación y el Desarrollo de la Guitarra (CIDEG, A.C.).

## Capítulo 2. Análisis formal y estructural de la *pirekua*

Antes de presentar el análisis se considera importante ofrecer algunos aspectos en torno a la música p'urhépecha, esto con el objetivo de exponer los fundamentos musicales que ya han sido estudiados y que nos pueden ayudar a contextualizar la información obtenida en el descripción que aquí se presenta. A la vez, se procura establecer una correspondencia entre lo ya dicho con lo obtenido de este estudio. Entre estos fundamentos se encuentra el concepto que esta cultura tiene del término mismo de 'música', así como de aquellos rasgos musicales que constituyen a la *pirekua*, a los sones y a los abajeños, estos dos géneros básicos pertenecientes a los p'urhépecha y a través de los cuales se ejecuta el canto, como ya ha sido mencionado en las definiciones de *pirekua*. Se considera esencial ofrecer este panorama porque, por un lado, se retoma un concepto cultural propio cuya sola existencia nos obliga a repensar nuestra propia posición respecto a una sociedad diferente a la nuestra, en términos de que existe una mayoría frente a una minoría y en cómo conceptualiza, en este caso, el mundo musical una sociedad como la p'urhépecha. Si repensamos esta posición, debemos considerar que aunque compartamos la idea de 'música', existen apreciaciones distintas entre ambas sociedades. Por otro lado, se considera que ese concepto justamente engloba lo que se intenta presentar en esta descripción musical, como lo veremos más adelante.

De igual manera, es muy importante mencionar que algunas de las características musicales aquí presentadas ya han sido descritas en otros trabajos;<sup>31</sup> aquí se tratará de sintetizar dicha información con el único objetivo pues, de abordar el análisis musical.

### 2.1. Breve revisión de las características de la música p'urhépecha

Una de las tareas fundamentales de la etnomusicología entendida como la disciplina que estudia la música de diversas culturas en su contexto, ha sido la de aclarar, primeramente, la existencia del término 'música' y con ello su definición. Desde el momento en que Occidente advirtió otras maneras de *hacer música*, de conceptualizarla, de crearla, ejecutarla y analizar sus usos y funciones,<sup>32</sup> los (etno)musicólogos han venido a cuestionar y redefinir el término inclusive para su propia cultura. Sirva de ejemplo la discusión que Bruno Nettl (2005:16-21) refiere cuando los diccionarios de música en Europa y Estados Unidos deciden omitir el término (como la edición de 1980 de *The New Grove Dictionary*

---

<sup>31</sup> Yurchenco (1983), Chamorro (1994), Dimas (1995), Reynoso (2011).

<sup>32</sup> Según Alan Merriam (1974:210) "*uso* se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música y *función* hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve." Al decir de estos dos conceptos que dentro de la etnomusicología han tenido una presencia importante, el uso en la música sirve para explicar la relación de ésta con situaciones cotidianas y diversas, como escuchar música mientras se limpia la casa. Pero según este etnomusicólogo, la música puede tener una función profunda y en este sentido habla de una relación inseparable entre función y religión o función y cosmos. Siguiendo con esta imagen y tomando como ejemplo el escuchar y tener una música específica mientras se limpia la casa en un día especial como el Día de Muertos, esta labor tendría una función más profunda y un propósito más amplio al que estaría sirviendo en un momento ordinario.

*of Music and Musicians*), o esta acérrima confusión que una sociedad como la estadounidense (que no es muy lejana de la que se tiene en una ciudad como la de México), tiene respecto a ‘música’ cuando la define por su sentido eurocentrista, por sus adjetivos de “buena música” y por lo tanto de “mala música”, o por refutación: “qué sí es música” y “qué no es música”. Tratar de definir ‘música’ pues, no es tarea fácil y ésta debe considerar diversos aspectos culturales, si bien los convencionalismos involucrados pueden dar una pista de cuáles son las consideraciones que, en la superficie, tiene una sociedad determinada respecto a esta actividad. Pero continuemos con el tema que nos ocupa.

En la música p’urhépecha esta tarea fue tratada por dos de sus estudiosos: Arturo Chamorro (1994:107) y Fernando Nava (2004:248). Chamorro, a través de las conversaciones con los músicos nativos, menciona que un término al que ellos hacen referencia para englobar a la ‘música p’urhépecha’ es el de *kústakua*. Algunas de sus formas semánticamente cercanas fueron documentados en la antigüedad con los siguientes significados: ‘tañer campanas’ (*cuftani*), a ‘hacer tañer’ (*cuftatahpeni*), o a un ‘tañedor’ (*cuftati*) (Gilberti, 1559:40). No obstante, el uso actual de *kústakua* permite observar una amplia gama de referentes y como lo apunta el mismo Chamorro, implica “hacer sonidos, tocar algún instrumento o simplemente hacer ruidos” (*ibíd.*). De esta manera podemos pensar en un vocablo más generalizado que ahora comprende a una “banda de música; instrumento musical, música, orquesta; sonido” (Velásquez, 1978:155).

Posteriormente, Nava define el término desde su posición lingüística. Él menciona, primeramente, que ‘música’, como un acto de composición para los p’urhépecha, es una actividad que pertenece al dominio de los seres humanos, aunque en algún sentido pueda decirse “que los pájaros cantan” (*ibíd.*) o inclusive que la flora y la fauna son dos de los elementos detonantes en la creación de música p’urhépecha, entre otros aspectos de la vida diaria. Con todo ello, la música es pues, creada por el hombre. Para los p’urhépecha, el término ‘música’ hace referencia a la “fluctuación del tono”, esto es que, ‘música’ se refiere a una “serie melódica de sonidos consecutivos de igual o diferente duración que, en alternancia con periodos de silencio, presenta cambios deliberados en el tono” (*ibíd.*). De esta manera, podemos decir que el parámetro melódico es el elemento esencial a través del cual los p’urhépecha expresan una estructura musical, la cual regula a otros elementos, como el acompañamiento. En este sentido, según lo apunta Nava, la voz y los instrumentos melódicos son los que cumplen con la función de llevar el canto o la melodía, mientras que un patrón rítmico, los instrumentos de percusión, o los que tienen una función armónica/rítmica, por sí solos, no son considerados como música sino como elementos subordinados que forman parte del acompañamiento (*ibíd.*).

Los p’urhépecha tienen varias clasificaciones nativas de su música considerados dentro de este término *kústakua*,<sup>33</sup> pero justamente dos de ellos son básicos y distinguibles para la *pirekua*: el son o soncito y el abajeño. Estas dos músicas son de tipo instrumental; la

---

<sup>33</sup> Para observar un esquema completo de la clasificación nativa de la música p’urhépecha véase a Nava (2004:249).

*pirekua* toma prestados sus ritmos de manera que, puede decirse a grandes rasgos, que existe una *pirekua* de tipo sonecito y otra de tipo abajeño.

El sonecito es un tipo de música en compás ternario (3/8), de velocidad lenta y de carácter melancólico. El abajeño se ejecuta en tiempo binario compuesto o hemiolístico con la combinación de 6/8+3/4; es de velocidad rápida y de carácter más bien alegre. De esta manera existe una correspondencia rítmica entre el sonecito con la *pirekua* en 3/8 y el abajeño con la *pirekua* en 6/8. Dentro de esta correspondencia rítmica también existe una tendencia a establecer una relación temática: se dice que la *pirekua* en 3/8 aborda temas de carácter melancólico (como el sonecito), mientras que la *pirekua* en 6/8, tiene temas alegres (como el abajeño). Sin embargo, es interesante señalar que dicha correspondencia parece hacer alusión a la música y no tanto a los temas tratados en la *pirekua*, ya que una *pirekua* a ritmo de sonecito, por su argumento, bien puede ser melancólica o alegre como también una *pirekua* a ritmo de abajeño, puede ser triste o alegre. De esta manera, lo lento-melancólico y lo rápido-alegre pueden ser intercambiables en lento-alegre o rápido-melancólico.

Aunado a este carácter musical, el sonecito y la *pirekua* en 3/8 tienen un referente esencial para su creación e interpretación: el *vals*, de ahí el uso de la categoría de *son valseado*. Sobre este tema hay que señalar que hay músicos que consideran que el sonecito no es un *vals* o que no debería ser interpretado como un *vals* ya que, en cuanto a su conformación e interpretación, el sonecito exige una irregularidad rítmica en las unidades de tiempo del acompañamiento musical mientras que el *vals* requiere, por el contrario, de un acompañamiento regular.<sup>34</sup> Esta irregularidad de la música p'urhépecha es producida por patrones rítmicos ejecutados tanto en la melodía como en el bajo y armonía de la guitarra y que en conjunto, proporcionan una rítmica particular. Una de estas irregularidades ha sido denominada en el ambiente académico como 'cuatrillo' pues también hay uso de dosillos, pero ninguna de las dos denominaciones se encuentran consensuadas en la comunidad musical p'urhépecha ni tampoco hay una expresión en la lengua nativa que las defina.

Por otro lado, hay músicos que refieren que el *vals* es como un sentimiento que conecta con un tiempo pasado. Dicho sentimiento ayuda a proporcionar una imagen que sirve tanto a la creación como a la interpretación del sonecito y de la *pirekua*. Esto es importante puesto que el origen del sonecito y de la *pirekua* se consideran más antiguos en comparación al abajeño cuya función es la de acompañar las distintas danzas de la región.

Por su parte, los 'sones abajeños' o simplemente 'abajeños', tienen su origen en la Tierra Caliente de Michoacán y en el Sur de Jalisco donde el tipo de sones practicados son por una población mestiza (Chamorro, 1994:143). Las primeras referencias del abajeño que se tienen provienen de las grabaciones realizadas por Henrietta Yurchenco en los años cuarenta, por Francisco Elizalde en los setenta y por Salvador Próspero en los ochenta

---

<sup>34</sup> Varios músicos hablan de esta temática entre ellos Francisco Granados Rubio, entrevista realizada en Ichán en noviembre de 2009; o también véase Próspero (1987:5), Ramos (1988:3) y Morales (1990:16).

(Chamorro, *loc.cit.*). Estos precursores de la investigación y la grabación en Michoacán recopilaron la referencia, de los propios músicos p'urhépecha, de que el abajeño de la Meseta es un “son de allá abajo”. Por su parte, el compositor Ubaldo Morales indica que el “abajeño p'urhépecha” es una forma musical más reciente que el sonecito y que además de tomar prestada la denominación, otro rasgo que identifica al abajeño es la influencia rítmica de los sones de Tierra Caliente, en especial el ritmo sesquiáltero que también la *pirekua* de tipo abajeño presenta. Otros rasgos identificados por Chamorro son los estilos de ejecución del “bajo acompañante y [d]el cuatrillo” (1994:174) y Yurchenco (1983:158), que a la vez percibe “la combinación de tiempo binario a ternario”, también afirma que el abajeño presenta el patrón rítmico del cuatrillo, aunque no de la misma forma como se muestra en el sonecito.

Hemos ofrecido algunas características musicales de la *pirekua* pero existen otros componentes que conviene mencionar para contextualizar las grabaciones de este fonograma: la dotación instrumental (de la cual ya se ha hablado una parte) y los títulos de los cantos.

Ser compositor de *pirekuas* o *pirericha* es, por lo general, una actividad enfocada a la población masculina,<sup>35</sup> ya que una de sus funciones es la de ser músicos que acompañan serenatas o veladas en compañía de los amigos quienes dedican canciones a alguna muchacha pretendida. En este tipo de ocasión se ejecuta la *pirekua* con una o dos guitarras y se cantan a una o dos voces. Pero la *pirekua* también puede ser ejecutada de manera instrumental<sup>36</sup> por una orquesta tradicional conformada por instrumentos de cuerda o por una combinación de cuerdas y vientos. Otra variante es cantarla *a cappella* como en los ejemplos interpretados por las Hermanas Pulido.<sup>37</sup> Este tipo de interpretación no es una manera nativa de cantarla, sin embargo, su invención tuvo un ingrediente que en su momento fue novedoso: la ejecución vocal provenía de mujeres mestizas que eran enseñadas a cantar en p'urhépecha y uno de los compositores que enseñó a las Hermanas Pulido fue Juan Victoriano Cira.<sup>38</sup> Esta manera de cantar tuvo un gran éxito y su difusión a través de la radio o en grabaciones, fue muy bien recibida a pesar de que en la actualidad hay quien prefiere la forma tradicional. Las Hermanas Pulido aún siguen siendo recordadas por sus interpretaciones y un ejemplo de ello es que en el *XLI Concurso artístico del pueblo p'urhépecha* realizado en Zacán (2012), recibieron un reconocimiento por su trayectoria,

---

<sup>35</sup> Aunque también existen compositoras pero su aceptación en el ámbito de la composición y del gremio aún no es muy reconocido. Esta es otra línea de investigación que sería muy afortunado poder incluir en trabajos sobre la práctica compositiva y la música p'urhépecha.

<sup>36</sup> Como las pistas números 1, 3, 14, 18 y 19 del fonograma. También hay otros ejemplos con armónica u órgano de boca, instrumento que aunque al parecer duró poco, también se usó para ejecutar la *pirekua*, según lo menciona Néstor Dimas (1995:54).

<sup>37</sup> Como las pistas números 24 y 25 del fonograma.

<sup>38</sup> Dato obtenido en entrevista con Rocío Próspero, una de las primeras mujeres en convertirse en *pireri* y quien tuvo una relación musical cercana con Tata Juan Victoriano. Entrevista, 9 de julio de 2012.

momento que se acogió con vivos aplausos de la concurrencia y para finalizar la entrega del reconocimiento ellas cantaron una de sus más famosas interpretaciones: *Male Severiana*.<sup>39</sup>

Otro espacio donde la *pirekua* ha ganado terreno es a través de agrupaciones cuyas dotaciones instrumentales se conforman de instrumentos eléctricos como la guitarra, teclado, bajo, batería y en algunos casos también se incluye un violín o percusiones. A esta manera de ejecución se le denomina *pirekua con grupo*, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior.<sup>40</sup>

Los títulos son otro elemento esencial a través de cual se refleja ese sentimiento al que ya se ha hecho alusión, especialmente cuando se trata de la *pirekua* de tipo amoroso. Un ejemplo de esto son las *pirekuas* que en sus títulos llevan el término *Male*, vocablo que no tiene un sólo significado pero que en ella se engloba la referencia a la “muchacha” (pretendida), a la “novia”, a la “amiga”, a la “señorita” (Dimas, *ibíd.*, p.75). Este término se usa con el fin de mostrar un profundo afecto a quien se le dedica la canción, pues *Male* a veces va acompañado del nombre de una mujer. De esta manera es común encontrar títulos tales como *Male Chabelita* (pista 12) o *Male Trinita* (pista 20), o simplemente el nombre de una muchacha como *Inesita* (pista 2) y *Rosaura* (pista 13). *Male* también puede encontrarse combinado con el pronombre posesivo *juchiti*, de manera que *Juchiti Male* significaría “Mi novia” (Dimas, *loc.cit.*).

Las flores también son una referencia en los títulos de la *pirekua*; entre ellos es frecuente encontrar el nombre de *Tsitsiki sapichu* o “Flor chiquita”, o también nombres como *Naraxani tsitsiki* o “Flor de naranjo” (de Benito Sierra Rosas), *Tsitsiki Ortensia sapichu* o “Pequeña flor de Hortensia” (de Juan Victoriano Cira), o para mencionar dos ejemplos musicales del fonograma, está *Flor de locoya* o *Locoya tsistiki* (pista 1) y *Flor de bolita* o *Bolita tsitsiki*, tal como canta el *pireri* (pista 4). Dimas dice que “Las flores en las *pirekuas* son un recurso poético, un motivo del que se echa mano para referirse al halago, a la belleza, a la pureza y al amor de la mujer amada” (Dimas, *ibíd.*, p.72).

Entre otros temas tratados en las *pirekuas* de este fonograma, se encuentran los que hablan de la relación del hombre con su entorno natural como *El tecolote viejo* (pista 6), cuya consciencia, a través del canto, de lo que ofrece la flora y la fauna, no sólo sirven para llamar la atención sobre los problemas ecológicos que sufre el estado, sino también para seguir conservando y conviviendo con ese entorno.<sup>41</sup> Y dentro de este mismo ánimo de concientizar sobre ciertas problemáticas, se encuentra la invitación a los jóvenes para que se preparen profesionalmente antes de llegar al matrimonio. A este tema corresponde la *pirekua* titulada *Male Rosita* también conocida como *Lápiz y cuaderno* (pista 10). Otras

---

<sup>39</sup> Zacán, 18 de octubre de 2012.

<sup>40</sup> La gente joven parece ser la más aficionada a escuchar esta *pirekua*, según lo comentó Jesús Morales, locutor de la Radio de la CDI en Cherán; un ejemplo de las agrupaciones musicales que interpretan la *pirekua* con instrumentos eléctricos son el *Grupo Kenda* y *La Deuda*, ambos de la comunidad de Cheranatzikurin o Charanástico, de la región serrana.

<sup>41</sup> Néstor Dimas ya ha abordado este tema de manera amplia y profunda en *Temas y textos del canto p'urhépecha* (1995).

pirekuas describen las fiestas y lo que en ellas acontece como en una imagen de un momento en particular, tal es el caso de *Comadre Ángela* (pista 24) o *Musik k'eri* (pista 11) aunque en este último ejemplo, su trasfondo es la dedicación a una muchacha pretendida tal como lo señaló Benito Sierra Rosas cuando hablaba de que en una *pirekua*, aunque se trate de una fiesta, “la mujer siempre va por delante” (ver p.25 del capítulo 1). Otros de los temas presentes en el fonograma son los cantos dedicados a una localidad como al pueblo serrano de *Charapan* (pista 23), los que giran en torno a eventos históricos como *Mapa de la luna* (pista 16), los dedicados a algún personaje histórico de Michoacán como la famosa *pirekua El triunfo de Leco* (pista 3) que hace referencia al caudillo Casimiro Leco López que defendió las comunidades serranas de la ola de violencia de Inés Chávez García durante la Revolución Mexicana. Escoger un título para una *pirekua* tiene distintos procesos: los nombres pueden conocerse con antelación a la composición o después de que ésta ha sido creada; inclusive también puede surgir de manera espontánea. Pero el texto es un elemento esencial a través del cual los compositores encuentran, de forma abreviada, aquello a lo que le quieren cantar y dedicar su composición.<sup>42</sup>

Es importante entender que la *pirekua* (como muchos otros tipos de música) no es una manifestación estática. Cambios los ha sufrido desde hace tiempo si pensamos en que, en algún momento, se acompañó con la guitarra séptima y luego ésta fue suplida por la guitarra sexta. Sus temas, que han sido los amorosos, se han diversificado según la misma cotidianidad y los factores exógenos se los han exigido. Uno de los aspectos importantes, sin embargo, es su capacidad de fungir como cohesionador del pensamiento p'urhépecha pues se canta sobre lo que se ve y se vive. En este sentido los temas referentes a los ideales, a la memoria histórica, a la concientización de diversas problemáticas de la sociedad hasta el mero pasatiempo, son diferentes caras de una manifestación que es acompañada de rasgos musicales que la hace ser un tipo de canto particular (y no cualquier canto), con un cierto tipo de estética (como se verá a continuación), y que en los casos que aquí nos ocupa, define a un canto de carácter antiguo (como son los ejemplos del fonograma que acompaña al presente texto).

