

T E S I S

XH
1955
MEN
F: 1

que presenta VICENTE T. MENDOZA

para optar al grado de MAESTRO EN CIENCIAS ESPECIALIZADO EN MUSICA

en la ESCUELA DE GRADUADOS de la

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

basada en el E S T U D I O de los

"AIRES NACIONALES DEL ESTADO DE HIDALGO"

D E L

Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de México

México, D. F.

1 9 5 5





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Introducción.

Con el fin de optar al Grado de Maestro en Ciencias especializado en Música en la Escuela de Graduados de la Universidad Nacional Autónoma de México se presenta este trabajo, el cual tiende a llenar un hueco en la Historia de la música mexicana y al mismo tiempo trata de allanar el camino a los estudiosos con objeto de que puedan aquilatar las cualidades y méritos de nuestra música popular.

En efecto, el Estado de Hidalgo, en lo tocante a sus manifestaciones artístico-musicales se encuentra, si no completamente ignorado, al menos en un grado imperfecto de conocimiento. Tocame en suerte el año de 1936 formar parte de las comisiones de estudio que la Universidad Nacional envió al Valle del Mezquital a investigar la música otomí de los indígenas de dicha región y pude, asemarme, conocer, vislumbrar aspectos generales de la vida indígena y particulares sobre la producción, trasmisión y conservación de cantos y bailes que se practican en ese pequeño rincón del país.

Por medio del presente estudio pretendo justificar el aporte musical de todo el Estado mediante un documento que a primera vista contiene los sones más divulgados y familiares usados hacia la sexta década del siglo pasado. En él incluiré los puntos básicos y las deducciones que puede hacer entre los otomíes, en su vida normal y en sus ferias, tal como las observé en 1936 y agregaré todo aquello que se desprenda del análisis del documento manuscrito, el cual viene a ser un testigo fehaciente.

La curiosidad hizo que me planteara las siguientes interrogaciones:

- a).- ¿ Se trata de música tradicional de México?
- b).- Qué clase de tradición musical encierra dicha obra, y
- c).- Qué valor tienen dichas tradiciones musicales para nuestra cul-

Todo esto nos hace pensar que se trata de un cuaderno que sirvió de guía a algún músico, director de un grupo de ejecutantes que vivía de tocar en las fiestas y fandangos, y también que las piezas eran conocidas de todos, que estaban de moda en la época en que ^{se} transcribieron y que por ser en sí mismas anónimas no requerían la firma de ningún autor; que eran tomadas a otros grupos, quizá de oído, que son procedentes de diversas regiones: Jalisco, Puebla, Veracruz.....; que el grupo musical participaba en el exterior del templo en las fiestas religiosas en que había danzantes y que la música utilizada en estos casos había sido aprendida por tradición tal vez familiar.

Todos los ejemplos consignados aparecen armonizados para piano, con acordes o simplemente por bajos doblados a la octava inferior. Ningún caso hay en que se consignen los textos literarios con que se cantaban estas piezas no obstante que muchas de ellas tienen letra conocida, lo que refuerza la idea de que el cuaderno solamente servía de guía. Las melodías sistemáticamente se consignan en una sola voz, raramente en terceras o en sextas, deduciéndose de esto que la línea melódica está escrita para ser ejecutada por un violín y a las veces por dos. En varios casos se ve que el canto toma carácter de variaciones o más bien de improvisaciones, en otros se empobrece, indicando que el canto lo completaba algún otro instrumento.

Las tonalidades expresadas en la armadura son las más usuales: Do, Sol, Re, Mi, no hay La; Fa, Mi bemol, La bemol, Re bemol, no hay Si bemol. Parece que series de piezas en una sola tonalidad entregan un todo coherente para bailar sin detenerse, casi sin cadencia, con cadencia de suspensión o mediante fórmulas rítmicas. Hay algunos cambios de tonalidad a tonos vecinos. Esta persistencia tonal en largas series indica que los instrumentos no eran susceptibles de cambios de

afinación o que los ejecutantes tenían muchas restricciones en su técnica instrumental, esto es lo más probable. Los grupos de instrumentos que ejecutaban esta música debieron ser los mismos que conocemos: dos violines, dos guitarras, una o dos jaranitas y un arpa, a las veces un violón, tal como se acostumbraba a fines del XVIII en la región de Guanajuato e Hidalgo. Orquestas típicas con flauta, clarinete, bandolones, etc. sólo existieron en uso para esta clase de música hasta finales del XIX.

En resumen, esta Colección de Aires Nacionales es un documento valioso, no solamente para el Estado de Hidalgo, sino para todo el país, pues reproduce casi todo el mosaico musical del México de la segunda mitad del siglo pasado.

Como cada uno de los trozos musicales va precedido de un título familiar a veces equivocado, pues corresponde con algún son diverso, vale la pena presentar aquí el

Índice General.

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------|
| 1.- La azucena. | 23.- Flores (a) |
| 2.- El Sacamandú (a). | 24.- Rosado. |
| 3.- Fandango. | 25.- Sueñito. |
| 4.- La Presumida (a). | 26.- Tierra |
| 5.- El Gusto (a). | 27.- Flor delgadita. |
| 6.- El Butaquito. | 28.- Culebra de agua. |
| 7.- El Aguanieve. | 29.- Grande. |
| 8.- La Araña (a) | 30.- Corta el viento. |
| 9.- La loba. | 31.- Xochitime. |
| 10.- El Caimán. | 32.- Presumida (b). |
| 11.- El Gusto (b). | 33.- Tlaxcalteca. |
| 12.- Las poblanitas. | 34.- Se está meciendo. |
| 13.- El Bejuco. | 35.- Torteja el pan. |
| 14.- El Zopilote. | 36.- El Ranchero. |
| 15.- Clavador de morillos. | 37.- El Aferrado. |
| 16.- San Lorenzo. | 38.- El Artillero. |
| 17.- Enseñado para grandes fiestas. | 39.- La tusa (a) |
| 18.- Flor de tocomate. | 40.- El Espinado (a). |
| 19.- El tordo. | 41.- El monedero falso. |
| 20.- Caída a un lado. | 42.- Juanillo. |
| 21.- Huevo grande. | 43.- El loco |
| 22.- Mantequilla. | 44.- Los Yankees. |

- | | |
|-------------------------------|-------------------------|
| 45.- La Pasadita. | 87.- Danzarines (a). |
| 46.- Las Palomas. | 88.- La araña (b) |
| 47.- Tezontepec. | 89.- La presumida (a) |
| 48.- El tlachiquero | 90.- Danzarines (b) |
| 49.- Su valedor | 91.- Las flores (b) |
| 50.- El acocote. | 92.- El mosco (Valona) |
| 51.- Xochicalaque. | 93.- Sacamandú (b) |
| 52.- El Tlaxcalteco. | 94.- Las aguasmieles. |
| 53.- El gavilán | 95.- El Café. |
| 54.- La barranca(a). | 96.- ¿Qué temor tienes? |
| 55.- El Caballito. | 97.- Voltea para acá. |
| 56.- El Huerfanito | 98.- La Huilona |
| 57.- El pulque | 99.- La Juana Marchanta |
| 58.- La Barranca (b). | 100.- El Gallito (b). |
| 59.- El Gallito (a). | 101.- Danzas Núm. 1. |
| 60.- Cecilia | 102.- " " 2. |
| 61.- El Conejo | 103.- " " 3.- |
| 62.- La canasta de flores | 104.- " " 4.- |
| 63.- La sarna | 105.- " " 5.- |
| 64.- No te muestres con enojo | 106.- " " 6.- |
| 65.- El Espinazo (b) | 107.- Xocotitla 7.- |
| 66.- Los chiles verdes | 108.- Danza " 8.- |
| 67.- Flor de San Juan | 109.- " " 9. |
| 68.- El Armadillo | 110.- " " 10. |
| 69.- La Tusa (b). | 111.- " " 11. |
| 70.- El Chango | 112.- La Malinchi, 12) |
| 71.- El rebozo | 113.- Del caballo.1 |
| 72.- La indita. | 114.- " " 2 |
| 73.- La mula | 115.- " " 3 |
| 74.- La Lucerna | 116.- " " 4 |
| 75.- Los pájaros negros. | 117.- " " 5 |
| 76.- El aguacero | 118.- Palo verde. |
| 77.- Sólo por eso | 119.- Son Huasteco. |
| 78.- El Bejuquito. | 120.- El Canelo. |
| 79.- Tú verás | 121.- El Hilo. |
| 80.- La Rosita. | 122.- El Toro |
| 81.- La Risa. | 123.- Un Jarabe. |
| 82.- China del Alma. | 124.- Bustin Chii |
| 83.- Los Matachines | 125.- Me din tdoti. |
| 84.- La airosa. | 126.- El Grillo. |
| 85.- Valona. | |
| 86.- Anteguerra. | |

Breve Panorama Histórico de la Música Tradicional de México Durante
La Primera Mitad del Siglo XIX.