---

<sup>42</sup> Los procesos de creación de la *pirekua* pueden llevarse a cabo de diversas maneras, esto es, creando primero la melodía y luego el texto; o al contrario, primero el texto y luego la melodía, o con ambos elementos al mismo tiempo (manera que se considera como la ideal). Elegir un título para una *pirekua* puede surgir en este proceso pero también puede saberse con antelación o inclusive tiempo después de que la composición se ha terminado. De esta manera se puede afirmar que no existe una sola vía para nombrar a las *pirekuas* como tampoco de crearlas (Reynoso, 2011:88).

## 2.2. Análisis formal y estructural de los ejemplos musicales del fonograma<sup>43</sup>

El análisis formal y estructural tiene por objetivo presentar dos aspectos de este estudio. Por un lado, en cada *pirekua* se muestra la parte literaria y la transcripción musical mediante esta representación analítica o estructural<sup>44</sup> que consiste en ordenar el texto y la línea melódica por su dibujo fraseológico, considerando el inicio de frase y su cierre y que en el caso de la transcripción musical, muestran las pausas momentáneas o cadencias finales o conclusivas. Dentro de estas frases se indican distintos tipos: hay frases de tipo ‘antecedente y consecuente’ o ‘pregunta y respuesta’; frases similares, con variaciones, progresiones, estribillos y algunas otras particularidades como onomatopeyas. A la derecha de cada estrofa se indica la nomenclatura que corresponde a los tipos de frases que se presentan. Todo esto ayuda a visualizar al canto por sus partes generales (A, B o C).

Por otro lado, el análisis muestra las características estructurales que contienen cada una de estas partes. Entre estas características se distinguen los tipos de frases como ya se mencionó, además de las repeticiones, los adornos de la guitarra requinto ejecutados de manera intercalada con las frases, los movimientos armónicos y las maneras en cómo inicia y finaliza una *pirekua*, rasgos que se consideraron relevantes puesto que no hay una sola manera de tocarlos. También se indican las tonalidades en que se cantan las *pirekuas* aunque en algunos casos éstas fueron aproximadas, ya que la afinación de la guitarra varía: algunos ejemplos presentan una afinación de medio tono abajo, un cuarto de tono abajo o un tono completo abajo, o hay uso de capo trasto y en otros ejemplos la segunda cuerda de la guitarra se sube de Si a Do formando un acorde de tercera mayor entre la primera y segunda cuerdas, ello para facilitar el requinto. No obstante, se consideró pertinente tratar de representar esas afinaciones y tonalidades aproximadas dando cuenta de la existencia de una diversidad sonora como es el caso de la agrupación *Los Gavilanes de La cantera*, del cual hay tres ejemplos.

Tomando en cuenta esta descripción de las características estructurales que contiene cada parte, el análisis propiamente dicho consiste en exponer una fórmula que muestra, de manera abreviada, la forma, estructura y comportamientos de cada uno de estos cantos. Estas reducciones están acompañadas de una descripción que explica las características más relevantes del análisis y dentro de esta descripción, también se procura correlacionar las

---

<sup>43</sup> Los textos en p'urhépecha correspondientes a los ejemplos musicales trabajados en esta obra han sido representados con una ortografía práctica, basada principalmente en los valores fonológicos que representan las grafías del alfabeto latino. Los elementos que requieren explicación son los siguientes: <p'> representa la oclusiva bilabial sorda aspirada; <t'>, la oclusiva dental sorda aspirada; <k'>, la oclusiva velar sorda aspirada; <x>, la fricativa palatal; <j>, la fricativa velar; <ts> y <ts'>, las africadas dentales simple y aspirada, respectivamente; <ch> y <ch'>, las africadas palatales simple y aspirada, respectivamente; <nh>, la nasal velar; <rh> la mono vibrante lateral retrofleja; y la <ɪ>, la vocal alta central no redondeada. En la transcripción de los textos en p'urhépecha, sólo se acentúan ortográficamente las palabras que presentan el acento prosódico en su primera sílaba.

<sup>44</sup> Véase el marco teórico-metodológico, inciso A, p.11, sobre *Trazos y retrasos en el análisis formal de la música indígena mexicana*.

pirekuas que presentan características similares; y como resultado de esta labor, surge una propuesta tipológica obtenida del análisis.

Para realizar esta descripción se ideó una nomenclatura que permitiera nombrar a cada uno de los segmentos identificados. Esta propuesta es la siguiente:

i	Introducción con la melodía del canto de la parte A o B
i≠	Introducción con un melodía distinta a la del canto o también con un acompañamiento sencillo
I-IV-V7	Tónica, subdominante y dominante con séptima respectivamente, grados armónicos básicos con que se acompañan las pirekuas en la guitarra
∩	Puente sencillo
*	Puente adornado (requinteo improvisado de la guitarra)
*∩	Un mismo puente que se adorna y luego se acompaña de manera sencilla
A	Primera parte
B	Segunda parte
C	Tercera parte
EST	Estríbillo
a b c d	Diferentes frases melódicas contenidas en A y B
a' b'	Frases similares a las melodías iniciales contenidas en A o B
a b c	Frases con el mismo patrón melódico de las de inicio pero cantadas a otra altura y con la misma distancia de intervalos
P	Progresión melódica
F	Final
:	Barras de repetición indicadas al inicio de la frase
:	Barras de repetición indicadas al final de la frase
	División al interior de la parte A o B cuando no se usan las barras de repetición

### Descripción

- Introducciones (i / i≠): las pirekuas inician con una introducción que generalmente ejecuta la guitarra requinto y los demás instrumentos acompañantes. Este requinto puede estar basado en una de las frases melódicas del canto (i) o también puede tratarse de un acompañamiento básico de la guitarra que consiste en dar el bajo y un rasgueo tocándolos de manera alternada (i≠). En ambos casos se usan los acordes básicos de tónica, subdominante y dominante con séptima (I-IV-V7) que son los que se acostumbran para acompañar la *pirekua*. También puede haber uso de otros acordes mayores pero sólo de paso y casi nunca se usan los acordes menores.<sup>45</sup> Otra característica respecto al movimiento

<sup>45</sup> Los acordes menores no son parte esencial de la armonía en la música p'urhépecha, no obstante, esto no significa que se desconozcan o que no lleguen a usarse, más bien esta característica nos habla de una particularidad. Por un lado, nos dice que el sistema tonal y sus posibilidades quedan enmarcados dentro de ciertas consideraciones estéticas que son distintas para el caso p'urhépecha si se le compara con la música occidental. Por otro lado, y relacionado con lo anterior, este hecho nos muestra que si la música occidental usa las tonalidades mayores y menores como una forma de expresar distintos tipos de carácter, entonces cabe preguntarse, ¿de qué manera los p'urhépecha expresan diferentes tipos de carácter musicalmente hablando,

armónico es que muchas de las *pirekua*s usan los acordes de tónica y dominante en la primera parte, mientras que en la segunda aparece la subdominante, aunque esto tampoco es una regla. El parámetro armónico aquí descrito representa más un dibujo de su movimiento (los puntos conclusivos de llegada) aunque en el transcurso puedan sucederse más cambios momentáneos.

- Puentes (∩ / \* / \*∩): son las partes instrumentales que la guitarra toca entre frases y/o entre estrofas. Pueden ser ‘puentes sencillos’ o ‘puentes adornados’. Ambos son entendidos como ‘pasajes de conexión’ que sirven para enlazar frases y/o estrofas. El primero se ejecuta con un acompañamiento sencillo dando el bajo y el rasgueo como se describió antes mientras que el segundo sí se toca ornamentado, ya sea imitando la parte del canto o improvisando un requinteo diferente. Es importante señalar que los pasajes que se tocan en estos puentes por lo general son los mismos que se tocan en las introducciones. No obstante, se decidió denominarlos de forma diferente por el lugar que ocupan dentro de la estructura de la *pirekua*, ya que las introducciones, los puentes e inclusive los finales, son porciones de la *pirekua* que definen rasgos estilísticos de la interpretación en su totalidad.

- Parte A: primera parte de la *pirekua* que por lo general contiene dos frases, a y b.

- Parte B: segunda parte de la *pirekua* que puede contener frases similares a la parte A, y que en este caso se indican como a’ y b’ cuando son variaciones. Pero también puede tener frases distintas a aquellas; en este caso se indicarían con las letras que siguen: c, d, etc. si las hubiera.

El comportamiento melódico en la *pirekua* es muy variado y para facilitar su caracterización, distinguimos los siguientes tipos:

a) cuando la melodía de la canción se presenta por segunda vez (en la repetición), a veces ocurre una alteración de una nota o un ritmo ya sea porque la letra se modifica o porque existe el uso de primera y segunda casilla. A esto se le ha considerado como variación y se indica con letras primas o poniendo números si son distintas casillas (ver *Flor de bolita*, por ejemplo).

b) otra variación es cuando la frase presenta el mismo patrón melódico pero a otra altura. Aquí se utiliza la letra cursiva para diferenciarla de su original, por ejemplo a y *a*, donde *a* significa que sigue siendo ‘a’ pero cantada a otra altura y guardando la misma relación de intervalos.

c) uno de los rasgos más frecuentes en la *pirekua* es el uso de progresiones melódicas descendentes, movimiento que por lo general se hace en tres niveles o tonos, aunque en algunos casos son en más de tres como se verá en los ejemplos. Para esta característica melódica se utiliza la letra P.

Por su comportamiento melódico, algunas de estas frases también se han caracterizado como ‘antecedente y consecuente’ o ‘pregunta y respuesta’, términos de la música occidental que denotan dos frases distintas pero complementarias y con un reposo

---

cuando el modo mayor es el predominante? se trata de una interrogante que tiene que ser respondida teniendo más elementos a la mano, tales como una clasificación de tipos de frases melódicas y contenido expresivo, y de frases melódicas y contenido temático. En principio un análisis formal y estructural podría llevar a este siguiente nivel analítico.

momentáneo o conclusivo. Las *pirekuas* pueden presentar estos rasgos aunque también existen otras posibilidades en términos de sus cadencias armónicas,<sup>46</sup> por ejemplo, un acompañamiento armónico de una frase, muchas veces tiende a permanecer en un sólo acorde aunque la melodía se mueva a otro grado, o también puede suceder que el acorde cambie “antes” de que una frase termine sin que esto signifique que, para la concepción p’urhépecha, la frase se desequilibre. En general, se puede decir que la armonía de la *pirekua* se fundamenta en el sistema tonal occidental pero también existen varias sutilezas propias de esta tradición musical que es necesario considerar al momento de abordarlas para su análisis.

- Parte C: algunas *pirekuas* contienen una parte distinta a las dos primeras; a esta parte se le conoce como tercera parte.

- Estribillo (EST): parte cantada que se repite después de A y B.

- Final (F): cierre de la *pirekua*; puede darse con el canto o puede haber una extensión instrumental de la guitarra tocando nuevamente la parte inicial (introducción) pero como final o también puede darse el caso que se toque un acompañamiento sencillo.

- Barras de repetición (|| : / : ||): las *pirekuas* tienen varias repeticiones de sus partes, la más común es AABB o AABBAB, pero también puede haber otro orden de iteración como se mostrará en los ejemplos analizados. La utilización de las dobles barras sin los dos puntos también indica división de las partes A, B, C.

- División al interior de las partes (|): esta barra se indica cuando no se ponen las barras de repetición. Se utilizan para señalar que las partes presentan alguna particularidad en sus repeticiones, por ejemplo, que el puente cambia de ser uno de tipo adornado a un acompañamiento sencillo o viceversa, o que el canto presentó alguna variación en comparación a la frase que le precede, por lo que amerita indicarla y diferenciarla.

A continuación se presentan los ejemplos del fonograma analizados; están indicados por el número de pista en el disco. Los ejemplos de *pirekua* instrumental intercalados entre los cantados no se consideraron para el análisis, razón por la cual los números no son consecutivos.

---

<sup>46</sup> Véanse los términos “antecedente y consecuente” y “cadencia” (auténtica y plagal) en el glosario, Anexo 2 de este trabajo.

## Ejemplos analizados

### Pista 2. Inesita (abajño). Hermanos Dimas, Santa Fe de la Laguna.

A

Nirasĩnkaksĩn pirechini, Inesita, ka ásĩ wera  
 ka xánchezari sési jáxeska, chorhonharhituenti ya;  
 t'ú éskari tsitsiki sapichituejka, tsitsiki sési jantirari,  
 t'u, ¿naniri na páski ya tsíkata urapitini?

a - a' (antecedente)

b (consecuente)

a - a'

b'

B

Jucha sáni intenkusĩ kánkurhiamka, jucha sáni intenkusĩ kánkurhiamka, papa k'érituts'sĩni  
 jurajkucheni,  
 yáasi jucha weraxaka.

P

c

#### Forma:

$i \neq$  :||: a-a' b a-a' b' :||: P c :||: a-a' b a-a' b' :||: P c :|| F  
 AA BB AA BB  
 I-IV-I-V7-I I-V7-I IV-I-V7-I I-V7-I IV-I-V7-I I-IV-I-V7-I

Nº2 Inesita

**Características:** en tonalidad de Re; la introducción es diferente a la melodía del canto. Tiene dos partes contrastantes (A y B). Las frases son de tipo antecedente y consecuente (aa'-b; aa'-b'; P-c) ya que hay una exposición melódica que queda abierta: aa', aa', P que se resuelve con su contraparte melódica b, b' y c; las frases b y b' son anacrúsicas (ver partitura y glosario) y la frase P es una progresión melódica descendente que se mueve tres tonos hacia abajo. Las frases están unidas por un puente sencillo (∩). Armónicamente, los acordes se conectan por medio de un bajo de la guitarra aunque por lo general pasa de un acorde a otro en bloque. Para finalizar la canción, la guitarra toca una vuelta del círculo de acordes.

**Pista 4. Flor de bolita (sonecito). Solista de la Orquesta de Patamban.**

A

Ka xáni énkiri sési jáxejka ya inte tsítsiki ya, a  
 bolita tsítsiki xánchkari sési jáxeska, b  
 jít'uni ísí wantasĩrampka para ísí sĩpakurhini, para ísí yekarant'ani. c

B

Sési ísí terukusinti inte tsítsiki ya, bolita tsítsiki, d (con elementos de b)  
 maseta jinkoni yekaranhaaka ya; e  
 nani no jucha wékapirini ya inteni tsítsikini pári íchasĩ pakurhini ya, P1  
 nani no jucha wékapirini ya inteni tsítsikini pári íchasĩ pakurhini ya. P2

**Forma:**

i≠ ||: a∩bc∩ :||: d(b)eP1P2∩ :||: a∩bc∩ :|| d(b)eP1P2∩|d∩eP1P2||F  
 AA BB AA BB  
 I I-V7-I-ii6-V7-I I-IV-V7-I-IV-V7-I I-V7-I-ii6-V7-I I-IV-V7-I-IV-V7-I I

**A**

Nº4 Flor de bolita

The musical score consists of four staves. The first staff is the vocal line for section A, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is the guitar accompaniment for section A, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a bass line with chords labeled 'bajeo', 'V7', and 'I'. The third staff is the vocal line for section B, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with various note values and rests. The fourth staff is the guitar accompaniment for section B, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a bass line with chords labeled 'ii6', 'bajeo', 'V7', and 'V7'. A bridge section is shown below the main score, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp, containing a melodic line with various note values and rests.

**B**

**Características:** en Do; la introducción es diferente a la melodía del canto y esta *pirekua* es cantada a una sola voz. Tiene dos partes contrastantes (A y B) aunque existen elementos de ‘b’ al final de la frase ‘d’. Hay uso de progresión melódica descendente en B de tres tonos: P1y P2, donde los números representan el final de la primera y segunda casillas respectivamente. Hay variaciones en el canto cuando repite las frases. En la última vuelta de la parte B elimina los elementos de ‘b’ y hace sólo un puente sencillo con la guitarra. Más que requintear, la guitarra está constantemente haciendo un bajo melódico para conectar los acordes. Durante este bajeo puede no haber acompañamiento armónico y más bien adorna la llegada a los acordes. La canción termina con el canto.

**Pista 5. Pirekua sin nombre (sonecito). Cantada por Vicente González.**

A

No, péru ji ménteruni k’uanatsint’aska, mále, a (antecedente)  
 párani ji wantakueechari ji méntku ísí ji, ka ¿antiri ísí nóri mátirku wantaa? b (consecuente)  
 Énka jucha k’o, xu, xanharhu wekarurajka, mále / ka cha, mále, nóteru sáni wérani  
 c (antec / consec)  
 pára jucha wantontskwarhiska ya. / ¡Wérachirini puertarhu jamperi! Sikiera éka jini  
 eratioka sáni. d / P (anteced- consec)

B

¡Ásterurini xáni sufririta! e (antecedente)  
 Námintu ke trabajaraká ji inte wantakwa, ka ¿antiris no mátirku wanta? b’(consecuente)  
 Énka jucha, k’o xu, xanharhu wekarurajka, mále / ka cha, mále, nóteru sáni wérani  
 c’ (antec-consec)  
 pára jucha wantontskwarhiska ya. / ¡Wérachirini puertarhu jamperi! Sikiera éka ji  
 wantanunt’aka. d / P’(antec-consec)

**Forma:**

i(A) ∪ ∥ : a ∪ b \* c d P \* ∪ : ∥ e \* b’ \* ∪ c’ d P’ ∪ | e \* b’ \* c’ d P’ ∥ F

AA BB

I-IV-V7-I-V7-I I-IV-V7-I-V7-I I-IV-V7-I-V7-I I

Nº5 Pirekua sin nombre

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of two main sections, A and B, each with four systems of music. Section A starts with a 2da (second) and 1ra (first) part. The phrases are labeled 'a', 'b', 'c', 'd', and 'P'. Section B starts with a 2da and 1ra part. The phrases are labeled 'e', 'b'', 'c'', and 'd'. The score includes various musical notations such as chords (I, IV, V7), dynamics (p), and articulation (accents).

**Características:** en Sol afinado medio tono abajo. La introducción inicia con un requiteo de la frase ‘a’ de la parte A. La parte A contiene seis frases que se consideran en pares y son de tipo ‘antecedente y consecuente’. La primera frase ‘a’ es una ‘declaración’ (o antecedente), su característica es que es corta y concisa y se ‘confirma’ y amplía en ‘b’; ‘c’ es una larga frase que contiene dos semifrases (‘antecedente y consecuente’). La primera semifrase reposa momentáneamente sobre las notas la-do de las voces (compás 4 del tercer sistema) haciendo anacrúsica la siguiente semifrase que inicia con las corcheas si-re. También ‘d’ y ‘P’ se consideraron como frases complementarias de tipo antecedente y consecuente. La letra P, como ya se había señalado, es una progresión descendente aunque algo atípica, pues la manera de descender no se presenta como en otras pirekua: se caracteriza en que esta progresión se encuentra intercalada entre notas pedales (fa en los dos primero compases y luego mi en los dos siguientes) de manera que se presenta un juego en el patrón melódico donde el movimiento progresivo se observa en las notas fa, mi, re, do y si, haciendo una progresión de cinco tonos.

La parte B inicia con una frase que contrasta con todo lo anterior (e) luego repite el material de A (b’c’dP) de manera similar, pues contiene algunas variaciones melódicas pero sobre todo literarias. Las frases están conectadas por puentes sencillos y adornados (\*∩) los cuales se intercalan mientras la guitarra requinteaba libremente. La *pirekua* termina con el canto.

**Pista 6. El tecolote viejo (abajeño). Hermanos Zacarías, Urapicho.**

A

Yámentu animalituechaksī séniasī kánkuarhsinti,	a
yámentu animalituechaksī séniasī kánkuarhsinti;	a
inte t’úchaksī exeni jarhasinti ka ampe emankachka tiempuejka	b
pári juchaksī inteni	c
sáni ísī arhajka pireni:	d
Chachalaca, chachalaca, cuando quiere lloviznar;	EST
chachalaca, chachalaca, cuando quiere lloviznar.	EST

B

Y el tecolote viejo,	e
arriba en el cerro	f
y el otro le decía:	c’
“Vamos a cantar”.	d’
Se saludan: “Buenos días” y se ponen a cantar:	EST’
“Kukurku, kukurku” y se ponen a cantar.	EST’ (onomatopeya)

**Forma:**

i ≠ ∩	: aabcdEST∩	:  : e∩fc’d’EST’∩	:  F
	AA	BB	
I	I-IV-I-V7-I-V7-I	I-IV-I-V7-I-V7-I	I-V7-I

Nº6 El tecolote viejo

The image shows two staves of musical notation for the piece 'El tecolote viejo'. The first staff is labeled 'A' and 'a'. The second staff is labeled 'I' and 'a rep.'. The music is in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff contains a melody with eighth notes and quarter notes. The second staff is a repeat of the first staff.

**b**  
bajeo IV I

**c**  
V7

**d**  
I

**EST**  
(V7) V7 I

**EST** rep.  
(V7) V I

**B**  
**e**  
I IV

**f**  
I

**c'**  
V7

**d'**  
I

**EST'**  
V7 I

**EST'**  
V7 I

**Características:** en Sol con capo trasto en el primer traste. Tiene una introducción sencilla diferente a la melodía del canto. Tiene dos frases contrastantes en los inicios de sus partes (a-b, e-f), pero en los finales ambas comparten el mismo material melódico (cdEST y c'd'EST'), rasgo también común en varias *pirekuas*. 'a' se repite dos veces, 'b' es una gran frase que se dividió en dos (bc) ya que 'c' es un fragmento melódico que es redondeado por 'd' y las dos frases se utilizan nuevamente en B aunque sin la frase 'b'. Las frases 'c' y 'd' son anacrúsicas y están dentro del compás de 3 por 4 mientras que el estribillo (EST) inicia en el segundo tiempo del 6 por 8. Esta *pirekua* no presenta adornos de la guitarra aunque sí un bajo melódico.

**Pista 7. El sapito (abajño). Los Amigos de la sierra.**

A

Cantan, tan cantaba la rana,	a
cantan, tan debajo del agua;	a
cantan, tan cantaba la rana,	a
cantan, tan debajo del agua.	a
Ay, coco sapo, ¿naniri ísī jaki?	EST
Ay, coco sapo, ¿naniri ísī jaki	EST

B

¡Dame la mano, Kukita! Párari úni parhikunt'ani arini yorhekwani jimpo.	b
Ay, coco sapo, ¿naniri ísī jaki?	EST
Ay, coco sapo, ¿naniri ísī jaki?	EST

C

Ya no traigo ni huaraches, ya no traigo ni camisa, pero ya me van a comprar chamarra de becerro;	P
ya no traigo ni huaraches, ya no traigo ni camisa pero ya me van a comprar chamarra de becerro.	P
Ay, coco sapo, ¿naniri ísī jaki?	EST
Ay, coco sapo, ¿ naniri ísī jaki?	EST

**Forma:**

1ª. vuelta i(B)* ∪	aa aa* ∪ EST*aa aa ∪ EST ∪	b*EST ∪	P P*
	AA	B	CC
IV-V7-I-V7-I	I-V7-I-V7-I-V7-I	IV-V7-I	I-IV-I-V7-I
2ª. vuelta i(B)* ∪	aa aa ∪ EST ∪	b*EST ∪	P P ∪ EST[x4]    F
	A	B	CC
V7-IV-V7-I	I-V7-I-V7-I-V7-I	IV-V7-I	I-IV-I-V7-I I

Nº7 El sapito

**A**

**B**

**C**



**Características:** en Sol, tiene una introducción basada en la frase b de la parte B. Esta *pirekua* tiene tres partes (A, B, C) con estribillos a excepción de C de la 1° vuelta. Sus repeticiones no son como lo acostumbrado: hay repetición sólo de A y C y toda la canción se repite dos veces desde la introducción, lo cual da la sensación de una canción larga por su duración. Hay frases cortas (a y a) y largas (b y P); P es una progresión melódica que inicia en ascenso pero luego desciende tres tonos. El bajeo es “inestable” ya que la tónica a veces se toca en el primer tiempo y otras en el segundo, ello debido a que el requinteo de la guitarra se comporta de manera libre como ya se mencionó en el ejemplo No. 5 (*Pirekua* sin nombre). Es importante señalar que esta flexibilidad en el tiempo ocurre sólo en los puentes. Otra característica de este ejemplo es la cuadruplicación del estribillo al final de la canción, manera con la que termina la *pirekua*. El requinteo de la primera repetición conecta con la introducción de la segunda; esta conexión por lo general implica un adorno, el cual va entrelazado con la melodía de las frases. El sonido de la guitarra en este ejemplo es particular, pues llama la atención una cualidad sonora que tiende a lo agudo y metálico de sus cuerdas, es decir que existe una particularidad en su altura y en su timbre.

**Pista 8. El estudio (abajajeño). Los Paisanos.**

A

¡Jo, péru ay, estudio,	a (antecedente)
ka xáni énkari sési jáxeska ya!	b (consecuente)
[sólo la primera vez] T’u formariska kwéti, abioni, inte planetarhusi ya.	P
[el resto de las veces:] T’u formariska kwéti, abioni, inte planeta jimponi ya.	P

B

Ka abioniichani	c
ka treniichani ya,	d
ka autubusini ka automobilini, elikopteruni.	P’

**Forma:**

i(A)\*: || a∩bP\*|a\*∩bP\* || cd\*P’\*|cd\*∩P’∩ || a\*bP\*|a\*∩bP∩ || cd\*P’∩\*|cd\*P’ || F

AA	BB	AA	BB
I-V-I	I-V-I	I-IV-V7-I	I-V7-I

Nº8 El estudio

**Características:** en Mi un cuarto de tono bajo. La introducción es igual a la melodía del canto. ‘a’ es una frase de tipo antecedente mientras que ‘b’ es consecuente; P es una progresión melódica descendente en tres tonos. La parte B comienza con una frase que contrasta con lo anterior (c) y la progresión es muy similar a la presentada en A porque comparte el contorno melódico pero su movimiento es distinto. Al igual que el ejemplo anterior, el sonido de la guitarra en este ejemplo es particular por su altura y timbre, pues llama la atención lo agudo y metálico de sus cuerdas. Esta *pirekua* tiene muchos adornos en cada una de sus partes. Termina con el canto.

**Pista 9. El tecolotito (abajeño). Grupo San Francisco.**

A

Axani chéni ya, malesita,  
 énkari t’u k’o ya, mintsitu  
 ka no xáni ísí sési arhiska ya  
 kómu éski pára jucha warhani ya.

a (antecedente)  
 b (consecuente)  
 a (antecedente)  
 b’ (consecuente)

B

Kokurukuku, ku, ku, ku,  
 kokurukuku, ku, ku, ku,  
 kokurukuku, ku, ku, ku,  
 kokurukuku.

c (onomatopeya)  
 d  
 d  
 c’





**Características:** en Do, la introducción es igual a la melodía del canto. Una de las características más sobresalientes de este ejemplo es la libertad de ejecución de la guitarra y de su improvisación, esto da como resultado que en momentos el bajo se vuelva inestable en el pulso ya que además estira o afloja el tiempo libremente (*rubato*). Otro rasgo es el timbre agudo de las voces.

Respecto a su estructura, tiene dos partes contrastantes aunque sólo en sus inicios (ab y d) ya que el final de la parte B es el mismo material de A (cP), rasgo común en varias pirkuas. Las frases se suceden una detrás de otra y los puentes se presentan sólo entre 'b' y 'c', 'd' y P. La progresión melódica descendente tiene una particularidad: éstas comienzan con un patrón rítmico-melódico distinto y luego empieza a descender, y lo hace también en tres tonos. Este patrón es de un compás y su existencia de alguna manera se ve reflejada en el comportamiento total de la progresión observándose otra particularidad: en A, este movimiento se siente de cuatro tonos debido a ese inicio agregado mientras que en B se siente de cinco tonos debido a esta característica pero también porque al final repite el último patrón rítmico-melódico debido a que el texto es más largo. Las variaciones del texto, por lo tanto, son rasgos esenciales que nos muestran cómo se conjugan letra y melodía y cómo al modificarse una de ellas implica un ajuste de la otra.

El texto hizo complicada la transcripción melódica porque hay muchas palabras por verso (o línea), y además existen ciertas sutilezas de la pronunciación que fue difícil indicar en notación musical ya que el canto es silábico. Hay uso de cromatismo en la guitarra y pasajes de bajeo sin armonía que también sirven para conectar los acordes. El sonido de la guitarra es agudo y metálico.

**Pista 11. Musika k’eri / Músico viejo (sonecito). Intérprete no registrado.**

A

¡Peru kurhaacha, inteni músika k’éri Ichani anapuni ya!	a
Xáni sési arieri inteeri bájuni Kórpusĩiri jimpo:	a’
“Jo..., jo, jo, jo, jo...”	b (onomatopeya)
¡Jua kurhaant’ani inteeri sónini, jimpoki inte káni sési jáxeska ya!	c
¡Jua kurhaant’ani inteeri sónini, jimpoki inte káni sési jáxeska ya!	c

B

¡Anda, tsĩtsĩki sapichu,	d (antecedente)
ka xáni sési jáxeska!	e (consecuente)
Jíkini no méni jurajkuaka	d’
ka solamente éka ísĩ warhiaka.	e’

A

¡Peru kurhaacha, inteni músika k’éri Ichani anapuni ya!	a
Xáni sési arieri inteer bju’ni Kórpusĩiri jimpo:	a’
“Jo... jo, jo, jo, jo...”	b
¡Jua kurhaant’ani inteeri sónini, jimpoki inte káni sési jáxeska ya!	c
¡Jua kurhaant’ani inteeri sónini, jimpoki inte káni sési jáxeska ya!	c

B

¡Anda, linda morena,	d (antecedente)
ka xáni sési jáxeska!	e (consecuente)
Jíkini no méni jurajkuaka	d’
ka solamente éka ísĩ warhiaka.	e’
¡Pero anda, linda morena,	d
ka xáni sési jáxeska!	e
Jíkini no méni jurajkuaka	d’
ka solamente éka ísĩ warhiaka.	e’

**Forma:**

$i \neq \cup \parallel aa'bcc \cup aa'bcc \parallel ded'e' \cup ded'e' \cup \parallel aa'bcc \parallel ded'e' \cup ded'e' \cup \parallel F$   
AA BB A BB  
 I I - V7 - I - V7 - I I - V7 - I - V7 - I I - V7 - I - V7 - I I - V7 - I - V7 - I

**A**

a  
 7°  
 Ira voz  
 I  
 a'  
 V7  
 b  
 c  
 c rep.  
 I  
 V7  
 I

**B**

d  
 I  
 V  
 e  
 I  
 d'  
 V  
 e'  
 I

**Características:** en Sol, introducción sencilla y diferente a la melodía del canto. Tiene dos partes contrastantes; las frases se encuentran muy entrelazadas y a pesar de tratarse de un sonecito tiene muchas palabras por línea o verso. En la primera parte hay un tema 'a' y a prima caracterizados como similares; 'b' es una onomatopeya del sonido de un trombón realizado por el *pireri* con voz gutural y que contrasta con las dos frases primeras, pero ésta no resuelve sino hasta la frase 'c' que se canta dos veces.

La parte B tiene frases de tipo antecedente y consecuente (d y e, d' y e'). Las voces tienen la característica de cantar, en momentos, con alturas indefinidas o habladas. En la

primera vuelta, la segunda voz entra después que la primera aunque en la repetición canta siempre junto a la primera. En las repeticiones se acortan los momentos de los puentes de la guitarra e inclusive los silencios, como si la *pirekua* se fuera comprimiendo. Este ejemplo no tiene requinte pero hay un bajo marcado que sirve de puente para conectar los acordes, todos ellos con acompañamientos sencillos. Hay variaciones rítmicas debido al cambio del texto en la parte B (*Anda linda morena* y *Pero anda linda morena*). Esta *pirekua* sólo usa la tónica y la dominante. El texto hizo complicada la transcripción melódica por la cantidad de palabras y por el carácter silábico del canto.

### Pista 12. Male Chabelita (abajño). Los Chapás de Comachuén.

A

Xáni sési jáxeska yurhitskiri sapichu	a (antecedente)
interini jínreni no k'arhapirinti ya,	b (consecuente) Progresiones con “reposo”
interini jínreni no k'arhapirinti ya,	b' (pregunta) P
jimpoki inte k'o sáni sapichuejka ya.	c (respuesta) P

B

Xáni sési jáxeska Chabelita, xáni sési jáxeska Chabelita,	P (antecedente)
yurhitskiri sapichu male Chabelita,	d (consecuente)
interini jinreni no k'arhapini, interini jínreni no k'arhapini, jimpoki inte k'o sáni sapichuesti náaki jinte éнки xéni kutsímíti jintinharhijka ya.	P

#### Forma:

i(A)\*: || : a<sub>1</sub>bb'c\* : || Pd\*P\*<sub>1</sub> | Pd<sub>1</sub>P || a<sub>1</sub>bb'c\* || Pd<sub>1</sub>P || F

AA                      BB                      A                      B

I-V7-I    I-V7-I-V7-I    I-(I7M)-IV-V7-IV-I-V7-I    I-V7-I                      =    I

N°12 Male Chabelita

The musical notation consists of three staves in 6/8 time, key of D major. The first staff, labeled 'a', shows a melodic line with a fermata over the final note. The second staff, labeled 'b (P)', shows a similar melodic line. The third staff, labeled 'b' (P)', shows a melodic line. Chords are indicated as V7 and I.

**Características:** en Re, introducción igual a la melodía del canto. Tiene dos partes completamente contrastantes; sus frases son distintas en cada una las partes; ‘b’ y b prima tienen el mismo contorno melódico pero b’ termina como pregunta y es respondida, melódicamente, con ‘c’. Por otro lado, estas tres últimas frases ( b, b’, c) en realidad son una progresión melódica descendente de tres tonos sólo que con un comportamiento y desenlace distintos, pues como ya se mencionó, se caracterizaron como ‘antecedente-consecuente’ y ‘pregunta-respuesta’, pero cada una de ellas cierra mediante un reposo que de alguna manera “interrumpe” dicha progresión, por lo que se caracterizaron como frases y progresiones.

La siguiente progresión que aparece es de dos tonos y se considera como antecedente mientras que ‘d’ es su consecuente. Luego se presenta otra progresión melódica que desciende cuatro tonos. Además de requintear, la guitarra usa mucho bajeo y cromatismo. Respecto a la armonía, un rasgo llamativo es el uso de la tónica con séptima mayor. Este movimiento armónico regularmente tiene su resolución al IV grado, como es este caso, no obstante, esto es más común en el modo menor. La canción termina con el canto.