Tocaba a sus postrimerías el siglo XVIII y la vida colonial en México se deslizaba con más o menos inquietudes según se reflejaba la existencia de la península española en la Nueva España. Por lo que a la música toca, la tonadilla escénica después de su brillante cul-

minación con los éxitos de María Antonia Fernández, "La Caramba", y las obras de don Pablo Esteve y don Blas La Serna, iba llegando ya a la fecha en que una fatal decadencia tenía que sobrevenirle.

Sin embargo, las delicias de los virreyes, oidores, escribanos de corte, damas y currutacos, alguaciles y mosqueteros, comerciantes, hacendados y mozos a su servicio, venidos desde tierra adentro, las constituían las tonadillas de "La Patera", "El casamiento desigual", "La Solterita", "La Maja Naranjera" y alguna más que se había mantenido en los programas. Todos los asistentes, melómanos consumados, tarareaban las seguidillas y ensayaban en sus domicilios las boleras, resonando en sus oídos los carambas y cuándos, el repiqueo de las castañuelas, el rasgueo de las vihuelas, los ay, ay, ays y olés de los cantadores y aun elogiaban los desplantes y bien parados de los bailarores.

Las representaciones iniciadas al oscurecer concluían a la media noche y el vetusto Coliseo de México atestado de concurrentes resonaba con los sonsonetes, estribillos y retahilas cantados por Loreto Rendón, Ana Espíndola e Inés García, junto con sus contrapartes masculinas y llenaban la memoria de aquellos que llevarían hasta sus lejanos hogares y rancherías las coplas apicaradas y los bailes de senvue^Ultos, sufriendo allá las modificaciones producidas por el olvido y el ambiente.

Al alborear el siglo XIX la vida en la Nueva España sufrió graves modificaciones; todavía se les cantarán a los virreyes a su llegada zorzicos y canciones alusivas; pero ya las inquietudes de criollos y mestizos minaban las bases del régimen colonial y mediante el sacrificio de miles de vidas de insurgentes, una nueva nacionalidad pugnaba por manifestarse.

La vida de provincia se iba imponiendo poco a poco, los sonecitos regionales eran aceptados en los escenarios del Coliseo trayendo el aroma fresco de los campos y la sensibilidad de los habitantes de Jalisco, Michoacán, Veracruz, Puebla y Tlaxcala vibraba con los acordes del Jarabe tapatío o con los giros familiares de la Chupicuvaracua, el Bejuquito, la Bamba poblana y el Xochipitzahuac.

El Tribunal de la Inquisición dejaba por entonces de hostilizar a los fandangueros, músicos y bailadores con sus prohibiciones al Chuchumbé, al Jarro, al Animal o a Las Bendiciones. Cantos como "La Indita", "El Conejito", "El Café", "El Toro" y "La Morenita" eran los primeros vahidos del arte lírico de México, mezclados con las canciones patrióticas de los insurgentes, los himnos guerreros y las canciones al Generalísimo Morelos.

Al consumarse la Independencia como verdadero síntoma de floración primaveral hicieron su aparición en medio de las fiestas populares, los auténticos Sones de tierra caliente, venidos de la costa, con la imitación de la vida de los animales y con nombres de éstos: "El Caimán", "El Zopilote", "El Tordo", "La Tusa", "El Gavilán", "El Caballito", "El Armadillo", "El Chango", "La Mula" o "El Gallito". Del mismo modo los jarabes circulaban libremente por las rancherías y poblados de todo el centro del país, ocupando preferentemente un lugar en las fiestas de cumpleaños, bautizos y bodas, dando oportunidad a ganarse la vida a los músicos y cantadores de los palenques de gallos y en todas aquellas ocasiones en que el espíritu del mexicano se extrovertía. Y así hicieron su aparición en el Coliseo de México y en los teatros de provincia: "El Tapatío", "El Gatuno", "El Tlaxcalteco" y "El Palomo".

Mezclados con los jarabes en series, irrumpieron hacia el primer

tercio del siglo las formas menores con el nombre de "Aires Nacionales" y así aparecieron: "Los celos", "El Cojo", "El Perico", "Los enanos", "El frío", "Los Monos" y otros tantos que caracterizaron las fiestas y jolgorios, semejantes a la Colección que se estudia; pero a través de las décadas y a medida que la conciencia nacional se afianzaba, las raíces hispánicas volvieron a hacer su aparición; íntegras habían pasado las manifestaciones musicales de la península y con toda su potencia vinieron a fecundar nuestros surcos.

A pesar de los ingredientes raciales y culturales que aportara nuestro país, a pesar de las modificaciones que el tiempo y el ambiente impusiera a los géneros musicales importados de España, éstos han perseverado y así encontramos en nuestro acervo a través de todo el siglo XIX: con más razón en su primera mitad, fandangos y fandanguillos, malagueñas y peteneras, gusto federal y gusto huasteco, jotas y guajiras, muñeiras, tangos y paseos, ay, ay, ays y cielitos y toda una serie de géneros lírico-bailables de rancio sabor; lo mismo en las vaquerías de Yucatán que en las chiapanecas, en las zandungas del Istmo, que en la música criolla de Guerrero, Jalisco o Michoacán, sobre todo en los bailes de tarima de la costa de Veracruz llamados huapangos.

En el aspecto coreográfico, heredado por tradición de los indígenas pobladores de nuestro suelo, la música ha tomado participación importante. Los danzantes del centro del país que recuerdan y conmemoran la conquista de Querétaro, al son de sus conchas de armadillo, los llamados "chichimecos", "brancos" o "apaches" al son de sus arcos y sonajas han conservado a través del tiempo sus ritos al sol, al fuego o a Texcatlipoca, bailando en grandes conjuntos en Santuarios: Chalma, Amecameca, El Pueblito o San Miguel de Allende. Y por

otra parte, deslumbrados por el atavío de los soldados castellanos, por el aparato y vistosidad de los combates y hazañas de personajes como Carlos-Magno, Santiago Apóstol o Hernán Cortés, han gustado los indígenas y mestizos de representar las danzas de Moros y Cristianos, de los Doce Pares, de Matachines y de La Conquista, intercalando en esta última números en que interviene la Malinche, y entre los episodios guerreros, cuyos nombres se han perdido, con frecuencia sobresale la Valona, género lírico declamatorio, cuyas raíces aparecen en España.

En México la valona se halla dispersa por todo el centro del país, desde Zacatecas, a Colima y desde Tamaulipas a Oaxaca, y si es verdad que se le utiliza en las danzas, es más bien un género en el que se ejercita el ingenio, la inventiva, la versificación, pues de hecho, es una glosa desarrollada en décimas y ha servido para toda clase de asuntos: religiosos, históricos, políticos, satíricos, morales, amatorios o de circunstancias.

Hasta aquí el genio español había proporcionado a nuestra música su principal soporte, pero un fenómeno musical europeo tenía que venir a reflejarse en nuestro ambiente: la ópera italiana. Hizo su aparición en México con mucha timidez hacia principios del siglo XIX, pero unida al movimiento literario romántico español, comenzó a ganar terreno hacia la tercera década por medio de las numerosas representaciones de dos famosas compañías que nos visitaron y que tuvieron como primeras figuras a la Albini y a la Césari. Poco antes dejó notable huella en nuestro mundo musical el famoso cantante Manuel García, quien probablemente introdujo el canto y baile llamado "La Cachucha".

El arte lírico italiano se apoderó del gusto de la sociedad y de los músicos de nuestras ciudades, capitales de provincia, al grado que hasta los misterios del Rosario y las misas solemnes estaban llenas de arias y cavatinas; pero la sede de su influjo fué el Bajío en donde floreció como un nuevo género bajo la forma/romántica y sentimental, infiltrándose en el alma de nuestros hombres del campo y logrando su estructura definitiva al mediar el siglo. Las canciones más hermosas en los albores del género fueron "La Posesora", "El ámbar", "La Luna" y "El susurro del viento", y entre las del Bajío: "Marchita el alma", "Hay un ser" "A la orilla de un palmar", "Perdí un amor", etc. etc.

Al respuntear de una vihuela o de un arpa, a una o dos voces este producto auténtico de nuestra cultura ofrece una imponente nómina de muchos cientos de canciones, algunas con verdadero mérito y valor artístico y van desde la cancioncilla de verso exasílabo, la canción de aliento entrecortado, la humorística, la picaresca, la religiosa, la ranchera y otros tipos como las alteñas, abajeñas, llaneras y serranas.