**Pista 13. Rosaura (abajño). Los Callejeros de Comachuén.**

A

Juchiti amigu, karhakwa anapu, ¿nóri erankuni erasini ya,	a (pregunta)
Rosaurita? Witsintekwa nótaru xéni.	b (respuesta)
¡Karamba! Íchka na míteni, nóteru wéksinti, kurhakurhinhasti ya.	P

B

Ji k'óruni ewapint'aaka, c

Ji k'óruni wánekwá jatsiesini ya. d

¡Karamba! Íchka na míteni, nóteru wéksinti, kurhakurhinasti ya. P

**Forma:**

i(A) ∩\* ∩ :: a\*b\*P\* : ||: c\*d\*P\* : || a\*b\*P\* || c\*d\*P || F

AA BB A B

I-V7-I I-V7-I I-IV-V7-I I-V7-I I-IV-V7 - I

Nº13 Rosaura

**Características:** en Mi cuarto de tono bajo. La introducción es igual a la melodía del canto aunque combina una parte de acompañamiento sencillo (∩) con requinteo. Tiene dos partes contrastantes. En la parte A, ‘a’ es una frase en pregunta, ‘b’ su respuesta y cierra esta primera parte con la progresión melódica descendente de tres tonos. En la parte B hay dos frases (c y d) que pueden considerarse ambas como ‘preguntas’; la ‘respuesta’ la dice nuevamente la progresión melódica descendente que es con lo que cierra la segunda parte.

Los movimientos armónicos en ambas partes son muy dinámicos. La guitarra constantemente está requinteando en los puentes sin hacer un bajo melódico. Una de las particularidades que se escuchan es el tipo de rasgueo: el guitarrista hace una especie de rasgueo apagado y luego abierto y brillante. Las voces cantan con *portamento* o deslizando la voz al igual que en otras pirekuas. Al principio de la canción, el *pireri* manda saludos a

Comachuén mientras ejecuta el acompañamiento. Este ejemplo tiene contrabajo en su instrumentación.

**Pista 15. ¿Quién será esa muchacha? (abajéño). Los Gavilanes de La Cantera, Tangamandapio.**

A

¿Náakiiski ari yurhitskiri ya, ma énkits'ini terekwarhichi sáni? a - b

¿Náakiiski ari yurhitskiri ya, ma énkini táni xáni sési jáxejki ya? a - c

Ka jít'u ixusī antarasīnka yámintu amiguechani jinkoni ya, a - b

pára cha mítini arini yurhitskirini, xáni ísī sési jánharhiska ya. P

B

Tsitsiki ya, malva rosita urapiti ya, sési jáxeska c

ka chaksīni no méni úsīnka mirikwarhini ya, mále, c

hastaksīni tsánharhint'aruna, mero, chíti mále, c

kamachakuni jarhani, putimukuni jarhani, ménkusī ya, yámintu ampe. P'

**Forma:**

i(A)\* : || a-b a-c\* a-b P \* || cccP'\* ||

A B

I - V7 - I I - V7 - I I - V7 - I

i(B)\* : || a-b a-c\* a-b P\* || cccP'\* || F

A B

I - V7 - I I - V7 - I I - V7 - I I - V7 - I

**A** Nº15 ¿Quién será esa muchacha?

**B**

The musical score for section B consists of four staves of music in G minor. The first three staves are marked with 'c' and 'I', and the fourth with 'P' and 'I'. The score includes various chords and melodic lines, ending with a double bar line and 'D.C.'.

**Características:** en Si bemol o Do bajo. La introducción es igual a las melodías del canto tanto de la parte A como de la B. Esta *pirekua* tiene algunas particularidades en sus frases: los inicios de éstas son similares pero se distinguen porque tienen finales distintos, lo que podría considerarse como pequeños motivos con resoluciones diferentes, de ahí de considerarlas como a-b, a-c y a-b y luego su cierre es con una progresión melódica que desciende tres tonos. Este tipo de movimiento melódico da la sensación de una canción más bien cíclica y no tan contrastante.

La parte B tiene a las frases c, c, c cuya tercera c, a pesar del cambio en la letra, es idéntica a la primera frase. La c se canta una segunda menor arriba, luego cierra nuevamente con la progresión que desciende tres tonos. Su movimiento melódico es igual a la progresión anterior pero aquí el cambio en la letra sí modifica el movimiento de la melodía.

El ritmo armónico es lento aunque el movimiento melódico es muy dinámico; también los puentes son largos. Armónicamente esta *pirekua* sólo usa tónica y dominante con séptima. Otro rasgo es que la primera voz es la de abajo. La *pirekua* finaliza con el adorno de la guitarra.

Este ejemplo presenta similitudes estructurales con *Male Trinita* (núm. 20) y *Esperancita* (núm. 22) pues se tratan de ejemplos con la misma tipología (ver 2.3), además de que es la misma agrupación la que canta. Cabe señalar también que las tonalidades en las que se transcribieron estas tres *pirekuas* (Si bemol, Do y Si), no son probablemente las más usuales (al menos Si bemol y Si Mayor), no obstante, se decidió respetar lo que se escuchó privilegiando que *Los Gavilanes de La cantera* tocan en tonalidades muy distintas en estos tres ejemplos aquí presentados.

**Pista 16. Mapa de la luna (sonecito). Canta J. Natividad, autor: Jesús Jiménez.<sup>47</sup>**

A

Xúksini nirasinka ayankuni, amiguecha, a  
 en mil nobesientos sesenta y nueve, a  
 sapirhati ka k'ératichaksí mítesti b  
 éskachi bésita sapichu ma niraska ya en la luna. c

B

Ka rekwerduksini na ma jurajkusti: d  
 una bandera americana d'  
 y un mapa dibujado todo como es la tierra. c'

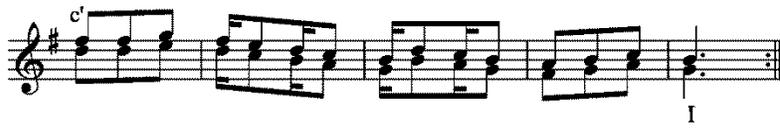
**Forma:**

i≠∩ ||: aabc∩ :||: dd'c'∩ :|| aabc∩ ||: dd'c'∩ :|| \*F

	AA	BB	A	BB	
I	I - V7-I	I-V7-I	I-V7-I	I-V7-I	I-V7-I
	I-V7 I				

N°16 Mapa de la luna

<sup>47</sup> Esta grabación se encuentran registrada como parte de la Colección de grabaciones de campo de E. Thomas Stanford en *Pirecuas de los Purépechas de Michoacán*, CONALCULTA, Fonoteca Nacional, 2012. Los datos que ahí se proporcionan son el título *Viaje a la luna* interpretado por el Dúo Los Jilgueros del Cerro Azul.



**Características:** en Sol bajo, con introducción sencilla. Tiene dos partes contrastantes. La parte A contiene una frasea ‘a’ que repite a otra altura y con otro texto (*a*) y una frase ‘b’ que resuelve con una ‘c’. La B tiene dos frases similares (*d* y *d'*) que resuelven con el material melódico de ‘c’ aunque el texto es distinto, de ahí que se indique como ‘c’ prima porque la melodía también es modificada.

El acompañamiento de la guitarra es sencillo aunque hay muchos adornos para conectar los cambios armónicos; al final hace un pequeño requinto para cerrar.

No hay subdominante pero hay dos versiones en la armonía de la primera parte cuando repite: en una se queda en la tónica y casi para terminar la parte cambia a dominante con séptima y cierra en tónica. En la segunda versión cambia antes a la dominante con séptima y finaliza en tónica. Esto da una sensación de acordes suspendidos porque la voz sí cambia a otra tonalidad. Sin embargo, como se mencionó en un inicio, los movimientos armónicos son, hasta cierto punto, muy flexibles y dependen mucho de los adornos que se ejecuten en la guitarra, de esta manera se puede considerar que su comportamiento, por un lado, no es tan cerrado y por otro, que su funcionamiento es diferente al que se usa en la armonía occidental.

**Pista 17. Emiliano Zapata (sonecito). Canta J. Natividad.<sup>48</sup>**

A

Male Chachita, xáni énkari sési jáxeska ya	a - b (antecedente)
ka ménteru espaniol ka p’urhempo wantani,	a - c (consecuente)
¿nori sáni niwa juchanksĩn jinkoni pasiarini,	a - d (antecedente)
Cuatro Caminurhu ísĩ monumentuni xéni?	e (consecuente)

B

Jini jarhasti monumento Emiliano Zapata kabayu jatarini,	f
fue elegido jefe de la elección.	e'

**Forma:**

i≠∩	: a-b a-c a-d e∩ :  :	fe'∩ :	a-b a-c a-d e∩	fe'∩	F
	AA	BB	A	B	
I	I - V7 -	I - V7 - I	I - V7 - I	I - V7 - I	

<sup>48</sup> Esta grabación también se encuentran registrada como parte de la Colección de grabaciones de campo de E. Thomas Stanford en *Pirecuas de los Purépechas de Michoacán*, CONALCULTA, Fonoteca Nacional, 2012. Los datos que ahí se proporcionan son el título *Cuatro Caminos*, su autor es Felipe Margarito y también es interpretado por el Dúo Los Jilgueros del Cerro Azul.

**Características:** en Sol bajo, con introducción sencilla. Este ejemplo también presenta un motivo melódico y rítmico que se repite tres veces de manera similar pero al finalizar son diferentes. Al igual que otras pirkuas de carácter motívico,<sup>49</sup> podemos decir que aquí se presentan tres exposiciones en pares y un cierre general de la primera parte: a-b, a-c, a-d y el cierre es ‘e’; a por su contorno melódico es igual a la inicial pero se canta a otra altura y además tiene modificaciones en el ritmo debido al cambio del texto.

La parte B tiene una frase completamente contrastante con las frases anteriores (f) pero luego retoma parte del patrón rítmico y melódico de ‘e’, que es modificado porque la letra cambia, por eso e’. ‘f’ es una gran frase por sus dimensiones y puede decirse que, hasta lo que ahora se ha podido analizar, es una frase atípica pues por un lado usa calderones y debido a esto, la melodía se queda suspendida y apoyada por el quinto grado con séptima el cual concluye hasta la última nota de la frase. No hay subdominante, el movimiento armónico es poco y más bien la tónica y la dominante tienden a quedarse tenidas. El acompañamiento es sencillo pero hay requinteo para conectar el cambio de armonía. Las voces tienen la particularidad de ser muy suaves en comparación a otros timbres de voces que pueden ser más agudos y abiertos.

<sup>49</sup> Como la pista 2. *Inesita*, pista 6. *El tecolote viejo*, pista.7 *El sapito*, pista 8. *El estudio*, pista 9. *El tecolotito*, pista 16. *Mapa de la luna*, pista 22. *Esperancita*, pista 23. *Charapan* y pista 24. *Comadre Ángela*. Más adelante se retomará este punto.

Este ejemplo planteó la idea de tomar a la armonía como parámetro de estructura melódica, pues si bien los acordes usados son los de la armonía occidental, la función armónica en la *pirekua* parece tener otra dinámica, como ya se ha observado.

**Pista 20. Male Trinita (abajeño). Los Gavilanes de La Cantera, autor: Roberto Barajas.**

A

Ískumentuni jarhani, kawirini ya, sá(ni) wéninchani,	a (antecedentes)
ískumentuni jarhani, mámaru jási ampe sá(ni) míants'ani,	a'
énkanie jít'uni ya tumpi sapichuepka ya;	b (consecuente)
mámaru jási ampe, wantakweechani, míants'ani,	c (antecedentes)
énkanie jít'une xáni sési wantontskwarhijka	c'
mále Trinitani jinkoni.	d (consecuente)

B

Mále Trina, ζnóri sáni tsípekwa	e (antecedentes)
jatsiski párani jucha wantontskwarhini?	e'
Ka ζnóchka jucha ixusí jámaxaki?	e'
Juchaksini ya no na mirikurhini juchiti malesitani.	E (consecuente)

**Forma:**

i(A)\*∩: ||: aa'b\*∩cc'd\*: ||: i(B)\*∩: || ee'e'E\*| ee'e'E\*∩ || aa'b\*cc'd∩ || ee'e'E\* || F

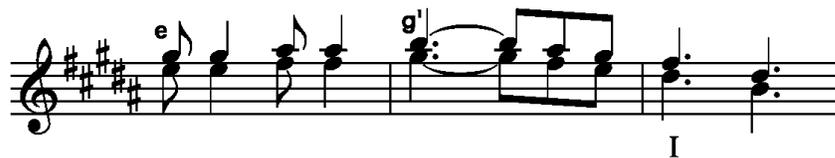
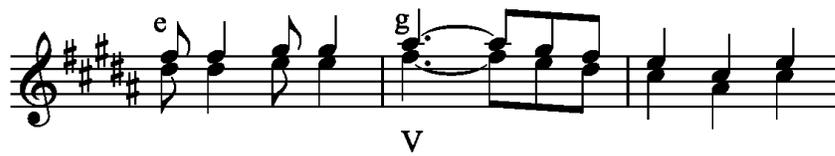
	AA		BB		A		B	
I-V7-I	I - V7 - I	I -V7-I	I -V7- I- V7- I	I - V7 - I	I-V7-I-V7-I	I-V7-I-V7-I		

**A**

Nº20 Male Trinita



**B**



**Características:** en Do. Introducción igual a la melodía de la voz tanto de la parte A como de la B. Tiene dos partes contrastantes; su forma se identificó con la estructura ABBAB, no obstante, en este ejemplo así como en *Esperancita* (núm. 22) de la misma agrupación, se muestra otra manera de combinar las partes: intro-AA-intro-BB-AB; y al igual que en *¿Quién será esa muchacha?* (núm.15), la primera voz es la de abajo.

Las frases a y a' son redondeadas por la frase b mientras que c y c' por d; en la parte B hay una serie de variaciones que tienen en común la frase 'e': e-f, e-g, e-g', e-f (repetición similar) y e-final, que son una especie de motivos con distintas resoluciones. Los adornos de la guitarra interpretados durante los puentes son constantes y muy largos. A pesar de que no hay subdominante, el movimiento armónico entre la tónica y la dominante con séptima es muy activo. Este ejemplo está acompañado por dos guitarras y contrabajo.

**Pista 21. El ponteduro (abajajeño). Orquesta Hermanos Agustín.**

A

¿Náts'ĩ jamaxaki, juchiti amiguecha? Yónksĩni nóteru exeni; a  
 [ka] ji wantani éskaksĩ warhipka ya, yónksĩni nóteru exeni a'

B

Chari warhitiicha, ¿náksī jámaxaki?  
Juchari nanacheechaksī jámaxatiksī sési.

b  
b'

**Forma:**

i(A)\* :||: a a' :||: \* i(B)\* :||: b b' :||  
AA BB  
I-V7-I I-V7-I I-V7-I I-V7-I

i(A)\* :||: a a' :||: \* i(B)\* :||: b b' :|| \*F  
AA BB  
I-V7-I I-V7-I I-V7-I I-V7-I I

**A** Nº21 El Ponteduro

**B**

**Características:** en Sol; cantada a una sola voz. Introducción con la melodía de la parte A y B; tiene dos partes contrastantes. A este ejemplo también se le conoce con el nombre de *Cara de pingo* y en este caso se trata de una versión con orquesta conformada por voz, cello, contrabajo, saxofón, clarinete y trombón. Es una de las canciones más ejecutadas por los músicos p'urhépecha y puede decirse que representa una de las piezas que forman parte del repertorio de los *músicos profesionales* o de escenario. Esta versión es particular pues se canta con una letra que no es la original; se desconoce si esta nueva letra es una manera de pasatiempo (algunas melodías de pirekuas se pueden tomar como modelo para cantarlas con otros textos) o si fue un intento de crear una nueva versión. Por el carácter del tema podría argumentarse que se trata del primer caso.

Hay variaciones en la melodía debido a la adaptación del nuevo texto no obstante, su carácter alegre sigue siendo el mismo que caracteriza a la versión original. Hay una

tendencia del *pireri* a cantarla rítmicamente libre, de forma tal que en la voz puede percibirse inestabilidad en el pulso, no así en la orquesta. Las frases giran en torno a un motivo muy sencillo que en la versión conocida son siempre anacrusas o frases que comienzan en tiempo débil. En esta versión se presentan los dos casos: frases iniciadas en tiempo fuerte y en tiempo débil. Respecto a sus repeticiones, presenta el mismo modelo que la *pirekua* anterior, no obstante, esta se clasificó dentro de repeticiones con vueltas completas ya que se toca todo, dos veces. No hay subdominante y el cello constantemente toca un pedal sobre el quinto grado aunque la armonía cambie a tónica.

**Pista 22. Esperancita (abajño). Los Gavilanes de La Cantera, autor: Delfino Madrigal.**

A

Esperancita, xáni sési jáxeska,	a
juchiti mintsitarhu anapu,	a'
ka ¿antisí, t'u, mále, ísí wantani jaki?	b
Éskari no tsípekwa jatsiska,	a
éskari no wékasínka, mále,	a'
párani jucha tsimarhani sáni wantontskuarhini ya.	c

B

T'úнкуini jimposí ya, pawani-pawani ya, xáni kawiska ya, mále.	P
Tsítsiki sapichu, tsítsiki urapiti, xáni jirinants'ani.	P'

**Forma:**

i(A)\* $\cup$  || :aa'b\* $\cup$ aa'c\* : || : i(B)\* $\cup$  : || PP'| PP'\* $\cup$  || aa'b\* $\cup$ aa'c\* $\cup$  || PP'|PP'\* || F

AA	BB	A	B
I-V7-I	I-V7-I	I-V7-I	I-V7-I-V7-I

N°22 Esperancita

**Características:** en La bajo. Otro ejemplo de la agrupación *Los Gavilanes de La Cantera*. La introducción es igual a la melodía de la voz tanto de la parte A como de la B. Tiene dos partes contrastantes divididas por la inserción de la introducción, igual que en *Male Trinita* (núm.20) donde se muestra otra manera de combinar las partes: intro-AA-intro-BB-AB.

Este ejemplo presenta muchos adornos en la guitarra y por lo tanto los puentes instrumentales son muy largos. Está cantada a dos voces y a una sexta de distancia (lo común es que las voces se encuentren en terceras). La voz primera es la de abajo y la segunda es muy aguda. Las frases aa' son redondeadas por la frase 'b', luego una variación de ellas (aa') redondeada por 'c'. En la parte B se presentan dos progresiones divididas por una llegada o reposo, y concluye con la segunda progresión. Ambas descienden tres tonos.

Igual que en los ejemplos anteriores, a pesar de que no hay subdominante, el movimiento armónico entre la tónica y dominante con séptima es muy activo. Este ejemplo está acompañado por dos guitarras y contrabajo; cabe destacar que el sonido de las guitarras, especialmente la guitarra requinto, tiene un timbre metálico.

**Pista 23. Charapan (sonecito). Canta Dimas Sierra H., autor: Pascual Galván.**

A

Jurhaskaksini p'orhempeni sáni ya,  
 jurhaskaksini pirechini ma  
 paraka cha kurhankunt'ani ya  
 arini pirekwani, íni sonesitoni,  
 Charapani anapuesti ya.

a - b (pregunta-respuesta)  
 a - c (pregunta-respuesta)  
 a' - b' (pregunta-respuesta)  
 a' - b (pregunta-respuesta)  
 d (cierre)

B

¡Ay! Ke sési jáxeska i sonesito  
 énkaksí jucha yáasí pireni jaka,

P  
 P'

paraka cha kurhankunt'ani ya  
arini pirekwani, íni sonecitori,  
Charapani anapuesti ya.

(Repetición con otra letra)

¡Ay! Ke sési jáxeska i sonecito  
énkaksí jucha yáasí pireni jaka.

Jurhaskaksini tsíperant'ani

[inaudible] sapirhatitu

ka nirasínka nínt'ani ya.

*a' - b'*

*a' - b*

*d*

*P*

*P'*

*a'+b'* (frases fusionadas)

*a'+b* (frases fusionadas)

*d*

**Forma:**

$i \neq || : a-b/a-c \cup a'-b'/a'-b/d \cup : || PP^2 a'-b' \cup a'-b/d \cup || PP^2 a'+b' a'+b/d || *F$   
AA BB  
I I-IV-V7-IV-V7-I-V7-I IV-I-IV-V7-IV-I-V7-I | IV-I-IV-V7-IV-I-V7-I I

Nº23 Charapan

The musical score consists of nine staves of music in G major (one sharp). The notation includes treble clefs and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. Chord symbols (IV, V7, I) are placed below the staff. Vowels (a', b, c', d) are placed above the staff. The score is divided into two systems of four staves each, with a final staff at the end.

**Características:** en Sol, con introducción sencilla y cantada a una sola voz. En este caso se trata de un niño *pireri*. Este ejemplo presenta, estructuralmente, una combinación diferente de sus frases. Cada frase está conformada por dos motivos que pueden considerarse como ‘pregunta y respuesta’ de esta manera, en la primera parte tenemos cuatro ‘preguntas y respuestas’ representadas por a-b, a-c, a'-b', a'-b y cierra con ‘d’, cuya letra será una constante en las otras estrofas justo para cerrar las partes.

Como se mencionó al inicio de este capítulo, las letras primas representan una variación de las frases primeras y una letra cursiva representa el mismo patrón melódico cantado a otra altura, como es el caso que aquí se presenta. Las progresiones son cortas (de dos tonos) pero otra particularidad es el uso de una especie de “síntesis” o “fusión” de frases, esto es, temas que se desarrollan en una parte y en otra se comprimen dejando una figura melódica más simplificada.

**Pista 24. Comadre Ángela (abajeño). Hermanas Pulido, autor: Juan Victoriano Cira.**

A

Angelita, tsítsiki sapichu, ka	a
t'úri jinteska jucheti komadri	a'
hasta warhikwarhu jamperi.	b
Yo pensarini, comadre Ángela,	a
t'únkini, jíkeni, ji warharani,	a'
warhakwa pári jínreni wantani jarhachejka, juchari estilu ya, i jintesti p'urhepecheeri.	P

B

Komadre Ángela, t'úri ya	c
tsinkwi warhasĩnkari ka sési juansĩkuarhini ka chiti kompadre jinkoni sési terukutsperani.	P
¡Ásĩ kurhatsini, komadre Ángela!	a
¡Ju warhani jínreni jinkoni ya!	a'
Warhakwa pári jínreni wantani jarhachejka, juchari estilu ya, i jindesti p'urhepecheeri.	P

**Forma:**

||: aa'baa'P :||: cPaa'P :||  
 AA                    BB

Nº24 Comadre Ángela

The musical notation consists of three staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The first staff is labeled with a boxed 'A' and contains a melodic line starting with a note marked 'a'. The second staff is labeled with 'a'' and contains a higher melodic line. The third staff is labeled with 'b' and contains a lower melodic line. Roman numerals (I), (IV), and (V) are placed below the staves to indicate chord positions. The title 'Nº24 Comadre Ángela' is written in the top right corner.

The image displays a musical score for a piece in A major, consisting of two contrasting sections, A and B. Section A is marked with 'a' and 'a'' above the first two staves, which contain chords. Below these is a bass line with fingerings (v) and (i). Section B is marked with a 'B' in a box above the first staff, which contains a 'c' (cappella) marking. The second staff of section B contains chords, and the third staff contains a bass line with fingerings (v), (iv), and (v). The score concludes with a final bass line with fingerings (v) and (i).

**Características:** en La un cuarto de tono bajo y a cappella. Tiene dos partes contrastantes en sus inicios mientras que en los finales ambas partes comparten material melódico, una característica frecuente de muchas pirekuas. Las progresiones presentan un movimiento melódico descendente de cuatro y tres tonos, la primera y la segunda vez respectivamente.

Por tratarse de una interpretación a cappella, no existe interacción alguna con el acompañamiento de la guitarra, elemento importante y característico de la escucha de la *pirekua* en su conjunto.

**Pista 25. Rosa de Castilla (sonecito). Hermanas Pulido, autor: Fernando Hernández.**

A

Rosa de Castilla, t'u énkari xáni sési jáxiska, t'u énkari xáni p'untsumeni, Rosa de Castilla;

P

¡tantiarikwarhi, male, párari no ísí pakarani, kómo éska Florentina!

a

B

Tátsikwari wantaaka ya:

b

¡Y ay! Ke jucheti suerte

b

námintuni tokariska ya.

c

¡Tantiarikwarhi, male, párari no ísí pakarani, kómo éski Florentina!

a

**Forma:**

||: Pa :||: bbca :||  
AA BB

**A** N°25 Rosa de castilla

**B**

**Características:** en La un cuarto de tono bajo y a cappella. Tiene dos partes contrastantes; este es el primer ejemplo que presenta una progresión al inicio y luego continúa con otra frase que funciona como cierre. Llama la atención que las progresiones frecuentemente sirven para, justamente, cerrar las partes. La progresión es corta, de dos tonos, aunque al

igual que *Male Rosita* (núm.10), tiene un compás con un patrón melódico y rítmico distinto antes de que inicie el movimiento descendente, dando la sensación auditiva de que la caída es más larga. También hay uso de calderones en la frase ‘c’, siendo su terminación más conclusiva.

Al igual que el ejemplo anterior, por tratarse de una interpretación a cappella, no existe interacción alguna con el acompañamiento de la guitarra, elemento importante y característico de la escucha de la *pirekua* en su conjunto.

### 2.3. Tipología por su forma y estructura

Como resultado de la descripción anterior se obtuvieron cuatro tipologías que dividen a las *pirekuas* por su forma y por las repeticiones de sus partes. Importante resaltar este último elemento ya que las repeticiones son las que establecen otras maneras de estructurar el canto. Estos cuatro tipos de formas son:

I. Forma AABB

II. Forma AABAB

III. Forma AABCC

IV. Forma ABAB

Cada una de estas formas presenta, a su vez, algunas variaciones. Estas variaciones se distinguen por la presencia de la introducción de la guitarra y por los puentes instrumentales que se encuentran intercalados entre las partes y que de cierta manera hacen un corte en la estructura de la *pirekua*. Es importante mencionar que por ‘introducción’ se entiende (por lo general) todo aquel fragmento melódico de la guitarra que recuerda a la melodía del canto mientras que un puente adornado es un requinteo y un puente sencillo un acompañamiento básico de la guitarra. Generalmente todos estos fragmentos melódicos instrumentales tienen la función de hacer un corte, una pausa o preparar la entrada del canto, de la segunda parte o de una repetición. Todos ellos están indicados en las fórmulas.

Estas formas con sus variaciones se indican de la siguiente manera:

FORMA	CARACTERÍSTICAS	EJEMPLO MUSICAL
I. La forma AABB puede tener dos variaciones:	- una introducción instrumental (i)AABB - una introducción instrumental y otra intermedia (i)AA(i)BB	- <i>Pirekua sin nombre</i> (pista 5) - <i>Inesita</i> (pista 2) - <i>Flor de bolita</i> (pista 4)
II. La forma AABAB tiene diversas variaciones:	- una introducción instrumental (i)AABAB - diferentes fragmentos instrumentales al inicio e intermedios:	- <i>Male Chabelita</i> (pista 12)

	(i)AA(i)BB(i)AB (i)AAB(i)B(i)AB (i)AA(i)BBAB (i)AABB(i)AB	- <i>Mapa de la luna</i> (pista 16) - <i>Emiliano Zapata</i> (pista 17) - <i>Esperancita</i> (pista 22) - <i>Musika k'eri</i> (pista 11)
III. La forma AABCC puede tener una variación:	- una introducción instrumental (i)AABCC	- <i>El sapito</i> (pista 7)
IV. La forma ABAB puede tener una variación:	- una introducción instrumental e intermedia (i)AB(i)AB	- <i>¿Quién será esa muchacha?</i> (pista 15)

Con esto lo que se quiere mostrar es que la descripción formal y estructural representa apenas un primer nivel de estudio; éstos han permitido identificar otros elementos musicales que podrían considerarse como parte de otros niveles de análisis más profundos.

Las tipologías resultantes y los ejemplos musicales que pertenecen a cada una de estas formas quedaron de la siguiente manera: de las pirekuas del fonograma, la forma I es la más frecuente (con 11 ejemplos); le sigue en su uso la forma II (con 7 ejemplos) y de las formas III y IV hay sólo un ejemplo de cada una de ellas. Sin embargo, de todas estas formas resultantes no habría que olvidar que cada una de ellas puede presentar otras particularidades.

## Tipologías

### I. Forma AABB

Pista 2. Inesita (abajéño). Hermanos Dimas, Santa Fe de la Laguna.

Forma:

$$i \neq \parallel : \underset{\text{AA}}{a-a' b \cup a-a' b' \cup} : \parallel : \underset{\text{BB}}{Pc \cup} : \parallel : \underset{\text{AA}}{a-a' b \cup a-a' b' \cup} : \parallel : \underset{\text{BB}}{Pc \cup} : \parallel F$$

I-IV-I-V7-I      I-V7-I      IV-I-V7-I      I-V7-I      IV-I-V7-I      I-IV-I-V7-I

Pista 4. Flor de bolita (sonecito). Solista de la Orquesta de Patamban.

Forma:

$$i \neq \parallel : \underset{\text{AA}}{a \cup bc \cup} : \parallel : \underset{\text{BB}}{d(b)eP1P2 \cup} : \parallel : \underset{\text{AA}}{a \cup bc \cup} : \parallel : \underset{\text{BB}}{d(b)eP1P2 \cup | d \cup eP1P2} \parallel F$$

I    I-V7-I-ii6-V7-I    I-IV-V7-I-IV-V7-I    I-V7-I-ii6-V7-I      I-IV-V7-I-IV-V7-I      I

Pista 5. *Pirekua* sin nombre (sonecito). Cantada por Vicente González.

Forma:

$$i(A) \cup \parallel : \underset{\text{AA}}{a \cup b^* c d P^* \cup} : \parallel : \underset{\text{BB}}{e^* b^* \cup c^* d P^* \cup | e^* b^* c^* d P^*} \parallel F$$

I-IV-V7-I-V7-I    I-IV-V7-I-V7-I      I-IV-V7-I-V7-I      I

Pista 6. El tecolote viejo (abajéño). Los Hermanos Zacarías, Urapicho.

Forma:

$$\begin{array}{cccc}
 i \neq \cup & \parallel & : & aabcdEST\cup & : \parallel & : & e\cup f\cup c'd'EST'\cup & : \parallel & F \\
 & & & AA & & & BB & & \\
 I & & & I-IV-I-V7-I-V7-I & & & I-IV-I-V7-I-V7-I & & I-V7-I
 \end{array}$$

Pista 8. El estudio (abajéño). Los Paisanos.

Forma:

$$\begin{array}{cccccc}
 i(A)*\cup & : \parallel & a\cup bP*|a*\cup bP* & \parallel & cd*P'*|cd*\cup P'\cup & \parallel & a*bP*|a*\cup bP\cup & \parallel & cd*P'\cup|cd*P' & \parallel & F \\
 & & AA & & BB & & AA & & BB & & \\
 I-V-I & & I-V-I & & I-IV-V7-I & & I-V7-I & & I-IV-V-I & & I
 \end{array}$$

Pista 9. El tecolotito (abajéño). Grupo San Francisco.

Forma:

$$\begin{array}{cccc}
 i(A)*\cup & : \parallel & abab'| abab'*\cup & \parallel & cddc'| cddc'* & \parallel \\
 & & AA & & BB & \\
 I-V7-I & & I - V7 - I & & I-IV-I-V7-I & \\
 i(B)*\cup & : \parallel & abab'| abab'*\cup & \parallel & cddc'| cddc'* & \parallel \\
 & & AA & & BB & \\
 I-IV-I-V7-I & & I - V7 - I & & I-IV-I-V7-I & \\
 i(B) & : \parallel & F & & & \\
 I-IV-I-V7 & & I & & & 
 \end{array}$$

Pista 10. Lápiz y cuaderno o Male Rosita (sonecito). Los Madrugadores, Angahuan.

Forma:

$$\begin{array}{ccc}
 i(A)*\cup & : \parallel & aa'b\cup*\cup cP*\cup|aa'b\cup*cP*\cup & \parallel & d*\cup cP*\cup|d\cup cP & \parallel & F \\
 & & AA & & BB & & \\
 I-IV-V7-I & & I - IV - V7 - I & & I - IV - I - V7 & & I
 \end{array}$$

Pista 21. El ponteduro (abajéño). Orquesta Hermanos Agustín.

Forma:

$$\begin{array}{cccc}
 i(A)* & : \parallel & : & a a' & : \parallel & : & * & i(B)* & : \parallel & : & b b' & : \parallel \\
 & & & AA & & & & BB & & & & \\
 I-V7-I & & I - V7 - I & & & 
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 i(A)* & : \parallel & : & a a' & : \parallel & : & * & i(B)* & : \parallel & : & b b' & : \parallel & *F \\
 & & & AA & & & & BB & & & & & \\
 I - V7 - I & & I & & 
 \end{array}$$

Pista 23. Charapan (sonecito). Canta Dimas Sierra H.

Forma:

$$i \neq \parallel : a-b/a-c \cup a'-b'/a'-b/d \cup : \parallel \text{ PP}'a'-b' \cup a'-b/d \cup \parallel \text{ PP}'a'+b'a'+b/d \parallel *F$$

$$\text{AA} \qquad \qquad \qquad \text{BB}$$

$$I \qquad I-IV-V7-IV-V7-I-V7-I \qquad IV-I-IV-V7-IV-I-V7-I \mid IV-I-IV-V7-IV-I-V7-I \qquad I$$

Pista 24. Comadre Ángela (abajero). Hermanas Pulido.

Forma:

$$\parallel : aa'baa'P : \parallel : cPaa'P : \parallel$$

$$\text{AA} \qquad \qquad \text{BB}$$

Pista 25. Rosa de Castilla (sonecito). Hermanas Pulido.

Forma:

$$\parallel : Pa : \parallel : bbca : \parallel$$

$$\text{AA} \qquad \text{BB}$$

## II. Forma AABBAB

Pista 11. Musika k'eri / Músico viejo (sonecito). Intérprete no registrado.

Forma:

$$i \neq \parallel \parallel aa'b \cup cc \cup \parallel aa'b \cup cc \cup \parallel \text{ ded}'e' \cup \parallel \text{ ded}'e' \cup \parallel aa'b \cup cc \cup \parallel \text{ ded}'e' \cup \parallel \text{ ded}'e' \cup \parallel F$$

$$\text{AA} \qquad \qquad \text{BB} \qquad \qquad \text{A} \qquad \qquad \text{BB}$$

$$I \qquad I - V7 - I - V7 - I \qquad I - V7 - I - V7 - I \qquad I - V7 - I - V7 - I \qquad I - V7 - I - V7 - I \qquad I$$

Pista 12. Male Chabelita (abajero). Los Chapás de Comachuén.

Forma:

$$i(A)* : \parallel : a \cup bb'c * : \parallel \parallel Pd*P* \cup \parallel Pd \cup P \parallel a \cup bb'c * \parallel Pd \cup P \parallel F$$

$$\text{AA} \qquad \qquad \text{BB} \qquad \qquad \text{A} \qquad \qquad \text{B}$$

$$I-V7-I \quad I-V7-I-V7-I \quad I-(I7M)-IV-V7-IV-I-V7-I \quad I-V7-I \quad = \quad I$$

Pista 13. Rosaura (abajero). Los Callejeros de Comachuén.

Forma:

$$i(A) \cup * \cup \parallel : a*b*P* : \parallel : c*d*P* : \parallel a*b*P* \parallel c*d*P \parallel F$$

$$\text{AA} \qquad \qquad \text{BB} \qquad \qquad \text{A} \qquad \qquad \text{B}$$

$$I-V7-I \qquad I-V7-I \qquad I-IV-V7-I \qquad I-V7-I \qquad I-IV-V7 - I$$

Pista 16. Mapa de la luna (sonecito). Canta J. Natividad.

Forma:

$$i\neq\cup \parallel : aabc\cup : \parallel : dd'c'\cup : \parallel aabc\cup \parallel : dd'c'\cup : \parallel *F$$

	AA	BB	A	BB	
I	I - V7-I	I-V7-I	I-V7-I	I-V7-I	I-V7-I
	I-V7	I			

Pista 17. Emiliano Zapata (sonecito). Canta J. Natividad.

Forma:

$$i\neq\cup \parallel : a-b a-c a-d e\cup : \parallel : fe'\cup : \parallel a-b a-c a-d e\cup \parallel fe'\cup \parallel F$$

	AA	BB	A	B
I	I - V7 -	I - V7 - I	I - V7 - I	I - V7 - I

Pista 20. Male Trinita (abajño). Los Gavilanes de La Cantera, Tangamandapio.