A lo largo del medio siglo vemos desfilar la canción histórica y política, desde aquella dedicada a Morelos, cuyo estribillo era: "Re ma, nanita, rema", el Soldado de Iturbide y las de la Constitución española, adaptadas a nuestro ambiente: "-¿Dónde vas, Isabel?- Al Café de la Unión.." Más adelante toda la serie aplicada a los federalistas: "El rorro", "El cuándo", "La cachucha", "Los pajaritos", "La polca y el diablo verde" y "La monona francesa". También encontramos canciones de la Restauración española y aun el "Trágala, perro". Hacia la época de la Invasión norteamericana las canciones satíricas a

las Margaritas, al Yankee invasor, y a los Polkos, o por esos mismos años, las valonas a la demolición de "El Parián" o al traslado de la estatua encuestre de Carlos IV. Y durante las luchas de religión y fueros, la innumerable serie de canciones de los hacheros, chinacos y cangrejos hasta el momento en que empieza a asomarse por el oriente la amenaza de la Intervención francesa.

Es este primer medio siglo el nacimiento, la infancia y desarrollo de la música popular mexicana con todas las alternativas propias de una nacionalidad que principia a dar señales de existencia. Esta música muestra aún los fuertes lineamientos de las diversas tradiciones que le han dado origen; pero gradualmente va asimilando y transformando los elementos participantes y va adquiriendo los fuertes perfiles de un arte que, si bien deja ver los rasgos de parentesco que tiene con los demás países de la América hispana, ya pone de relieve su carácter individual.

De todo ese haz apretado de canciones y bailes con la participación en cierta medida de las entidades circunvecinas, se fué organizando y seleccionando el grupo de Aires regionales de Hidalgo, como brotaron también por selección los sones y cantos chiapanecos, itsmeños, guerrerenses, o nayaritas, como brotaron los jarabes duranguenses, tlaxcalteco, tabasqueño o mixteco, y también como se organizaron los cien sones de la Carretilla veracruzana.

Todo ello en su debida gradación dentro de nuestras fronteras, y reflejándose hacia el exterior, como fenómeno universal, ha dado a México una categoría musical que se le reconoce en todas partes.

1. Hidalgo, región folklórico-tradicional.

La visión total de la cultura de un pueblo no puede ser aprecia-

da si ésta no está representada en todos sus sectores. Así la cultura de México no podrá valorarse debidamente, ni podrá ser presentada ante el mundo civilizado mientras exista una región del país que no haya sido explorada convenientemente, mientras no poseamos un mapa cultural completo. La integridad del país requiere la integridad de la cultura y ésta no la podemos evaluar en tanto que no haya sido explorado el campo musical.

Tal cosa parece haber acontecido en el Estado de Hidalgo, especialmente en lo que va corrido de este siglo, es decir, parece que siendo un Estado relativamente pequeño, la música que se cultiva dentro de sus límites no valdría la pena de ser estudiada; aun más si se trata de la que el pueblo practica; pero esto no es verdad, al menos en los años posteriores a nuestra última Revolución en que el interés por todo lo mexicano popular se ha despertado, incluyendo la música.

En las páginas que siguen trato de hacer palpable el valor real de la música folklórica y tradicional de este girón de nuestra Patria, de sustentar mediante pruebas que Hidalgo constituye una región musical muy rica y aunque participa de algunas influencias circundantes, mantiene una fisonomía particular muy digna de tomarse en consideración.

El presente trabajo no aspira a comprobar la presencia de un arte exquisito, propio de los grupos selectos, un arte de la aristocracia, sino aquel que es propio de las masas anónimas, de los humildes, del pueblo en suma, y demostrar que este arte mantuvo una capacidad suficiente, una vitalidad que a través de los años se ha transformado y sobre todo quedó plasmada en el Manuscrito que se conserva en nuestra Biblioteca Nacional.

Para entender el fenómeno cultural de Hidalgo se hace preciso tener en consideración los elementos geográficos y étnicos; más no disponiendo de suficiente espacio para desarrollar el panorama geográfico en todos sus detalles, debo señalar muy brevemente que el suelo y clima de Hidalgo son de lo más variados, pues tiene al mismo tiempo terrenos áridos, de constitución caliza en donde viven los otomíes; tierras pródigas y llenas de vegetación en donde viven los huastecos; montes cubiertos de árboles y, por consiguiente, una flora y una fauna diversificada de tierras templadas, cálidas y frías; formaciones rocosas de fantásticos aspectos que encierran en sus entrañas riquísimos minerales que han sido la riqueza de México y al mismo tiempo que dan medios de vida al hombre que los extrae, permite que en estos núcleos sociales se practiquen con profusión las artes populares, entre ellas la música, el canto y el baile.

Entre los productos típicos de esta Entidad aparecen: el pulque y sus derivados, la lechuguilla y su elaboración, el carrizo y la cestería consecuente; esto sólo por mencionar lo que da la región más pobre: el Valle del Mezquital. La fauna es igualmente variada y aparece enumerada en los títulos de muchos de los sonecitos que estudiaré en el curso del trabajo.

El elemento étnico se encuentra tratado en la Historia de los siglos anteriores a la presencia del hombre blanco, así los cronistas describen tres grupos humanos: los otomíes, probablemente los más antiguos; los toltecas, los más civilizados, y los nahoas, conquistadores de la Huasteca, en donde han dejado su impronta más marcada.

Los otomíes se encuentran establecidos desde antes de la conquista española en la parte oriental del Estado, especialmente en el Va-

lle del Mezquital. Los nahoas ocupan la región norte-oriental, es decir, la Huasteca y la laguna de Meztitlán, desde mediados del siglo XV (1458) época de la expansión azteca de Ilhuicamina. Por lo que toca a los toltecas, muchos años antes de la llegada de Cortés emigraron, abandonando su metrópoli: Tula.

Las ciudades más florecientes han sido aquellas que existían desde antes de la conquista: Tula, Tulancingo, Huichapan, Ixmiquilpan, Atotonilco el grande; aquellas nacidas al influjo de la explotación de minerales: Pachuca, Real del Monte, El Chico; poblaciones que se internan en la Huasteca: Meztitlán, Molango, Huejutla y Zacaultipán.

La riqueza de Hidalgo se basa en el cultivo de tierras en las vegas del Río Moctezuma y sus afluentes, en el cultivo de la ganadería especialmente de ganado lanar y en la explotación de materias primas naturales: la lechuguilla y el ixtle; pero sobre todo en la abundancia de vetas metalíferas explotadas desde los primeros días del régimen hispano.

2.- ¿Qué clase de música existe y existió en su jurisdicción?

Encontramos huellas claras y precisas de música religiosa y cantos otomíes en idioma indígena, muchos rasgos de la influencia musical de los nahoas; pero retrayéndonos a los tiempos coloniales el trato con los castellanos conquistadores, colonizadores y mineros influyó poderosamente con su cultura y naturalmente con su música.

Música indígena pura e incontaminada no es posible encontrar actualmente en Hidalgo, ni otomí ni nahoa. El paso de los siglos y, sobre todo, la docilidad a la evangelización hizo que en breve tiempo se infiltrara en el alma indígena el elemento musical hispánico, lo mismo religioso que profano; no obstante, en el Manuscrito Musical que trato de examinar señalo unos ocho trozos pequeños de indudable

filiación otomí; sus títulos son ya en castellano, pero quedan aun dos; "Bustin shui" y "Me din tdoti" y en la serie de Danzas de 12 números, pueden identificarse otros cuyo texto se puede reintegrar.

En las influencias nahoas los nombres de algunos ejemplos las indican sin género de duda: Xochitime, Tezontepec, Xochicalaque, Xocotitla, Xochipitzahuac, traducido al español por Flor delgadita, y lo mismo en relación con el producto tenemos: pulque, tlachiquera y acocote.

Otro género de música indígena encontramos en esta Colección; más los títulos y el estilo musical no parecen ser nativos de Hidalgo, sino importados del norte o del sur. Así, examinando aquellos trozos que llevan por título: "Flor de tecomate", "Huevo grande", "Corta el viento", "Se está meciendo", parecen ser episodios pertenecientes a danzas que se practican en la región del Río Yanqui, y "La Juana Marchanta", bien pudiera ser traída de Oaxaca.

La música española es la que aparece con más frecuencia representada, en sus elementos técnicos, en su estilo y formas. La explicación se impone: la evangelización del Estado de Hidalgo fué casi en su totalidad realizada por los frailes agustinos quienes enseñaron la música, canto llano y de órgano, así como la traducción de textos latinos y castellanos a los idiomas indígenas de la región e influyeron de tal manera, que en la actualidad se conserva todavía entre las prácticas musicales el falso bordón y las secuencias melódicas. Los españoles avecindados en las poblaciones, los encomenderos, los traficantes y arrieros que trasitaban por el territorio hidalguense, junto con los mineros, influyeron con su ejemplo y con verdaderas enseñanzas, a la difusión del canto y la música hispana. Todavía es posible escuchar

en las ferias pueblerinas piezas de música de auténtico sello español.