Forma:

$$i(A)*\cup : \parallel : aa'b*\cup cc'd* : \parallel : i(B)*\cup : \parallel ee'e'E* \parallel ee'e'E*\cup \parallel aa'b*cc'd\cup \parallel ee'e'E* \parallel F$$

	AA		BB		A		B
I-V7-I	I - V7 - I	I - V7 - I	I - V7 - I - V7 - I	I - V7 - I	I - V7 - I	I - V7 - I - V7 - I	I - V7 - I - V7 - I

Pista 22. Esperancita (abajño). Los Gavilanes de La Cantera, Tangamandapio.

Forma:

$$i(A)*\cup \parallel : aa'b*\cup aa'c* : \parallel : i(B)*\cup : \parallel PP'|PP'*\cup \parallel aa'b*\cup aa'c*\cup \parallel PP'|PP'*\cup \parallel F$$

	AA		BB		A		B
I-V7-I	I - V7 - I	I - V7 - I	I - V7 - I - V7 - I	I - V7 - I	I - V7 - I	I - V7 - I - V7 - I	I - V7 - I - V7 - I

### III. Forma AABCC

Pista 7. El sapito (abajño). Los Amigos de la Sierra.

Forma:

1ª. vuelta  $i(B)*\cup \parallel aa|aa*\cup EST*aa|aa\cup EST\cup \parallel b*EST\cup \parallel P|P*\cup \parallel F$

	AA	B	CC
IV-V7-I-V7-I	I-V7-I-V7-I-V7-I	IV-V7-I	I-IV-I-V7-I

2ª. vuelta  $i(B)*\cup \parallel aa|aa\cup EST\cup \parallel b*EST\cup \parallel P|P\cup EST[x4]\cup \parallel F$

	A	B	CC
V7-IV-V7-I	I-V7-I-V7-I-V7-I	IV-V7-I	I-IV-I-V7-I

### IV. Forma ABAB

Pista 15. ¿Quién será esa muchacha? (abajño). Los Gavilanes de La Cantera, Tangamandapio.

Forma:

$$\begin{array}{c} i(A)^* \cup : \parallel a-b a-c^* \cup a-b P^* \cup \parallel cccP'^* \parallel \\ \quad \quad \quad A \quad \quad \quad B \\ I - V7 - I \quad \quad I - V7 - I \quad \quad I - V7 - I \\ i(B)^* \cup : \parallel a-b a-c^* \cup a-b P^* \cup \parallel cccP'^* \parallel F \\ \quad \quad \quad A \quad \quad \quad B \\ I - V7 - I \quad \quad I - V7 - I \quad \quad I - V7 - I \quad I - V7 - I \end{array}$$

## 2.4. Comentarios al análisis

Resumiendo, las pirekuas de este fonograma presentan las siguientes características: Respecto a su forma, se identificó que la *pirekua* más usual tiene dos partes expresadas en la forma AABB; de ella, el presente disco contiene 11 ejemplos. Por las repeticiones de cada una de las partes y por las maneras en cómo se presentan a lo largo del canto, se identificaron otras formas como AABBAB de los cuales hay 7 ejemplos y, ABAB con un solo ejemplo. Existe otra posibilidad que contempla una tercera parte aunque también es poco usual, su forma es AABCC, también con un sólo ejemplo. Cada una de estas formas habla de una estructura específica del canto y aunado a esto, las introducciones y puentes instrumentales son otros elementos que también definen dicha estructura.

Las introducciones y los puentes instrumentales que son ejecutados por la guitarra pueden ser iguales o diferentes a la melodía del canto y su presencia es fundamental, ya que modifican sustancialmente tanto la estructura como la sonoridad de la *pirekua* dándole una conformación particular según dónde se presentan y cómo se interpretan. Algunas de estas introducciones y puentes tienen la particularidad de ser muy extensos y se prestan a la improvisación, mientras que otros son más austeros y se ejecutan dando una entrada con el bajo y un rasgueo o tocando una vuelta del círculo de acordes. Cabe señalar que dichos fragmentos son muy ricos tanto por su estilo de ejecución como por el timbre de las guitarras y merecerían un análisis aparte.

Otra particularidad de las introducciones y puentes es la libertad con que la guitarra ejecuta los adornos tendiendo a la flexibilidad del tempo. Esta libertad de ejecución es muy característica en muchas pirekuas y específicamente en los puentes parece tener al menos dos funciones:

- 1) son momentos en los que los guitarristas hacen muestra del dominio de su instrumento dando lugar a la inventiva e improvisación (aunque se traten de grabaciones).
- 2) son momentos de reposo o de preparación para que los pireris inicien el canto de la siguiente frase. Esto se demuestra porque dichos puentes no tienen número fijo de vueltas, como pueden durar tres compases otras veces duran hasta 20, y en este último caso significa que, por un lado, hay más inventiva para adornar y por otro, esos momentos de silencio vocal parecen formar parte del sentir del momento. Pero no todas las pirekuas

presentan este tipo de interpretación de introducciones y puentes, característica a considerar como un rasgo estilístico.

Cada una de estas porciones instrumentales se identificaron como introducciones, puentes y finales por el lugar que ocupan dentro de la estructura de la *pirekua*, los cuales también definen rasgos estilísticos en la ejecución de la guitarra. En cuanto a los finales de las *pirekuas*, los hay con una extensión instrumental mientras que otras *pirekuas* cierran con el canto.

La melodía o los tipos de frases son otros de los elementos más desarrollados en las *pirekuas*. Este elemento estructura buena parte de la forma del canto y como se verá a continuación, hay diversos tipos de comportamientos melódicos. Para desglosarlos, partiremos del más al menos usual:

1) Existen frases de tipo ‘antecedente y consecuente’, ‘pregunta y respuesta’ o ‘declaración y confirmación’; éstas hacen alusión a frases complementarias, o si se prefiere, se pueden considerar como semifrases las cuales abren y necesitan concluir en una siguiente semifrase. Algunos de los ejemplos que claramente presentan este tipo de frases son la pista 2. *Inesita*, pista 5. *Pirekua sin nombre*, pista 8. *El estudio*, pista 9. *El tecolotito*, pista 11. *Musika k’eri*, pista 12. *Male Chabelita*, pista 13. *Rosaura*, pista 17. *Emiliano Zapata*, pista 20. *Male Trinita* y pista 23. *Charapan*.

2) Las progresiones melódicas descendentes son otra particularidad muy frecuente. El contexto melódico en el cual se presenta una progresión es dentro del cierre de frases y de la parte o sección. Por ejemplo, puede haber una frase ‘a’ indicada como pregunta, luego una frase ‘b’ como su respuesta y el cierre estaría dado por una progresión melódica descendente (pista 12. *Male Chabelita*, pista 15. *¿Quién será esa muchacha?*). En este sentido, una *pirekua* generalmente no iniciaría con una progresión aunque aquí tenemos una excepción con el ejemplo de Rosa de Castilla. Las progresiones descienden tres tonos aunque algunas *pirekuas* presentan más movimientos descendentes (pista 10. *Lápiz y cuaderno*).

3) La presencia de estribillos también es importante y tiene la misma función que las progresiones: cerrar frases o partes (pista 6. *El tecolote viejo*, pista 7. *El sapito*).

4) Otro comportamiento melódico es aquel que presenta frases en dos alturas distintas, la segunda de las cuales guarda el mismo patrón melódico y la misma relación de intervalos que la frase inicial (pista 2. *Inesita*, pista 7. *El sapito*, pista 9. *El tecolotito*).

5) También se presentan variaciones melódicas cuando hay algún cambio en el texto de la *pirekua* o cuando el canto se repite por segunda vez y se usa la primera y segunda casilla. Este tipo de alteraciones no modifican considerablemente la frase; el cambio ocurre a nivel de una nota o de un ritmo (pista 4. *Flor de bolita*).

6) Otra característica común de muchas *pirekua*s es que el inicio de la melodía en las partes puede tener material melódico diferente (A y B son contrastantes), pero al cerrar o finalizar dichas partes comparten el mismo material melódico, funcionando en ambos casos como frases conclusivas (pista 5. *Pirekua sin nombre*, pista 6. *El tecolote viejo*, pista 10. *Lápiz y cuaderno*). Pero también puede suceder lo contrario: que haya frases que inicien igual pero terminan diferente. En este caso, las frases se estructuran como pequeños motivos donde el segundo motivo puede presentar un cierre ‘variable’ (pista 17. *Emiliano Zapata*, pista 23. *Charapan*). A partir de esta característica, es posible proponer, hipotéticamente, que las *pirekua*s se clasifican por su estructura melódica en motivicas y fraseológicas. La primera es entendida como una frase conformada por dos motivos pequeños donde el primero puede presentar alguna de las características melódicas antes mencionadas mientras que el segundo puede ser una variación del motivo inicial (‘variable’). A las *pirekua*s motivicas pertenecería la pista 2. *Inesita*, pista 6. *El tecolote viejo*, pista 7. *El sapito*, pista 8. *El estudio*, pista 9. *El tecolotito*, pista 16. *Mapa de la luna*, pista 17. *Emiliano Zapata*, pista 22. *Esperancita*, pista 23. *Charapan* y pista 24. *Comadre Ángela*. Las *pirekua*s fraseológicas, por el contrario, presentan frases más desarrolladas y elaboradas que pueden considerarse como más acabadas o redondeadas. A éstas pertenecería la pista 4. *Flor de bolita*, pista 5. *Pirekua sin nombre*, pista 10. *Lápiz y cuaderno*, pista 11. *Musika k’eri*, pista 12. *Male Chabelita*, pista 13. *Rosaura*, pista 15. *¿Quién será esa muchacha?*, pista 20. *Male Trinita*, pista 21. *El ponteduro*, pista 25. *Rosa de Castilla*. Pero faltaría hacer una descripción del contorno melódico para verificar esta hipótesis.

7) A veces una frase puede ser independiente, por ejemplo, una frase que pertenece a la parte A puede llegar a presentarse en la parte B. Su particularidad es que los contextos melódicos de ambas partes serían distintos por lo que dicha frase también cambiaría su sentido (c y c’ en A y B de la pista 6. *El tecolote viejo*).

8) También hay frases anacrúsicas (pista 2. *Inesita*); frases fusionadas (pista 23. *Charapan*) y frases en espejo (la misma pista 23. *Charapan*).

9) Dentro de todos estos tipos de comportamientos melódicos, la relación letra-melodía es sumamente importante, pues como lo mencionaba Benito Sierra, la melodía acompaña a la letra y una modificación de ésta última generalmente implica un cambio en la melodía y viceversa. Otro rasgo es cuando hay *pirekua*s donde hay muchas palabras por verso. La tendencia en este caso es a cantar de forma silábica y ello en ocasiones genera variaciones melódicas (pista 10. *Lápiz y cuaderno*).

El acompañamiento armónico de la guitarra también presenta sus propias particularidades.

1) La guitarra puede ejecutar la armonía en bloque, o haciendo un bajo conectando los acordes o también mediante adornos o requinteo (pista 12. *Male Chabelita*).

2) En algunas *pirekuas* hay un contraste entre el ritmo armónico y el ritmo melódico, es decir, cuando el ritmo armónico es lento el melódico es más dinámico (pista 15. *¿Quién será esa muchacha?*, pista 17. *Emiliano Zapata*, pista 21. *El ponteduro*, pista 22. *Esperancita*). En este sentido unas de las características que vale la pena resumir es esta inamovilidad o permanencia de la armonía mientras la melodía tiene un movimiento muy activo, dando como resultado la permanencia en un sólo acorde mientras la melodía se mueve a otro grado.

3) Otro caso es cuando un acorde anticipa su cambio antes de que la frase termine su cadencia. Este efecto da como resultado una especie de desfase armónico que no obstante, en el contexto de la *pirekua* no da un sentido de desequilibrio (pista 21. *El ponteduro*).

4) Otra característica respecto al movimiento armónico es que muchas de las *pirekuas* usan los acordes de tónica y dominante en la primera parte, mientras que en la segunda parte aparece la subdominante, aunque esto no es una regla estricta.

5) Como ya habíamos señalado, la armonía de las *pirekuas* generalmente se fundamenta en el sistema tonal occidental, no obstante, existen sutilezas que deben ser escuchadas en función de sus características culturales, por ejemplo, esta movilidad lenta de la armonía, la tendencia a quedarse tenida o a cambiar en momentos no dados por la melodía, caso que sería inconcebible en la música occidental.

6) También es muy usual los cromatismos melódicos en el acompañamiento, característica, por cierto, muy frecuente de los sonecitos antiguos (pista 9. *El tecolotito*, pista 12. *Male Chabelita*).

7) Respecto a las tonalidades, el cambio de afinación y el uso del capo trasto permite tener otras posibilidades sonoras en la guitarra, así como la modificación de la segunda cuerda que se sube de Si a Do para facilitar el requinto, generando el intervalo de tercera para facilitar el adorno. Pero una de las características más llamativas es la que presentan las *pirekuas* interpretadas por *Los gavilanes de La cantera* que, habiendo tres ejemplos de esta agrupación en este fonograma, tocan en distintas tonalidades ofreciendo una diversidad sonora de la guitarra. Cabe señalar que las tonalidades en las que se transcribieron estas tres *pirekuas* (Si bemol, Do y Si), probablemente no sean las más usuales pero, como ya se mencionó, se decidió privilegiar dicha sonoridad para identificar su riqueza.

Otras características no muy comunes pero que al menos se presentaron en dos ejemplos, es el uso de calderones (pista 17. *Emiliano zapata* y pista 25. *Rosa de Castilla*).

Los ejemplos de este fonograma también presentan diferentes dotaciones instrumentales conformadas por una voz con guitarra; dos voces con guitarra; dos voces con guitarra acompañante, guitarra requinto y contrabajo y también hay un ejemplo con orquesta conformada por voz, cello, contrabajo, saxofón, clarinete y trombón. Mencionamos al inicio de este resumen que los fragmentos instrumentales son esenciales en la *pirekua*, pues establecen momentos de improvisación, de pausas en la voz, de reposo o inclusive de

diálogo con el canto. En este sentido, los cantos a cappella quedan limitados de estas posibilidades de diálogo con el instrumento, aunque ofrecen otra sonoridad.

La sonoridad de las voces también es muy diversa: hay voces muy agudas, voces en un registro medio pero muy suaves, otras muy delgadas; hay uso de *portamento* y en otros casos, la primera voz es la de abajo mientras que la segunda es la aguda.

Finalmente, algo que tienen las piezas de este fonograma es que independientemente de su contexto de ejecución (en vivo, en escenarios pues se escuchan los aplausos; para grabación, o tal vez algunas son espontáneas, etc.), es que su diversidad de ejecución no se vio mermada por dichos contextos sino que, por el contrario, su variedad parecería ser una de sus virtudes.

### Capítulo 3. Conclusiones

A través de este trabajo he tratado de exponer una serie de elementos que han ayudado a contextualizar el análisis musical de la *pirekua*. El haber partido desde el siglo XVI y principalmente del XIX y XX (que son las épocas donde se configuró este canto secular), tuvo como objetivo colocar a la *pirekua* como el eje temático, dando cuenta de la presencia, ya sea de su nombre o de su actividad, en diversos estudios que han tratado su historia, su literatura y su música.

Partiendo concretamente de las preguntas, la hipótesis y los objetivos aquí presentados, este trabajo analítico me ha hecho reflexionar en las preguntas planteadas inicialmente, sobre cómo se conforma una *pirekua* y cuáles son las características que definen aspectos identitarios musicalmente hablando. Dichas preguntas no han hecho más que llevarme a otras más: ¿no es la *pirekua* ejecutada con *grupo* también una *pirekua*? Pensando de una manera más global y considerando este ejemplo en otras músicas, por ejemplo en Beethoven y sus sinfonías ejecutadas con caja rítmica: ¿no es Beethoven remix también Beethoven? A ambas respondería que sí, una *pirekua con grupo* es una *pirekua* y Beethoven remix es Beethoven, puesto que su melodía puede ser perfectamente identificada como lo que son, independientemente del cambio de instrumentación en una *pirekua*, o de la base rítmica con que se toque una sinfonía. Pero una diferencia importante estriba en la necesidad de agregarle un apellido: Beethoven *remix* y *pirekua con grupo*. Considero que este sólo hecho hace la diferencia para hablar de una *pirekua* cultivada, por un lado, dentro de los cánones estéticos entendidos culturalmente y por otro, de una *pirekua* que tiende a ser una manifestación cambiante y que por lo tanto adopta y adapta elementos exógenos. De ahí el uso de la categoría *pirekua viejita* para identificar un tipo de composición y sonoridad particulares.

Pero ¿cuáles son estos cánones o modelos estéticos entendidos culturalmente? Dichos cánones o modelos se encuentran representados, en primer lugar, por la lengua en la que se canta la *pirekua*: en p'urhépecha. Desde su ámbito musical, se encuentran los géneros bajo los cuales se canta: el soncito y el abajeño. Desde su instrumentación, aunque no haya sido siempre la misma (pensando en la guitarra séptima, en la armónica o en un teclado eléctrico), existen, no obstante, dotaciones instrumentales que se han arraigado con el tiempo y que el hecho de haber logrado el dominio y el haber encontrado las posibilidades sonoras para acompañar a la *pirekua*, han creado una manera específica de ejecución, un estilo. En este sentido, cambiar un instrumento seguramente implicará cambiar el estilo, ya que las posibilidades técnicas, tímbricas, expresivas y por lo tanto interpretativas, no serían las mismas en una guitarra que, por ejemplo, en el teclado. También existen modelos que muestran formas y estructuras definidas que sugieren reglas de composición. En un intento por deducir esas reglas (y yendo de lo general a lo particular), podemos considerar que la existencia de distintas formas son una prueba de cómo se 'diseña, construye o inventa un marco de sonido', donde la presencia de una forma común representada por AABB, es también variada por otras formas posibles como AABBAB, AABCC y ABAB. También la

existencia de estructuras que tienen características sonoras específicas como las introducciones, puentes y finales, los tipos de frases, o el uso de progresiones melódicas siempre descendentes, de estribillos, de frases iguales en dos alturas distintas, de variaciones melódicas debido al texto, o como las frases que inician igual en cada parte pero terminan diferente o viceversa y que se definieron como motivicas y fraseológicas, son todos ellos rasgos que definen distintos diseños compositivos. Todas estas posibilidades y sus combinatorias se encuentran reguladas ya sea por el texto y/o por la melodía, relación que, como ya ha sido mencionada, es esencial para comprender a la *pirekua* en su totalidad. A su vez, los tipos de frases que contienen cada parte, su diálogo con la guitarra y los timbres tanto de la guitarra como de las voces son otros de los elementos musicales más ricos que tiene la *pirekua* y que un acercamiento formal y estructural apenas deja al descubierto. Otros elementos que se identificaron fueron el uso particular de la armonía, las formas de requintear y de conectar acordes. Todos estos pueden ser, a primera instancia, los elementos que constriñen la composición y la ejecución de la *pirekua* dentro de esto que se denomina *estilo*.