3.- ¿Desde cuándo puede considerarsele región musical?

Los siglos dieciseis y diecisiete fueron de gestación; pero ya en el dieciocho circulaban verdaderos cantos populares por toda la Entidad y aún se tienen noticias de denuncias ante el Santo Oficio hechas contra cantos y bailes deshonestos, entre otros "El Pan de jarabe", y "El Chuchumbé".

También muchos cantos y bailes salidos del Coliseo de México tuvieron buena acogida entre las gentes de Hidalgo, quienes les dieron algún cariz local adunándolos a los cantos y bailes nativos. Así durante la primera mitad del siglo XIX se infiltraron diversos Sones llamados huastecos, provenientes de la costa veracruzana, sones y jarabes importados de Jalisco y el Bajío. "El Xochipitzahuac" y "El Tlaxcalteco", pasados de la región vecina. Puebla influyó de la misma manera con "Las poblanitas"; de Zacatecas y Guanajuato pasó la Valona mezclada con las Danzas de la Conquista.

Puede considerarse que ya a mediados del siglo último, Hidalgo había formado su propio carácter musical y su repertorio particular de cantos y bailes. No importa que cada uno de por sí sea de pequeñas dimensiones, si organizándose en series fué formándose un núcleo considerable que pasa del centenar. En esta Colección de piezas manuscritas se encuentra un dato cronológico no expreso, pero latente, y es la Colección de Piezas y Jarabes que publicó Murguía en México, hacia 1858; seguros de esta fecha y encontrando en la Colección de Hidalgo hasta ^{diez de las} quince piezas de ~~las de~~ Murguía, se desprende que al recopilador le eran familiares puesto que las incluyó en su obra. Pue-

de decirse entonces que Hidalgo aparece como región musical folklórica desde la sexta década del siglo XIX o lo que es lo mismo, tiene cerca de un siglo de tradición.

4.- ¿ Qué importancia tiene el estudio de la Música Regional de Hidalgo?

Carecemos de una visión total de la cultura del país y un concepto cabal de la música que nuestro pueblo ha producido. Estudios a fondo, concienzudos y de análisis técnico de la música nacional hasta la fecha no se han intentado. Los trabajos existentes son parciales, las obras publicadas conteniendo materiales de música tradicional sólo han enfocado el problema en regiones muy amplias: Jalisco, Michoacán, Zacatecas, Guerrero, Oaxaca, Veracruz. De estas recolecciones se puede espigar en algunos documentos locales de zonas restringidas como la Laguna de Pátzcuáro, cuatro o cinco cuadernos; uno más de Uruapan; San Pedro, Piedra Gorda, Zac; región de Alvarado, algo de Tamaulipas, que dió a conocer Lorenzo Barcelata y algunos cancioneros de Yucatán. Don Rubén M. Campos en su obra: "El Folklore y la Música Mexicana", consignó "Cien Aires Nacionales Mexicanos para piano", procedentes de los Estados del centro principalmente, extendiéndose un poco hacia Guerrero, Veracruz, Tamaulipas, Chihuahua, un poco de Coahuila, Colima, Nayarit y algo de Yucatán; pero de Hidalgo solamente incluyó: "El Aguanieve", "La Barranca", "El Tlachiquero" y "El Mosco", los cuatro tomados seguramente del Manuscrito que vamos a estudiar.

Si se tiene en cuenta que la serie de trozos que forman esta Colección comprende ciento veinticuatro ejemplos (descontadas las repeticiones), de los cuales sólo cuatro presentó el Sr. Campos en su obra, puede decirse con seguridad que es nada lo que se conoce del acer-

vo musical de Hidalgo.

El análisis de todos ellos sugiere, en primer lugar, una clasificación simple que puede enunciarse así:

- I.- Cantos y bailes con fuerte influjo indígena.
- II.- " " " " " " " español
- III.- " " " claramente mestizos.
- IV.- Piezas líricas.
- V.- Trozos pertenecientes a danzas ceremoniales.

Grupo I. Indígenas, 25 ejemplos.

Núm. 15	Clavador de morillos.	23	Flores	33	Tlaxcalteca.
" 16	San Lorenzo	24	Rosado	34	Se está meciendo
" 17	Enseñado para grandes bailes.	26	Tierra	35	Tortea el pan.
" 18	Flor de tecomate	27	Flor delgadita	61	El conejo.
" 19	El Tordo	28	Culebra	62	Canasta de Flores
" 20	Caída a un lado	29	Grande	72	La indita.
" 21	Huevo grande.	30	Corta el viento	124	Bustin shui
" 22	Mantequilla.	31	Xochitime	125	Me din tdoti.
		32	Presumida b).		

Grupo II. Españolas, 23 ejemplos.

número 1	Azucena. (Bolero)	Núm. 39	69) La Tusa. (Guajira) (Dorio)
" 3	Fandango	" 40	El Espinado. " (Dorio)
" 5	Gusto a).	" 53	El Gavilán. (Zamba)
" 6	Butaquito (Tango).	" 54(58)	Las Barrancas. (Tango)
" 7	La aguanieve. (Zap. y Fand)	" 55	El Caballito. (Guajira y Tango)
" 9	Araña a) (Tango)	" 75	Los pájaros negros (Ant. Caste llanos)
" 11	Gusto b)	" 88	Araña b). (El gato picaresco)
" 12	Las poblanitas (Dorio)	" 92	El Mosco. (Valona)
" 14	El Zopilote		
" 95.	El Café. (Tango)		
" 119	Son Huasteco. (Cielito) (Zapateado y Jota)		
" 120	El Canelo. (Zapateado y Tango)		
" 121	El Hilo. (Zamba, Zapateado y Tango)		
" 122	El Toro. (Tango)		
" 126	El Grillo. (Tango)		

Grupo III. Mestizos, 45 ejemplos.

Núm. 2(93)	Sacamandú	Núm. 59)	100) El Gallito (Canto •tomf transformado)
" 4	Presumida a)	" 60	Cecilia
" 9	La Loba.	" 63	La Sarna.
" 10	El Caimán	" 65	El Espinazo
" 13	El Bejuco	" 66	Los chiles verdes.
" 25	Sueño	" 67	Flor de San Juan.
" 36	El Ranchero	" 68	El Armadillo
" 37	El Aforrado	" 70	El Change
" 38	El Artillero	" 71	El Rebozo.
" 41	El monedero falso	" 73	La Mula
" 42	Juanillo		

(Pasa a la hoja 19)

(Pasa a la hoja 19)

(Viene de la hoja 18)

- 19 -

(Viene de la hoja 18)

Núm. 43 El Loco.
" 44 Los Yankes.
" 45 La Pasadita.
Verdaderamente mestizos.

Núm. +46 Las Palomas, (Tango)
" +47 Tezontepec, (Tango inver"
" +48 Tlachiquero so)
" +49 El Valedor, (Limoncito y
Sevillana)
" +50 El Acocote
" +51 Xochicalaque
" +52 Tlaxcalteco, (Secuencia
tango)
" 56 El Huerfanito,
" 57 El pulque

Núm. 76 El Aguacero
" 77 Sólo por eso.
" 78 El Bejuquito.
" 79 Tú verás.
" 80 La Rosita.
" 81 La Risa.
82 China del Alma
84 La airosa.
86 Anteguerra, (Tango)
91 Las flores
" 94 Las aguasmieles.
" 126 El Grillo, (Jarabe tapatío)
(Vuela, vuela, vuela)

Grupo IV. Piezas líricas. 8 ejemplos.

núm. 45 La pasadita.
" 46 Las Palomas, (Copla)
" 56 El Huerfanito.
" 57 El pulque

Núm. 64 No te muestres con enojo
(Pastorela)
" 88 La Araña b) (El gato pica
resco)
" 89 Presumida c) Ya te vide,
calavera)
" 92 El Mosco (Valona)

Grupo V. Danzas ceremoniales. 23 ejemplos.

Núm. 83 Matachines.
" 85 Valona. (Polka)
" 86 Anteguerra.
" 87 Lanzarines a)
" 90 " b)

" 101 Indígena (Peón-crético)
" 102 "
" 103 " (Por planos)
" 104 Otomí. Sagui ra guí...
" 105 Flecheros del Cardenal.
" 106 Mestiza con secuencia
" 107 Indígena.

Núm. 108 Otomí: De catá ñhi n'jí..
" 109
" 110 Pájaros negros.
" 111 Chamulitas.
" 112 La Malinchi. (Indígena)
" 113 El Caballo. "
" 114 "
" 115 "
" 116 (Mestiza)
" 117 (Sincopada)
" 118 El Palo Verde.

Otro agrupamiento mostrará las piezas propias de la región, base de este Manuscrito, las que derivan de formas teatrales, los jarabes más característicos y las aportaciones venidas de fuera.

Cantos y bailes regionales de Hidalgo, 43 ejemplos.

Núm.	4	La Presumida a)	Núm.	70	El Change.
"	9	La Loba (Jarabe)	"	71	El Rebozo.
"	15	Clavador de morillos	"	74	La Lucerna.
"	16	San Lorenzo	"	75	Los pájaros negros.
"	19	El Tordo	"	77	Sólo por eso.
"	26	Tierra	"	79	Tú verás.
"	27	Flor delgadita.	"	80	La Rosita.
"	28	Culebra de agua	"	82	China del alma
"	31	Xochitime	"	84	La airosa
"	32	La Presumida b)	"	89	La Presumida c)
"	47	Tezontepec.	"	91	Las flores
"	48	Tlachiquero	"	94	Las aguamieles
"	49	Su valedor.	"	96	¿Qué temor tienes?
"	50	El Acocote.	"	98	La Huilona (Bimá mandé)..
"	52	Xochicalaque	"	104	Danza 4. El Grillito.
"	57	El pulque	"	107	" 7 Xocotitla
"	60	Cecilia	"	108	" 8 De cata ñhi n'jí
"	62	El canasto de flores	"	110	" 10 Pájaros negros
"	64	No te muestres....	"	119	Son Huasteco.
"	67	Flor de San Juan	"	124	Bustin serñi.
"	68	El Armadillo.	"	125	Me din tdoti.

Derivaciones de tonadilla. 4 ejemplos.

Núm.	6	El Butaquito
"	7	La aguanieve.
"	60	Cecilia
"	72	La indita

Jarabes. 15 ejemplos.

Núm.	9	La Loba	Núm.	66	Los chiles verdes
"	37	El Aforrado	"	67	Flor de San Juan.
"	41	El monedero falso.	"	73	La Mula
"	42	Juanillo.	"	76	El Aguacero
"	43	El Loco	"	78	El Bejuquito
"	52	El Tlaxcalteco.	"	99	La Juana marchanta.
"	63	La Sarna	"	123	Un jarabe.
"	65	El Espinazo			

Procedentes de otras Entidades. 23 ejemplos.

Núm.	1	La Azucena. Veracruz.	Núm.	53	El Gavilán. Veracruz.
"	5	El Gusto. Michoacán y Ver	"	54	(58) La Barranca. Jalisco
"	8	La Araña a) (El Mosquito, Guerrero)	"	56	El Huerfanito. Ver. y Jalisco
"	10	El Caimán. Veracruz.	"	78	El Bejuquito. Veracruz
"	12	Las poblanitas. Puebla	"	85	Valona. Jalisco
"	13	El Bejuco. Veracruz	"	88	El Gato. Puebla.
"	14	El Zopilote, Jalisco.	"	92	El Mosco. Guanajuato y Zac.
"	36	El Ranchero. México	"	95	El Café. Veracruz
"	38	El Artillero. México	"	99	La Juana Marchanta. Oaxaca
"	39	La Tusa. Querétaro	"	120	El Canelo. Veracruz
"	40	El Espinado. Jalisco	"	122	El Toro "
"	46	Las Palomas. Zacatecas.	"	126	El Grillo. Jalisco

Basta esta enumeración para poner de manifiesto la variedad de temas que encierra esta Colección de Aires, de los cuales hay de ascendencia muy remota, especialmente los que proceden de la región Yanqui, tal vez propios de la Danza de "El Venado"; de finales del siglo XVIII, teniendo como antecedente directo la tonadilla escénica; algunos sones y aires cuya aparición data de principios del siglo XIX, entre los que están "El Bejuquito" y "El Jarabe", que tuvieron cabida en los programas del Coliseo de México aun antes de la Independencia. El Gato picaresco lo menciona Guillermo Prieto, fechándolo para 1830; entre los gustos se citan: El Gusto Federal, hacia 1840; La Marquesa Calderón, para esa misma fecha habla del jarabe Aforrado, la Colección de 24 Canciones y Jarabes Mexicanos incluye por aquellos días los sonecitos de: "La Indita, "El Conejito", El Butaquito y La Tusa, éste y El Café los aprovecha Maximiliano Böhrer en su "Carnaval de México" en 1844. Las valonas florecen bajo los gobiernos de Santa Anna; durante los años de la Invasión norteamericana surgieron los cantos de Los Yankees y la Pasadita, y en la década siguiente, 1858, la Casa Murguía publicó una serie de jarabes de los que 10 aparecen en esta Colección de Hidalgo.

El que pueda fijarse esta serie de fechas autoriza a pensar que los "Aires Nacionales de Hidalgo" fueron ordenados, aprovechando música favorita de la época, y el que, una gran cantidad de piezas circulantes en el país que aun a la fecha se cantan y bailan, figure en esta Colección, es motivo suficiente para imprimirle un valor histórico, haciéndola representativa de una región musical y folklórica de México.

¿Qué papel desempeña Hidalgo, por su música, en el conjunto cultural de México?

Si se tiene en cuenta que ya a finales del siglo XVIII había de -

nuncias ante el Santo Oficio de Sones, cantos y bailes deshonestos que se venían practicando en los fandangos de gente baja, tal vez mineros de Pachuca o soldados, arrieros, criados, negros y mulatos de Tulancingo; comerciantes, agricultores y ganaderos de la Huasteca, nos persuadiremos de que en las poblaciones chicas y grandes de la región había un gran actividad musical, la cual no decayó ni con la Independencia ni con las guerras civiles e extranjeras, nos convenceremos de la existencia abundante de música popular española, de danzas ceremoniales en las fiestas religiosas, de cantos y bailes de tonadilla ejecutados a domicilio o en teatros improvisados; de sones y jarabes utilizados en las bodas y cumpleaños, de piezas introducidas por músicos y cantadores de los Estados limítrofes, de trozos de música indígena procedentes de lugares muy distantes - hemos visto en las ferias del Cardonal indios huicholes- y, por último, comprobaremos que la producción local de Hidalgo ha sido de consideración, pues ha creado su propio acervo, conservando no sólo los rasgos peninsulares, sino también los autóctonos. Todos estos factores hacen que la música contenida en el Manuscrito que se estudia, reunida por un autor anónimo, venga a ser como un índice de todo lo producido en el Estado y que la música, canto y baile corran parejas con otras manifestaciones, dando margen a un estudio integral, hasta ahora no intentado, el que entregaría datos esenciales para el panorama cultural del centro del país.

Por proceder de una zona relativamente cercana a la capital de la República, obliga a considerar cual pudo ser, durante las mismas décadas, la música, el canto y el baile que se acostumbraba en las poblaciones de menor cuantía, en las haciendas y ranchos e en los suburbios de México y aun en las vecindades de los barrios. Por lo tan

to, esta Colección adquiere un valor más exquisito, pues viene a ser el reflejo, la síntesis de lo que se cantaba, tocaba y bailaba en todo el territorio. De hoy en adelante y después de realizado este estudio, el Estado de Hidalgo deberá ser considerado como una región musical productora y cultivadora de música tradicional, como lo han sido Michoacán, Jalisco, Oaxaca, Veracruz e Yucatán.

Análisis Rítmico-Melódico.

La música tradicional que informa la Colección de "Aires Nacionales del Estado de Hidalgo" encierra caracteres específicos que hay que examinar, y al efecto, se intenta una serie de análisis de los cuales el primero es el rítmico, aunque en realidad desintegrar la música en ritmo, melodía y forma, tratando cada uno de estos temas independientemente es casi imposible, pues la melodía se sustenta sobre sistemas rítmicos y ambos asociados determinan la estructura y proporción del discurso musical.

El concepto europeo ofrece dos posibilidades para el análisis rítmico: la antigua greco-romana, a base de pies rítmicos o metros y la moderna que, a partir del siglo XIII estableció definitivamente la existencia del compás o sea un determinado número de tiempos periódicamente divididos con barras seguidas inmediatamente por acentos. Ambas coinciden en la existencia de valores pesantes y ligeros (largos y breves) cuya combinación determina todo un sistema rítmico y por otra parte, las arsis y las tesis (ligero pesado, breve largo) dentro de una sucesión isócrona dan toda una variedad de combinaciones a que estamos acostumbrados en la música moderna.