Dichos rasgos musicales hablan de una expresión que le es propia a la cultura p'urhépecha pues la poesía, sin este tipo de acompañamiento musical, no remitiría, al menos, a este tipo de *pirekua viejita*. Desde este punto de vista podemos afirmar que la música es tan importante como el texto, dado que ese revestimiento termina por otorgarle el carácter y el estilo que conforman el núcleo de esta manifestación musical.

Considero que la colección de *pirekuas viejitas* compiladas en este fonograma, han servido como modelo para analizar, identificar y describir características musicales que no habían sido contempladas en estudios anteriores. Mediante la sistematización de las descripciones de las *pirekuas* se han podido reconocer particularidades musicales propias de la cultura p'urhépecha así como de estilos de interpretación.

Finalmente, es importante recalcar que este análisis es una propuesta abierta que busca aportar una caracterización musical que puede ser revisada, reconstruida o modificada en estudios posteriores. Sobra decir que falta esta perspectiva de estudio que contemple tanto a la parte literaria en conjunto con la musical, así como analizar otros parámetros como el timbre, el estilo de composición y ejecución tanto del canto como de la guitarra. Y una parte muy importante será contrastar la descripción aquí obtenida con los propios músicos, pues serán ellos quienes determinen si este análisis formal, como lo macro, y sus partes estructurales, como lo micro, de alguna manera es el reflejo de su propio pensamiento compositivo.

## **Apéndice 1. Traducción de los textos de las pirekuas**

### **Colección de los 57 Encuentros de Música y Danza Indígena**

#### **Pista 2. Inesita (Hermanos Dimas)**

Les vamos a cantar, Inesita, no llores,  
tan bonita que eres y tan chapeadita,  
tú que eres una florecita, flor de boca colorada,  
tú, ¿a dónde llevaste a la gallina blanca?

Era lo único que teníamos, era lo único que teníamos, el abuelo nos la había dejado,  
ahora nosotros estamos llorando.

#### **Pista 4. Flor de Bolita (solista de la Orquesta de Patamban)**

Y qué tan bonita es esa flor,  
flor de bolita pues qué bonita eres,  
yo también así pensaba para robármela, para trasplantarla.

Así se mira bien esa flor, la flor de bolita,  
siendo trasplantada en la maceta;  
cómo no querríamos esa flor para llevárnosla,  
cómo no querríamos esa flor para llevárnosla.

#### **Pista 5. Pirekua sin nombre (Vicente González)**

Ah, no, otra vez me regresé, muchachita,  
para comprender tus palabras, pero ¿por qué no de una vez me lo dices?  
Aunque sí, aquí, me caí en el camino, muchachita / y usted, muchachita, ni siquiera sale un  
poco  
para platicar / ¡Salga hasta la puerta! Para que al menos pueda verla un poco.

¡Ya no me haga sufrir tanto!  
Cuánto trabajo me da esa palabra, y ¿por qué no de una vez me lo dices?  
Aunque sí, aquí, me caí en el camino, muchachita / y usted, muchachita, ni siquiera sale un  
poco  
para platicar / ¡Salga hasta la puerta! Para que al menos yo me despida.

### **Colección del Fondo de Radio**

#### **Pista 6. El tecolote viejo (Hermanos Zacarías)**

Todos los animalitos traen señas,  
todos los animalitos traen señas;

ellos están mirando cómo va a ser el tiempo  
para que ellos  
así digan cantando:  
Chachalaca, chachalaca, cuando quiere lloviznar;  
chachalaca, chachalaca, cuando quiere lloviznar.

Y el tecolote viejo,  
arriba en el cerro  
y el otro le decía:  
“Vamos a cantar”.  
Se saludan: “Buenos días” y se ponen a cantar:  
“Kukuku, kukuku” y se ponen a cantar.

### **Pista 7. El sapito (Los Amigos de la Sierra)**

Cantan, tan cantaba la rana,  
cantan, tan debajo del agua;  
cantan, tan cantaba la rana,  
cantan, tan debajo del agua.  
Ay, coco sapo, ¿en dónde estás?  
Ay, coco sapo, ¿en dónde estás?

¡Dame la mano, Cuquita! Para poder cruzar por este río.  
Ay, coco sapo, ¿en dónde estás?  
Ay, coco sapo, ¿en dónde estás?

Ya no traigo ni huaraches, ya no traigo ni camisa, pero ya me van a comprar chamarra de  
becerro...

### **Pista 8. El estudio (Los Paisanos)**

¡Sí, pero ay, estudio,  
qué bueno eres!  
[sólo la primera vez] Tú formaste el cohete, el avión, en este planeta.  
[el resto de las veces] Tú formaste el cohete, el avión, por este planeta.

Y los aviones  
y los trenes,  
el autobús, el automóvil, el helicóptero.

**Pista 9. El tecolotito (Grupo San Francisco)**

No vaya a ser, muchachita,  
que el corazón  
no tanto diga  
que bailemos.

Kokurukuku, ku, ku, ku,  
kokurukuku, ku, ku, ku,  
kokurukuku, ku, ku, ku,  
kokurukuku.

**Pista 10. Lápiz y cuaderno (Los Madrugadores)**

Viéndote una menor, te quería tanto, Rosita,  
viéndote una menor, no quería  
que tuvieras compromiso con los jóvenes;  
siquiera que terminaras la primaria este año,  
que terminaras el sexto año, luego, luego a la secundaria.

¡No me avergüences, hijita mía, ay, ay, ay!  
Siquiera que terminaras la primaria este año,  
no que ya has dejado el lápiz, el cuaderno y los libros.

**Pista 11. Musika k'eri / Músico viejo (intérprete no registrado)**

¡Escucha pues, esa gran música originaria de Ichán!  
Tan bonito que se oye el bajo en la fiesta del Corpus:  
“Jo... jo, jo, jo, jo...”  
¡Ven a escuchar ese son, porque es muy bello!  
¡Ven a escuchar ese son, porque es muy bello!

¡Anda, florecita,  
qué linda eres!  
Yo a ti nunca te dejaré  
solamente que me muera

¡Escucha pues, esa gran música originaria de Ichán!  
Tan bonito que se oye el bajo en la fiesta del Corpus:  
“Jo... jo, jo, jo, jo...”  
¡Ven a escuchar ese son, porque es muy bello!  
¡Ven a escuchar ese son, porque es muy bello!  
¡Anda, linda morena,

qué linda eres!  
Yo a ti nunca te dejaré  
solamente que me muera.  
¡Pero anda, linda morena,  
qué linda eres!  
Yo a ti nunca te dejaré  
solamente que me muera.

**Pista 12. Male Chabelita (Los Chapás de Comachuén)**

Qué bonita es la señorita,  
ella a mi no me engañaría,  
ella a mi no me engañaría,  
porque es muy pequeñita.

Qué bonita es Chabelita, qué bonita es Chabelita,  
la querida señorita Chabelita,  
ella no me engañaría, ella no me engañaría, porque es muy pequeñita  
quien se ve como una anciana.

**Pista 13. Rosaura (Los Callejeros de Comachuén)**

Amigo mío, de la parte de arriba, ¿no viste  
a Rosaurita? Ayer ya no la vi.  
¡Caramba! Esto supe, ya no la quiero, ya ha sido pedida.

Yo si se la arrebataría,  
yo sí más la tendría.  
¡Caramba! Esto supe, ya no la quiero, ya ha sido pedida.

**Pista 15. ¿Quién será esa muchacha? (Los Gavilanes de La Canter)**

¿Quién es esta señorita, una quien ríe conmigo?  
¿Quién es esta señorita, una quien es tan bonita?  
Y yo también aquí llego con todos los amigos,  
para que conozcan ustedes a esta señorita, tan bonita de cara.

Florecita, malva rosita blanca, eres bonita  
y nosotros nunca podemos olvidarla, muchachita,  
hasta en sueños, justamente, mi muchachita,  
estoy abrazándote, estoy besándote, y así todo.

**Pista 16. Mapa de la luna (J. Natividad)**

Aquí les voy a contar, amigos,  
que en 1969,  
chicos y grandes lo saben,  
que una visita pequeña se fue a la luna.

Y un recuerdo dejaron:  
una bandera americana  
y un mapa dibujado todo como es la tierra.

**Pista 17. Emiliano Zapata (J. Natividad)**

Querida Chachita, qué bonita eres  
y hablas español y en purépecha,  
¿no irás tantito conmigo a pasear,  
por los Cuatro Caminos a ver el monumento?

Allá se encuentra el monumento de Emiliano Zapata montado a caballo,  
fue elegido jefe de la elección.

**Pista 20. Male Trinita (Los Gavilanes de La Cantera)**

Estoy así mero, emborrachándome, con ganas de llorar,  
estoy así mero, recordando uno y otro tipo de cosas,  
cuando yo apenas era un jovencito,  
recordando uno y otro tipo de cosas, las conversaciones,  
cuando yo platicaba tan bonito  
con la querida Trinita.

Querida Trina, ¿no tienes tantito gusto  
de que platiquemos?  
Y ¿no pues aquí andamos?  
Ya no olvidaré a mi queridita.

**Pista 21. El ponteduro (Orquesta Hermanos Agustín)**

¿Cómo andan, mis amiguitos? Hace tiempo que no los veía,  
yo decía que ya se habían muerto, Hace tiempo que no los veía.

Sus mujeres ¿cómo se encuentran?  
Nuestras señoras se encuentran bien.

**Pista 22. Esperancita (Los Gavilanes de La Cantera)**

Esperancita, es muy bonita,  
de mi corazón,  
y ¿por qué, tú, muchachita, estás hablando así?  
Que no tienes gusto,  
que no quieres, muchachita,  
que nosotros dos platiquemos un poco.

Por ti, diariamente, bobo mucho, muchachita.  
Florecita pequeña, florecita blanca, la extraño tanto.

**Pista 23. Charapan (Dimas Sierra H.)**

Vine a visitarlos un poco,  
vine a cantarles una  
para que ustedes oigan  
esta canción, este sonecito,  
originario de Charapan.

¡Ay! Qué bonito es este sonecito  
que estamos ahorita cantando,  
para que ustedes oigan  
esta canción, este sonecito,  
originario de Charapan

¡Ay! Qué bonito es este sonecito  
que estamos ahorita cantando.  
Venimos a alegrarlos,  
[grandes y] pequeños  
y ya me paso a retirar.

**Colección del *Fondo de Etnomusicología***

**Pista 24. Comadre Ángela (Hermanas Pulido)**

Angelita, florecita, y  
Tu eres mi comadre  
hasta la muerte.  
Yo pienso, comadre Ángela  
a ti, yo, hacerte bailar,  
un baile para estarme diciendo, nuestro estilo, es purépecha.

Comadre Ángela, tú  
bailas muy limpio y giras bonito, con tu compadre te emparejas bien.  
¡No te avergüences, comadre Ángela!  
¡Vente ya a bailar conmigo!  
Un baile para estarme diciendo, nuestro estilo, es purépecha.

**Pista 25. Rosa de Castilla (Hermanas Pulido)**

Rosa de castilla, tú que eres tan hermosa, tú que eres tan perfumada, Rosa de Castilla;  
¡piénsalo, muchachita! Para no quedar así, como Florentina.

Después dirás:

¡Ay! Qué suerte la mía,  
cómo me vino a tocar.  
¡Piénsalo, muchachita, para no quedar así, como Florentina!

## **Apéndice 2. Glosario de términos musicales usados en la composición, la ejecución y el análisis de la *pirekua***

Para conformar este glosario se hizo uso de varios diccionarios como el *Diccionario Harvard de Música* de Don Michael Randel (1991), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* coordinado por Stanley Sadie (2001) y también se tomó como ejemplo la tesis doctoral de Leticia Varela (1986), quien en uno de sus apartados dedicados al análisis musical, retoma algunos conceptos occidentales para identificar ciertas particularidades de la música yaqui, especialmente cuando no se cuentan con términos en la lengua nativa que identifiquen aspectos de la composición, ejecución y análisis.

Por otro lado, los términos aquí propuestos relacionados con la *pirekua* provienen, en su mayoría, del trabajo realizado con el compositor José Evaristo Gabriel Cortés (Reynoso, 2011) y de Néstor Dimas (1995) y, por lo tanto, no pueden ser considerados de uso generalizado, aunque su empleo ha sido de mucha ayuda para nombrar algunas de las actividades referentes a la composición, la ejecución y su análisis.

### **A**

**Abecedario** (*pirekua*): término con el que el compositor p'urhépecha José Evaristo Gabriel Cortés define el cifrado anglosajón y que usa para representar la melodía escrita de sus *pirekuas*. (Como ejemplo de su uso ver Reynoso, 2011:94, 127).

**Adorno** (*pirekua*): ejecución de la guitarra acompañante que corresponde al requiteo. También son las partes melódicas del bajeo que sirven para conectar los acordes. Sobre su uso véase el capítulo 2 de esta tesina correspondiente al análisis formal y estructura. Véase también Introducción y Puente.

**Anacrusa**: nota o grupo de notas que preceden al primer tiempo fuerte del compás haciéndolos no acentuados o ejecutados en tiempo débil. Ejemplos musicales: pista 2. *Inesita*, pista 4. *Flor de bolita*, pista 6. *El tecolote viejo*, pista 7. *El sapito*, pista 8. *El estudio*, pista 11. *Musika k'eri*, pista 13. *Rosaura* y pista 21. *El ponteduro*.

**Antecedente y consecuente**: estos términos se aplican generalmente a frases melódicas que figuran en la relación de preguntas y respuestas o declaración y confirmación. En la música europea esta relación puede establecerse entre dos instrumentos. Las dos frases suelen tener ritmos iguales o semejantes pero con contornos complementarios de entonación y/o implicaciones tonales, por ejemplo un contorno ascendente en la primera y un contorno descendente en la segunda o una conclusión en la dominante en la primera y una conclusión en la tónica en la segunda. Ejemplos musicales: pista 2. *Inesita*, pista 5. *Pirekua sin nombre*, pista 8. *El estudio*, pista 9. *El tecolotito*, pista 11. *Musika k'eri*, pista 12. *Male Chabelita*, pista 13. *Rosaura*, pista 15. *¿Quién será esa muchacha?*, pista 17. *Emiliano Zapata*, pista 20. *Male Trinita* y pista 23. *Charapan*.

**a'** (a prima): variación melódica del tema 'a' de la primera frase de la parte A. Sobre su uso véase el capítulo 2 de esta tesina correspondiente al análisis formal y estructura.

**Arreglar las pirekuas (pirekua):** término que el compositor José Evaristo Gabriel Cortés usa para designar la corrección de sus pirekuas. Esta actividad consiste en corregir sus primeras composiciones eliminando las palabras en español e intercambiándolas por palabras en p'urhépecha, quedando, de esta manera, un *pirekua* cantada sólo en su lengua materna. El término parece hacer referencia a una cuestión estética e identitaria, pues durante la década de los años veinte y treinta del siglo XX, era una práctica común componer usando ambas lenguas, no obstante, a partir de los procesos de revalorización de las lenguas originarias ha habido una nueva posición frente a ellas, replanteando la importancia de su uso no sólo en la vida cotidiana sino en diversas expresiones como en la *pirekua*. Por otro lado, el término también refiere a un tipo de compositor cuyo trabajo consiste en elegir sonecitos y abajeños de otros compositores y crear un texto para estos géneros. Su labor consiste en acomodar la nueva letra a una melodía ya establecida. Este tipo de compositor no es muy reconocido pues se le otorga mayor aceptación a aquel que compone tanto la música como la letra y también es importante señalar que estos creadores de poesía no se llaman a sí mismos como *compositores*, sino como los que *arreglan pirekuas*. Sobre la primera acepción véase Reynoso (2011:89, 125).

## C

**Cadencia:** fórmula melódica o armónica que ocurre al final de una frase, parte o de una composición en su totalidad y que da la sensación de una conclusión momentánea o permanente. Existen varios tipos de cadencias; entre las más comunes está la *auténtica* y la *plagal*. En el primer caso se trata de una resolución satisfactoria, terminada o de remate y armónicamente tiene un movimiento que va de la dominante a la tónica (V-I). La cadencia plagal ocurre cuando hay un movimiento armónico de la subdominante a la tónica (IV-I). La *pirekua* normalmente presenta cadencias auténticas. Véase el capítulo 2 de esta tesina.

**Calderón (o fermata):** el calderón indicado sobre una nota específica en la partitura significa que ese sonido debe prolongarse por más tiempo resultando una duración aproximada del doble de su valor normal. Este es un recurso expresivo muy usado en el canto popular. Su símbolo es  Ejemplos musicales: pista 17. *Emiliano Zapata* y pista 25. *Rosa de Castilla*.

**Cappella o capella:** desde que se generalizó su uso en el siglo VII, el término ha tenido distintos significados a lo largo de la historia. Dos de los más extendidos fueron 1) el guardián o capellán que se encargaba de dirigir los cantos y, 2) un lugar de culto que resguardaba algún altar. Sin embargo, el término como una manera de cantar sin acompañamiento instrumental se estableció hasta el siglo XIX en la Catedral de Cambrai, en Francia, y se conoció como el estilo "*a cappella*". Ejemplos musicales: pista 24. *Comadre Ángela* y pista 25. *Rosa de Castilla*.

**Compás:** el número de medidas que contiene un compás y el valor determinado de las notas empleadas para representar cada compás, determina el metro o tiempo del compás. Casi toda la música occidental de los siglos XVII al XIX y buena parte de la música popular occidental del siglo XX, emplea normalmente grupos recurrentes de medidas de esta clase, donde el primer tiempo se considera fuerte y donde otros son débiles (en un 3 por 4, por ejemplo, el primero es fuerte y el segundo y tercero son débiles). También es el grupo de medidas o ritmos (unidades de tiempo musical) señalados en la notación musical por medio de líneas divisorias.