En el presente caso es preciso emplear los dos procedimientos debido^a que una gran parte de los materiales procede del acervo hispánico regional, de origen arcaico en la misma península, vivo y latente

en nuestras manifestaciones lírico-coreográficas, tenemos que aceptar la presencia de diversos pies rítmicos o metros griegos, formando parte de piezas como la guajira, el tango, la petenera, el son, el fandango y otras variedades. Otra parte menos abundante muestra rasgos heredados de la cultura indígena los que, debido al trauma de la conquista se encuentran sumamente atenuados, casi perdidos, aunque al aplicarles la técnica europea no se ajustan con toda precisión a las normas clásicas. Estos rasgos ya no mantienen la pureza ancestral, el ethos indígena se ha olvidado, se ha transformado y sólo asoma tímidamente comprobando la existencia de una música mestiza.

Como esta música en boca del pueblo y a través de cuatro siglos de formación, viene a ser en verdad moderna, es preciso entonces aplicar para su análisis los conceptos que preconiza en su obra sobre "Ritmo Musical", Mathis Lussy. Ambos métodos se imponen, no se puede prescindir de ninguno de ellos, y a este respecto conviene hacer algunas aclaraciones sobre los pies rítmicos griegos que aparecen en los ejemplos que se van a examinar, de acuerdo con la doctrina expuesta por Josué T. Wilkes en su artículo "La rítmica específica del cantar nativo", deducida de lo expuesto por don Francisco de Salinas en su "De Música Libri Septem".

I.- Tróqueo	— ◡ †	IV.- Dáctilo cíclico invertido	†
II.- Yambo	◡ — †	V.- Tribacos condensados	
III.- Dáctilo cíclico	†	VI.- Tribaco	▭▭▭ ▭▭▭ ▭▭▭
Coriambo	† †	Yuxtaposición de tróqueo y yambo	— ◡ ◡ —
Antípastos	† †	Yuxtaposición de yambo y tróqueo	◡ — — ◡

Tenemos, además, la proporción sesquiáltera que analiza Wilkes en su trabajo, cuya introducción en Grecia la atribuye Plutarco a

Olympos, siendo también familiar a los cretenses que tenían por tradición que "Taletas la hizo ritmo obligado de las melodías bailables que compusiera para la juventud lacedemonia", cuyas variedades son:

- a) Peón crético 5/8 | ♩ | — ♩ —
- b) Peón epíbate 5/4 | | | | — — — —
- c) Peón diagyos 5/8 | ♩ ♩ ♩ — ♩ ♩

De donde nació la fórmula del quinario crético 5/8 ♩ ♩ ♩ · ♩ ♩ ♩ ♩ que luego se transformó en fórmula del tango 2/4 ♩ ♩ ♩ ♩ y también ♩ ♩ Wilkes distingue dos especies de la proporción sesquiáltera, llamando a ambas sesquiáltero de compás: a) sucesiva y b) superpuesta. La primera viene a ser la combinación de los valores métricos contenidos en los compases 6/8 y 3/4; la segunda, las combinaciones a que dan lugar dichos valores y compases al ser utilizados simultáneamente en la melodía y en el acompañamiento.

La forma sucesiva puede ser de 2 + 3 o de 3 + 2

Sesquiáltero de compás $\frac{6}{8}$ ♩ ♩ ♩ | $\frac{3}{4}$ | | | = $\frac{3}{4}$ | | | | $\frac{6}{8}$ ♩ ♩

Al que llama pie de samba, que viene a ser la combinación de un tríbráqueo seguido de un yambo ♩ ♩ ♩ · ♩ — que como los anteriores puede aparecer dentro de un compás o distribuido en dos:

$\frac{6}{8}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ | $\frac{3}{4}$ | | | | ♩ | $\frac{3}{4}$ | | | | $\frac{6}{8}$ | ♩ | ♩.

El concepto moderno de ritmo impone valores de sonido limitados por barras de compás, seguidas de acentos, cosa que los griegos desconocían. Mathis Lussy da la explicación de ritmo en los siguientes términos:

"..... es la disposición alternada que convierte a los sonidos en fuertes y débiles (pesados y ligeros, decimos ahora) de tal manera que, de distancia en distancia -ya regular, ya irregular- una nota

aparte al oído la sensación de descanso, de reposo, vale decir, de un fin más o menos completo. Las notas comprendidas entre dos reposos, dos descansos constituyen un ritmo que los griegos llamaban kolon o miembro de una construcción rítmica".

Más adelante agrega: "Se obtiene la sensación de este reposo, interrumpiendo la continuidad de los sonidos, ya sea por medio de silencios, o por notas de mayor valor o de mayor fuerza con que se presentan de distancia en distancia. " Líneas más adelante complementa:

"Observando (el dibujo rítmico o esquema musical) así dispuesto, inmediatamente se distinguirán grupos de dos, tres, cuatro compases, etc. más o menos similares, separados en sus extremos por una nota de mayor valor o por un silencio, "Y dice enfáticamente"

"Cada uno de estos grupos forman un ritmo."

A estas expresiones básicas se ceñirá el presente análisis y también a los conceptos fundamentales que expresa en su obra dicho autor, por lo tanto, dibujos melódicos o rasgos que se apoyan en un solo ictus o primer tiempo de compás, no serán ritmos, sino que podrán ser analizados como pies o metros, según el concepto griego.

Ejemplo 83. Los Matachines.

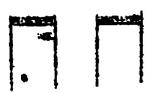


este será un ritmo de cuatro compases formado por tres pies: un quinario crético en su forma simple y dos quíñarios créticos contraídos (pies sesquiálteros), todo ello precedido de dos octavos de anacrusa y seguidos de una terminación masculina.

Me parece acertado lo que dice Lussy al considerar la música como un género de arquitectura que, como construcción, presenta un aspecto simétrico "con un centro y dos alas u otras disposiciones pa -

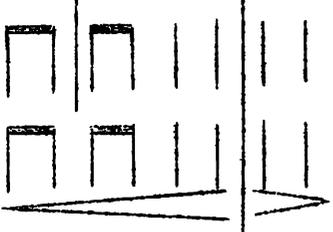
rales." "Cada una de estas partes está a su vez subdividida, llevando arcadas o arcos de líneas rectas o curvas y cada una de ellas con dos apoyos, vale decir, dos sostenes, uno en cada extremo. "Estas arcadas sobrepasan a menudo los puntos de apoyo y ostentan en uno o dos de sus extremos ornamentos, cuya existencia no es de carácter indispensable."

El número de veces en que aparecen los pies y ritmos griegos en los ejemplos a que se ciñe este análisis es como sigue:

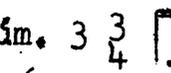
Peón crético, contraído ya en un compás de 2/4  108
 Quinario crético, proporción sesquiáltera  184
 Sesquiáltero de compás 6/8  3/4 | | | y otras combinaciones..
 33

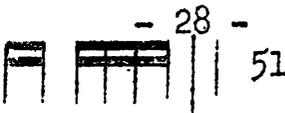
Pie coriambo _____ 6/8 |  | 3/4 |  |55
 Pie tróqueo — |  — o  | _____ 32
 Pie yambó —  | _____ o  | _____ 9

Otra combinación muy curiosa es: cuatro breves y cuatro largas alternando.

Aparece en el número 78; El Bejuquito así: 3/4 
 Debería escribirse en 6/4 _____

Otros pies rítmicos y combinaciones pueden encontrarse como influencia de géneros españoles:

Pie de tango andaluz $\frac{2}{4}$  _____ 42
 Ritmo de fandango en que predomina el tribáco $\frac{6}{8}$  |  | 117
 Pie de fandango, ejemplo núm. 3 $\frac{3}{4}$  _____ 8
 Pie de samba, según Wilkes $\frac{6}{8}$  |  | _____ 70
 Ritmo de bolero español, ejemplo núm. 1 $\frac{3}{4}$  _____ 13

Ritmo de zapateado a)  Ritmo de zapateado b) 

12 Hay que hacer notar que el sesquiáltero de compás corresponde con la guajira flamenca. Si se reúnen en un solo grupo, por su estrecho parecido, los pies peón crético, quinario crético y tango andaluz, se encontrarán 33+ casos distribuidos en 63 ejemplos, aunque algunos los tienen simultáneamente y otros no dan el carácter de tango. El verdadero

ritmo del tango andaluz es: 

Del examen melódico de esta Serie resulta que 81 ejemplos se hayan concebidos en modo mayor y solamente 2 en modo menor: los núms. 11 y 122. 10 melodías son tonulantes con cambios a tonalidades vecinas: los núms. 7, 11, 36, 41, 44, 45, 80, 81, 124, 126 y sólo mudan de tonalidad en la armadura: los núms. 34 y 122. Por otra parte, aparece el modo dorio andaluz perfectamente definido en los ejemplos núms. 12, "Las Poblánitas" y 14, "El Zopilote"; el ejemplo 92, Valona de "El Mosco" posiblemente su escala esté formada por el tetracordio superior dorio-griego y el inferior, por el mismo, pero invertido; los ejemplos: 39, "La Tusa" y 40, "El Espinado" pueden tener la melodía en el modo dorio, aunque no comprobado, pues la armonía es del Modo Mayor, esto ocurre como influencia del falso bordón. Otro ejemplo, el núm. 3, "Fandangó", ofrece otro problema, pues transpuestos sus sonidos a una escala sin alteraciones viene a ser el modo hipofrigio griego o sea la escala de Sol descendente y sin sensible.

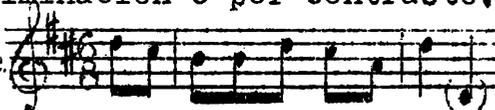
La amplitud melódica en que se mueven todos estos trozos musicales va desde la 5a. justa hasta la 17a. mayor; en el orden decreciente de frecuencias puede hacerse el siguiente cuadro. En él se señalan las amplitudes más cortas y más largas con el número del ejemplo.

9a. mayor --- 23		10a. mayor --- 6
8a. justa --- 16		10a. menor --- 4
11a. justa --- 11		13a. mayor --- 4
7a. menor --- 11		14a. menor --- 4
6a. menor --- 9	Nos. 39, 43, 61, 69, 70	15a. justa --- 4
	73, 104, 115, 117	6a. disminuída 1 Núm. 114
12a. justa --- 9		7a. disminuída 1 " 14
5a. perfecta --- 7	Nos. 62, 63, 64, 66,	7a. mayor ---- 1 " 27
	68, 71, 74	
6a. mayor --- 6	" 34, 55, 67, 75,	13a. menor ---- 1 " 13
	101, 109	17a. mayor ---- 1 " 5
9a. mayor ---- 6		

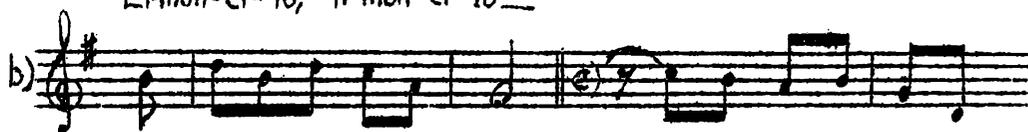
Existe también un grupo de bailes españoles de ritmo anacrúsico femenino o masculino concebido en valores de octavo y en compás de 6/8.

Núms. 2,7,12,13,25,36,60,87,93 y 124.0 con los mismos valores y compás, con la circunstancia de ser téticos 6/8

Núms. 5,10,47,78,80,81,82,96. Los números: 47,48,49 y 50 son los que tienen más carácter mestizo, pudiendo apreciarse en ellos elementos de fuerte sabor español al lado de otros evolucionados ya como mexicanos; estos pueden separarse por eliminación o por contraste.

Nº 47 Tezontepec.  Nº 48 El Tlachiquero. 

Nº 49 Su valedor.  Giros españoles a)
Li-mon-ci-to, li-mon-ci-to

b) 

Nº 50 El acocote. 

de El Churripampli. E-se sí que la pa-ya la pe-la Giro español.

Los ejemplos más destacados como indígenas ya quedaron señalados en el grupo número 1 de la lista que aparece en la página 18; el resto si no se les ha señalado elementos indígenas ni españoles, forzosamente tendrán que pertenecer al acervo mexicano.

Análisis rítmico-melódico.

- Número 1.- La Azucena. Es una melodía animada y ágil, variante del grupo que con el mismo título circula al Norte de Puebla y Veracruz, es un bailable con ritmo de bolero español. El primer período de ocho compases se divide en dos semiperíodos de cuatro, cada uno de estos se subdivide en ritmos de dos compases, el primero ondulante y el segundo es escalonado. El segundo período se divide en tres porciones, la primera y la tercera con ritmos parecidos, la segunda es armónica con tónica y dominante. Todo el trozo se repite la primera vez con semicadencia y la segunda con cadencia perfecta. Tiene doble cumbre tónica. Amplitud melódica de 12a. justa. Está en Modo Mayor.
- Número 2.- El Sacamandú, a) Aparecía mezclado con los jarabes del último siglo como canto y baile. Esta variante parece que no tuvo texto literario. Su estructura es un párrafo de tres períodos, cada uno de cuatro ritmos, siendo el tercero doble (ocho ritmos anacrúsicos de terminación femenina); todo el ejemplo se apoya en una sola fórmula rítmica, con intervalos cambiantes. La línea melódica, quebrada, con fragmentos escalonados y saltos de 5a. 7a. y 8a. produce desasosiego. Amplitud melódica doble 8a. Modo Mayor, cadencia perfecta.
- Número 3.- Fandango. Es melodía modal de carácter español. Consta de dos períodos melódicos. El primero se desenvuelve con dos ritmos, uno de cinco y otro de tres compases; en el de cinco aparecen cuatro fórmulas téticas de un compás, moviéndose ascendentemente hacia la extensión aguda, alternando la tónica con la dominante, el de tres hace lo mismo y concluye con la semicadencia aguda. El segundo período repite la misma idea, pero en forma de "variaciones". Concluye con una Coda con trémolos en la melodía, y armonía de tónica y dominante alternativa. Se descubre en el desarrollo la técnica de la guitarra; la línea se mueve dentro de una octava, entre la extensión aguda y la grave (dominantes), apoyándose en la tónica. Produce la impresión de un modo plagal.
- Número 4.- La Presumida, a). El nombre es familiar a la región de Hidalgo y la Huasteca, en donde se le encuentra aplicado a los huapangos. Aparece tres veces en la Colección con distinta versión musical. Es un bailable con detalles rítmicos que lo hacen mexicano; es de carácter animado y alegre. Consta de dos partes: la primera en 2/4 la segunda en 6/8, aunque no está escrito el compás. La primera parte está compuesta por combinación rítmica de la fórmula del tango con la síncopa del segundo compás. La segunda, se mueve con sonidos alternados a intervalos de 6a. y escala ascendente para hacer cadencia perfecta del Modo Mayor. La línea melódica es inquieta por los saltos frecuentes de 6a. y 8a. La amplitud melódica es de doble octava.
- Número 5.- El Gusto a). Abundan estas piezas de tradición hispánica, con este título en la Huasteca, en Michoacán y en Guerrero

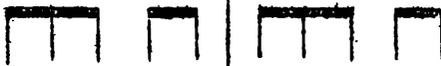
En el Manuscrito hay otro: el número 11, ambas con características de Fandango, los otros pueden tener intercalado ¡ay, ay, ay! o ritmo de guajira. El movimiento melódico es en compás de 6/8 y con figuras de octavo, que sin detenerse se mueven sobre el acorde de la dominante o en escalones descendentes durante el primer período. El segundo tiene cuatro motivos rítmicos anaerústico-masculinos y termina con un diseño descendente y cadencia de suspensión para continuar. La amplitud melódica es de 17a. Mayor.

Número 6.- El Butaquito. Es pieza tradicional, se encuentra dispersa por todo el país. Viene a ser una variante del "cielito lindo", derivado de tonadilla escénica; es muy familiar el texto con que se canta.

"Arrima tu butaquito,

cielito lindo, siéntate enfrente..."

La melodía aparece simplificada. Tiene dos períodos solamente, siendo el segundo contestación del primero. Es un ejemplo hidalguense. Inserta en nueve compases el ritmo sesquiáltero que caracteriza el tango antiguo y la habanera actual



Melodía que usa de gran libertad, pudo haber sido ejecutada a dos voces en 3ras. tomando primero una voz y luego la otra. Amplitud: 13a. mayor. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 7.- El Aguanieve. Es un Son tradicional que aparece en los bailes de tarima de Veracruz. Ya en el siglo XVIII era conocido y ejecutado en el Perú. Consta la melodía de dos períodos diferentes. El primero se apoya en cuatro ritmos anaerústicos de terminación femenina; concebidos en compases de 9/8; pero con la circunstancia de que alternan con otros de 6/8. Los rasgos melódicos son: los dos primeros ritmos iguales y escalonados con giro descendente; el tercero y cuarto también iguales, pero se mueven en escala ascendente y hacen su reposo por salto descendente. El segundo período es sólo de tres ritmos anaerústicos femeninos de dos compases cada uno, de 6/8; el primero de notas repetidas en tanto que el segundo y tercero son sincopados y descendentes. Todo el ejemplo está escrito en 6/8; pero para el primer período no es concebible que los ritmos repetidos tengan tan pronto dos octavos de anacrusa y cinco octavos de terminación que viceversa; por lo tanto, se impone un compás de 9/8, seguido de otro de 6/8. Línea en ondas con rasgos descendentes escalonados; tiene una condensación de siete veces el Sol, luego un descenso por grados. Amplitud de 14a. menor. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 8.- La Araña. En esta Colección aparecen dos ejemplos con el mismo título pero ninguno de los dos está correcto, pues la melodía del primero corresponde exactamente con el Son oaxaqueño de "El Mosquito", cuyo texto es:

"A mí me picó un mosquito
muy chiquitito, muy querendón...."