**Composición:** tomando el término desde un punto de vista más amplio, es la actividad o el proceso de crear música y el producto de tal actividad, trátase de música escrita o de tradición oral. Para más referencia sobre el término véase Blum, 2001:86.

**Cromatismo:** movimiento melódico o armónico que emplea algunas tonalidades de la escala cromática o por semitonos, además de aquellas de la escala diatónica de alguna clave determinada, ya sea que la melodía o la armonía de que se trate pueda o no ser comprendida en el contexto de cualquier clave determinada. El cromatismo fue un recurso muy utilizado por los compositores académicos de finales del siglo XIX llevando, en muchos casos, al abandono de la tonalidad. En la *pirekua* se observa en la melodía y en el bajo y parece ser una de las características del estilo antiguo de la composición de *pirekuas*. Ejemplos musicales: pista 9. *El tecolotito*, pista 10. *Lápiz y cuaderno* y pista 12. *Male Chabelita*. También véase escala cromática.

**Cuadrar las *pirekuas* (*pirekua*):** término que se usa para designar la revisión y corrección de las *pirekuas* durante el proceso de composición, esto con el objetivo de lograr una clara correspondencia entre letra y melodía. Esta actividad consiste en quitar o agregar notas y/o palabras durante el proceso de composición o también puede tratarse de una revisión de la *pirekua* una vez que ya está completa y se busca terminarla para llevarla a la fase de la ejecución (Reynoso, 2011:90).

## E

**Escala cromática:** consiste en los doce tonos en cualquier octava y por ello contiene sólo semitonos, por ejemplo: sol, sol#, la, la#, si, do, do#, re, re#, mi, fa y fa#. Véase cromatismo.

**Escala diatónica:** es una selección de la escala cromática o también una manera de organizar los tonos. Existen escalas diatónicas mayores y menores y cada una de ellas se estructura de una forma específica por la organización de sus intervalos: las mayores se conforman de Tono-Tono-Semitonos-Tono-Tono-Tono-Semitonos; las menores de Tono-Semitonos-Tono-Tono-Semitonos-Tono-Tono. La música p'urhépecha se construye de escalas mayores.

**Escribir en abecedario** (*pirekua*): cuando se representa la melodía de manera escrita usando el cifrado anglosajón o letras del alfabeto para determinar su nombre (Reynoso, 2011:125 y 131).

**Estribillo** (texto y música): parte que se repite textual y melódicamente. Verso o conjunto de versos que se repiten después de cada estrofa de un poema o de una canción.

**Estructura**: entendida como la parte micro que conforma al periodo de una composición. Son las unidades mínimas que puedan estar contenidas en una parte o periodo. También véase Forma.

## **F**

**Forma**: entendida como la parte macro que conforma una composición. Son las partes o periodos que contiene la *pirekua* en su totalidad. También véase Estructura.

**Frase**: las frases suelen ser una función de la armonía, del ritmo y de la melodía. Se les define típicamente por la llegada a un punto de reposo, o por lo menos de estabilidad momentánea, como la creada por una cadencia. Cuando una frase se construye en forma que demande mayor resolución por medio de una segunda frase (generalmente de carácter semejante), a la primera se le llama antecedente y a la segunda consecuente. La frase tiene una connotación melódica en términos de que “frasear” generalmente hace referencia a una subdivisión de una línea melódica (Sadie, 2009). Leticia Varela (1982) la define como un “pensamiento” o una “idea” musical más o menos acabada y cerrada, con un clímax melódico y dinámico. También véase Melodía. Véase el capítulo 2 de esta tesina.

**Final o salida** (*pirekua*): cierre de la *pirekua*. Los hay de varias maneras: a) terminan con el canto, b) con un requinteo de la guitarra o c) con la ejecución de un acompañamiento sencillo de la guitarra. Véase el capítulo 2 de esta tesina.

## **G**

**Glissando**: ejecución rápida y deslizante que va de un tono a otro, ya sea de manera ascendente o descendente. Para algunas culturas musicales este efecto se considera un adorno. Puesto que se trata de una herramienta interpretativa propia de los instrumentos, los violines en las orquestas p’urhépecha presentan un uso muy frecuente de glissandi. Su símbolo es una pequeña línea ondulada o recta que indica el movimiento ascendente o descendente. En la voz humana se denomina Portamento.

## **H**

**Hilera** (*pirekua*): verso de una estrofa (Reynoso, 2011:90).

## I

**Improvisación:** actividad que consiste en crear en el momento de la ejecución. El término es usado tanto en la música como en la poesía y especialmente en las de tradición oral. Dentro de los ejemplos musicales, prácticamente donde la guitarra requintea puede considerarse un acto de improvisación. Véase el capítulo 2 de esta tesina.

## J

**Jatá tsikuni** (*pirekua*): “pisar” las cuerdas de la guitarra (Dimas, 1995:59).

## K

**K’uani tsītani** (*pirekua*): “rasguear” las cuerdas de la guitarra (Dimas, 1995:59).

## M

**Melodía:** si bien dentro de la teoría musical de occidente hay quien ha considerado como *melodía* a “lo infinito, lo ilimitado o la idea” y al *tema* como “lo finito, delimitado o la materia” (Toch, 1985), el término aquí es usado como sinónimo de frase, pues *melodía* denota un elemento esencial de la *pirekua* que es la parte cantada. Según Ernst Toch, para que la melodía sea un *tema*, debe conllevar ritmo, elemento sin el cual la melodía es una serie de tonos que, como se menciona, es algo infinito (*ibíd.*). No obstante, este es uno de los conceptos que hay que definir partiendo de las particularidades de una tradición musical determinada, pues tanto su concepción como su comportamiento también pueden ser distintos de las consideraciones occidentales.

**Motivo:** breve figura melódica y/o rítmica de diseño característico que ocurre constantemente en una composición o sección, como elemento unificador. El motivo se distingue del tema o del sujeto por ser mucho más breve y generalmente fragmentario. Suelen derivarse de los temas y estos últimos se dividen en elementos más breves (tan sólo dos notas pueden constituir un motivo siempre y cuando sean elementos característicos melódico y/o rítmicamente). Leticia Varela considera al motivo como la unidad más pequeña de una idea melódica o de un proceso rítmico (*op.cit.*). Ejemplos musicales: pista 2. *Inesita*, pista 6. *El tecolote viejo*, pista 7. *El sapito*, pista 8. *El estudio*, pista 9. *El tecolotito*, pista 16. *Mapa de la luna*, pista 22. *Esperancita*, pista 23. *Charapan* y pista 24. *Comadre Ángela*.

## P

**Parte** (*primera, segunda y tercera* en la *pirekua*): básicamente se refiere a lo que en el análisis académico se denomina “periodo” que puede ser A o B. Estas *partes*, o periodos, son los fragmentos grandes de una *pirekua*.

**Periodo:** división del tiempo, por ejemplo, un grupo de compases que comprenden la división natural de la melodía. Generalmente se considera que el periodo incluye dos o más

frases contrastantes o complementarias y que terminan en una cadencia. Aquí se considera como sinónimo de *parte*.

**Portamento:** manera especial de cantar en la cual la voz se desliza gradualmente desde un tono hasta el siguiente pasando por las tonalidades intermedias. En los instrumentos este efecto se llama glissando. Ejemplos musicales: pista 4. *Flor de bolita*, pista 6. *El tecolote viejo*, pista 12. *Male Chabelita*, pista 13. *Rosaura* y pista 15. *¿Quién será esa muchacha?*

**Primera, segunda y tercera (pirekua):** manera de nombrar a los acordes básicos de tónica (I), dominante (V) y subdominante (IV) en la armonía popular y usado también en la música p'urhépecha.

**Progresión:** técnica de construcción motívica que consiste en tomar un modelo de más de un elemento, ya sea melódico o melódico-armónico, y repetirlo subiendo o bajando varios intervalos. Ejemplos musicales: pista 2. *Inesita*, pista 4. *Flor de bolita*, pista 5. *Pirekua sin nombre*, pista 7. *El sapito*, pista 8. *El estudio*, pista 10. *Lápiz y cuaderno*, pista 12. *Male Chabelita*, pista 13. *Rosaura*, pista 15. *¿Quién será esa muchacha?*, pista 22. *Esperancita*, pista 23. *Charapan*, pista 24. *Comadre Ángela* y pista 25. *Rosa de Castilla*.

**Puente:** pasaje que sirve para conectar dos temas. Frecuentemente produce una modulación de la clave desde el primer tema al segundo en la forma sonata. En el caso de la *pirekua* la modulación no existe, sin embargo sí es frecuente una parte instrumental que sirve como conexión entre frases melódicas o entre estrofas, la cual puede estar *adornada* o no. Ver Introducción y Adorno. Ejemplos musicales: pista 5. *Pirekua sin nombre*, pista 7. *El sapito*, pista 8. *El estudio*, pista 9. *El tecolotito*, pista 10. *Lápiz y cuaderno*, pista 12. *Male Chabelita*, pista 13. *Rosaura*, pista 15. *¿Quién será esa muchacha?*, pista 20. *Male Trinita*, pista 21. *El ponteduro* y pista 22. *Esperancita*.

## R

**Ritmo armónico:** patrón rítmico creado por la duración de armonías sucesivas en una composición. Puede denominarse rápido o lento según la prontitud con que cambien las armonías. Esto puede ser completamente independiente del tempo, lo cual significa que una pieza con un tempo rápido puede tener un ritmo armónico lento, como resultado de emplear armonías solas en diversas formas para varios compases sucesivos. En el caso de la *pirekua*, esta característica se presenta en cantos cuya melodía es muy dinámica pero el ritmo armónico es lento. Ejemplos musicales: pista 15. *¿Quién será esa muchacha?*, pista 17. *Emiliano Zapata*, pista 20. *Male Trinita*, pista 21. *El ponteduro*, pista 22. *Esperancita*.

**Rubato:** 'tempo' elástico y flexible que permite acelerar o retardar ligeramente a la música, de acuerdo con las demandas de la expresión musical de que se trate. Ejemplo musical: pista 10. *Lápiz y cuaderno*.

## S

**Semifrase:** segmento melódico simétrico o asimétrico de frase bipartita (Varela, 1982).

**Semitono:** es la mitad del tono completo, uno de los intervalos más pequeños y usuales de la música occidental.

**Tempo:** término en italiano que en la música occidental hace referencia a la velocidad con que se ejecuta una pieza musical, lo que equivale a ‘allegro, andante, grave’, etc.

## V

**Valores** (*pirekua*): término que José Evaristo Gabriel Cortés usa para designar las figuras rítmicas durante el proceso de composición.

**Variación:** modificación o transformación de una idea musical en forma que retenga una o más características esenciales del original. Para lograr tal cosa puede recurrirse a muy variadas técnicas como la ornamentación, transposición, inversión, disminución, cambio de tempo y alteración rítmica de diversas clases. Los elementos que más se prestan a desempeñar un papel fundamental en la variación son la melodía, la armonía y la estructura de la frase, uno o más de los cuales generalmente suministra la base para que el material original pueda ser identificado de su forma variada.

## Bibliografía

Alcalá, Jerónimo de. [ca.1540]. *Relación de las Ceremonias y Ritos y Población y Gobernación de los Indios de Mechuacán*. Moisés Franco Mendoza, coordinador de edición y estudios. El Colegio de Michoacán, A.C., Gobierno del Estado de Michoacán, 2000.

Bartolo Juárez, Nicolás [1939]. *Canciones isleñas del Lago de Pátzcuaro, Mich.* Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), México.

Bent, Ian D. y Anthony Pople (2001). “Analysis” en Stanley Sadie (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.1, *second ed.*, London, Macmillan Publishers Limited.

Blum, Stephen (2001). “Composition” en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *second ed.*, vol.6, London, Macmillan Publishers Limited.

Calderón de la Barca Guerrero, Nelly (2006). “Imaginar, oír y controlar: negociaciones de la radio cultural indigenista en territorio p’urhépecha”, tesis de Doctorado en Ciencias Humanas de la Especialidad de Ciencias de las Tradiciones, Zamora, El Colegio de Michoacán.

Campos, Rubén M. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*. México, SEP.

Chamorro, Arturo (1992). *Universos de la música purhépecha*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Chamorro, Arturo (1994). *Sones de la guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música p’urhépecha*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Dimas, Néstor (1995). *Temas y textos del canto p’urhépecha*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Domínguez, Francisco [1925]. *Sones, canciones y corridos michoacanos*. Vol. I, recopilados, armonizados, arreglados y transcritos por Francisco Domínguez, Ediciones de la SEP, México.

Domínguez, Francisco (1925). *Mexican Folkways*.

Domínguez, Francisco [ca.1932]. *Sones, canciones y corridos michoacanos*. Vol.III, [Francisco Domínguez, transcripción], Ediciones de la SEP, México.

Frenk, Margit (ed.) (1976). *Cancionero folklórico de México vol.1*. México, D.F., El Colegio de México.

García Mora, Carlos (2010). *Soy del barrio de Santiago. Tatá Benito. Pirecuas de la Sierra Michoacana*. Testimonio Musical de México no.52, México, D.F., INAH.

Gilberti, Maturino (1559). *Diccionario de la lengua tarasca ó de Michoacán*, reimpresso bajo la dirección del Dr. Antonio Peñafiel, México, Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas, Palacio Nacional, 1901. [En línea <http://www.archive.org> *American Libraries, California Digital Library*, p.41, formato PDF, consultado el 25 de junio de 2014].

Gilberti, Maturino (1559). *Vocabulario en lengua de Mechoacan*. Facsímil. Con introducción de José Corona Núñez, Morelia, Michoacán, Balsal Editores, 1983.

Gilberti, Maturino (1559). *Vocabulario en lengua de Mechoacan*. Transcripción paleográfica de Agustín Jacinto Zavala, El Colegio de Michoacán, Fideicomiso Teixidor, Zamora, 1997.

Hernández Vaca, Víctor (2008). *¡Que suene pero que duren! Historia de la laudería en la Cuenca del Tepalcatepec*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Hornbostel, Erich M. von (1912). “Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras”, en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*. México, D.F., Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, 1993.

Nava, Fernando. “La música p’urhépecha: ¿hacia un cuarto universo o hacia un primer caos?”, en *Antropológicas*. México, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, 2001, núm. 19, p.39-42.

Nava, Fernando (1999). *El campo semántico del sonido musical p’urhépecha*. México, D.F., INAH.

Nava, Fernando (2001). “Purépecha [P’urhépecha]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, tomo 8.

Nava, Fernando (2004). “Musical Traditions of the P’urhépecha (Tarascos) of Michoacán, México”, en Malena Kuss, *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedia History, vol.1*. Austin, University of Texas Press.

Nava, Fernando. “Trazos y retrasos en el análisis formal de la música indígena mexicana” (inédito).

Nava, Fernando [2011]. “La *pirekwa*: el arte verbal de la música purépecha” (inédito).

Nava, Fernando. “Una tradición en torno a la **pirekwa**”, en Dossier *Solar Purépecha*, febrero de 2014, INAH.

Pérez González, Benjamín (1997). “El proyecto tarasco. Antecedentes y trascendencia”, en Carlos Paredes Martínez (coord.), *Lengua y etnohistoria purépecha. Homenaje a Benedict Warren*. Morelia, UMSNH e Instituto de Investigaciones Históricas, CIESAS.

Preuss, Konrad T. (1906). “La danza mitote de los indios coras”, en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*. México, D.F., Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, 1993.

Randel, Don Michael (1991). *Diccionario Harvard de Música*, México, Ed. Diana.

Reynoso Riqué, Cecilia (2011). “El proceso creativo de la pirekua: un estudio de caso”, tesis de Licenciatura en Etnomusicología. México, Escuela Nacional de Música, UNAM.

Rice, Timothy (1987). “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Editorial Trotta, 2001.

Ruiz Mondragón, Laura y Lorena Vargas Rojas (2003). *Guía General del Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México*, CDI, México.

Sadie, Stanley (coord.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second ed.*, London, Macmillan Publishers Limited.

Tenzer, Michael, (ed.) (2006). *Analytical Studies in World Music*. Nueva York, Oxford University Press.

Varela, Leticia (1986). *La música en la vida de los yaquis*. Hermosillo, Son., Gobierno del Estado de Sonora.

Yurchenco, Henrietta (1983). “Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pirekua tarasca” en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.

### **Fondos musicales de la CDI**

*57 Encuentros de Música y Danza Indígena*

Pista 2. Inesita (Hermanos Dimas)

Pista 4. Flor de bolita (solista de la Orquesta de Patamban)

Pista 5. *Pirekua* sin nombre (Vicente González)

#### *Fondo de Radio*

Pista 6. El tecolote viejo (Hermanos Zacarías)

Pista 7. El sapito (Los Amigos de la Sierra)

Pista 8. El estudio (Los Paisanos)

Pista 9. El tecolotito (Grupo San Francisco)

Pista 10. Lápiz y cuaderno (Los Madrugadores)

- Pista 11. Musika k'eri / Músico viejo (intérprete no registrado)
- Pista 12. Male Chabelita (Los Chapás de Comachuén)
- Pista 13. Rosaura (Los Callejeros de Comachuén)
- Pista 15. ¿Quién será esa muchacha? (Los Gavilanes de La Cantera)
- Pista 16. Mapa de la luna (J. Natividad)
- Pista 17. Emiliano Zapata (J. Natividad)
- Pista 20. Male Trinita (Los Gavilanes de La Cantera)
- Pista 21. El ponteduro (Orquesta Hermanos Agustín)
- Pista 22. Esperancita (Los Gavilanes de La Cantera)
- Pista 23. Charapan (Dimas Sierra H.)

*Fondo de Etnomusicología*

- Pista 24. Comadre Ángela (Hermanas Pulido)
- Pista 25. Rosa de castilla (Hermanas Pulido)

**Páginas de internet**

Acervos culturales de la CDI en [www.cdi.gob.mx/index](http://www.cdi.gob.mx/index)

Riva Palacio, Vicente. 1890. *México a través de los siglos*. Tomo II, Historia del Virreinato. [En línea <http://www.archive.org> *American Libraries, California Digital Library*, p.32, formato PDF, consultado el 9 de junio de 2014].