También la canción michoacana de Laredo:

"Ya me voy para el Laredo, mi bien,
te vengo a decir adios"

Se organiza en semiperíodos de cuatro compases repetidos en su primera mitad; pero dentro de ellos aparecen tres ritmos téticos femeninos que recuerdan el del tango español, ritmo sesquiáltero. La melodía es una línea quebrada con saltos de 6a. y 9a. Amplitud de 11a. justa. La nota final en la mediante indica un resto de escala/oria andaluza.

Número 9.- La Loba. Debe ser un jarabe propio del Estado de Hidalgo, pues no se le encuentra mencionado como perteneciente al acervo de ninguna otra región de México. En compás de 3/4 encierra una melodía simple y bella, de movimiento gracioso. Consta de dieciséis compases divididos de ocho en ocho. Sus ritmos son tético-femeninos, los dos primeros de dos compases, los cuatro siguientes de uno solo, son desarrollo del cuarto compás. El primer ritmo sube en notas repetidas, más un salto de 6a. ascendente, que le imprime gran fuerza, el segundo desciende por grados hasta la tónica; repiten los tres compases iniciales, los cuatro siguientes se transforman en seis valores de octavo acentuados, de movimiento ascendente-descendente; la cadencia parece quedar en suspenso. La línea melódica en forma de sierra. El final es armónico sobre notas del acorde. Amplitud de 10a. menor. Cadencia perfecta por salto. Modo Mayor.

Número 10.- El Caimán.- El nombre de esta pieza es muy común en los Sones de tarima de Veracruz, por lo que es probable que ha ya sido importada de la costa. Carece de interés melódico y parece haber sido destinada a servir de acompañamiento. El sentido armónico que encierra es alternativo de tónica y dominante. Contiene cinco pies de Samba. Melodía en línea quebrada. Amplitud: doble 8a. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 11.- El Gusto b). Ver el número 5. Como se dijo, no es un género, sino una derivación, en este caso es un zapateado. La fracción final parece ser sólo el fondo rítmico del canto, tal vez llevado por los violines. La melodía tiene relación con el gusto huasteco y parece ajustarse al texto conocido.

"Cantando el gustito estaba
cuando me quedé dormido....." (inverso)

La forma continuada en que se desarrolla en octavos, descansando solo en el sexto y décimo compás y lo mismo en los últimos nueve, hacen pensar en sus relaciones con el fandango. Línea escalonada al principio, después en ondas. Al entrar la frase del canto aparece un giro sobre el acorde de 9a, de dominante del Modo menor de La (II grado) volviendo por la dominante a la tonalidad. Amplitud de 13a. Mayor.

Número 12.- Las Poblanitas. Viene a ser un zapateado con oscilaciones modales en la melodía por lo cual adquiere un claro sabor español. A su mitad aparecen los tresillos ascendentes de la Malagueña. Hacia el final el ritmo se quebra en incisos y se hace fuertemente tético. Melodía en ondas y en rasgos descendentes. Aunque aparece armonizado como modo menor las alteraciones del tercer grado y del séptimo así como todos sus giros y especialmente la cadencia en el V grado denuncian el Modo dorio andaluz con algunas deturpaciones. Amplitud: doble 8a.

Número 13.- El Bejuco. Es una pieza que se utilizó como baile en el Coliseo de México desde principios del siglo XIX; es probable proceda del Estado de Veracruz y de allí haya pasado al de Hidalgo. El ejemplo de esta Colección es un zapateado de ritmos masculinos. Los rasgos melódicos son quebrados en línea recta y fragmentados en incisos, lo que le imprime un carácter de incertidumbre. Línea en ondas con rasgos ascendentes, Amplitud 13a. menor. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 14.- El Zopilote. Tiene las mismas características de los números 12 y 13, por lo tanto, deben englobarse juntos y es aquí donde se confirma que la Colección de Sones de Hidalgo, que aparecen en este Manuscrito, viene a ser una especie de: "piano conductor". Tiene rasgos modificados de la Malagueña, especialmente al comenzar y en la cadencia del Modo dorio andaluz. Amplitud: 7a, disminuida.

Número 15.- Clavador de morillos. Por su pobreza de elementos rítmico-melódicos, por el uso indistinto que hace de dosillos y tresillos parece ser este ejemplo la iniciación de una danza indígena. La primera frase es sólo la cuádruple repetición de un ritmo anacrúsico-femenino que lleva como impulso un tresillo. Los ocho últimos compases parecen estar organizados en sólo tres ritmos con la misma anacrusa y terminación, el primero de cinco tiempos, el segundo de siete y el tercero de cuatro. Esta irregularidad y simpleza de elementos le imprime carácter primitivo. La melodía en línea quebrada. La cumbre tónica repite en condensaciones. La cadencia es con los mismos sonidos que el ritmo inicial. Recuerda las melodías yaquis. Amplitud: 9a. Mayor.

Número 16.- San Lorenzo. En sus dos fórmulas rítmicas alternan dosillos y tresillos. Tiene carácter indígena otomí y es a propósito para bailar. Su compás es de 2/4, como el an -

terior, del que parece ser una derivación; tiene tonalidad de sol mayor. Melodía otomí "Di negá da tzigá" "Ma si dosi juá".- Línea melódica en terrazas típicamente indígena. El ritmo se caracteriza por las terminaciones femeninas triplicados los sonidos. El canto se ajusta al texto otomí de que antes se habla. Amplitud: de 9a. Mayor. Carece de cadencia.

- Número 17.- Enseñado para grandes fiestas.- Tiene carácter indígena de danza. Es de notar su monotonía rítmica a base de cuatro octavos de compás, repetidos implacablemente. Siendo téticos los ritmos al cabo de un tiempo se hacen anacrúsicos, de dos octavos con terminación femenina de otros dos. El acompañamiento a contratiempo refuerza el carácter primitivo. Es curioso que en todos los primeros tiempos de compás las notas repetidas siempre corresponden a la triada del acorde de tónica (So, Si, Re). Melodía con puntos de apoyo en la dominante superior. Amplitud: 9a. Mayor. Cadencia sobre la tónica.
- Número 18.- Flor de tecomate. Melodía de rasgos descendentes escalonados en compás de 2/4. Ritmos de pie quinario crético y cuatro octavos en el segundo compás, alternando implacablemente, en los 16 compases siguientes el pie quinario crético, de tresillo y dos octavos, los ocupa íntegramente. Todo el trozo tiene carácter indígena propio para danzar golpeando el suelo con los pies y reforzando con el golpe del arco y de la sonaja. (Lanzas guerreras). Extensión 10a. Mayor. Cadencia primitiva: La, Fa, Sol, Mi-Do; Si-Sol-Si, Do-Do.
- Número 19.- El Tordo. Los fórmulas rítmicas fuertemente téticas refuerzan la idea de que se trata de una danza indígena de movimiento implacable, en compás de 2/4, pero en ella los tresillos téticos han sido substituídos por cuatro dieciseisavos o un octavo y dos dieciseisavos. Durante los ocho primeros compases la terminación femenina del segundo tiempo siempre es de sonidos repetidos. Durante los ocho últimos, cada dos compases se siente la necesidad de que haya una anacrusa de dos dieciseisavos. La sonoridad total del trozo se ha desplazado hacia la dominante inferior como si se tratase de un modo plagal. Melodía de rasgos descendentes muy acusados, dos ondas ascendentes y luego líneas quebradas. Carece de cadencia. Amplitud: 12a. Justa.
- Número 20.- Caída a un lado. La danza continúa con ritmos anacrúsicos masculinos, con rasgos melódicos descendentes o quebrados ascendentes. La segunda frase se fragmenta en incisos y pierde interés melódico. Tiene carácter de marcha. Se le siente influencia yaquí. Extensión: 10a. mayor. No tiene cadencia, solo enlaza con el número siguiente.
- Número 21.- Huevo grande. Tiene dos fórmulas rítmicas fuertemente téticas. El ritmo peón crético contraído apareciendo en forma obstinada no recuerda para nada el tango; al presentar

se tresillos como anacrusa adquiere mayor sabor indígena. Amplitud: 12a. Justa. Carece de cadencia.

- Número 22.- Mantequilla. Tiene solamente dos fórmulas rítmicas anacrúsicas de un octavo, seguido de un tresillo en el primer caso o un dosillo en el segundo. El ritmo es anacrúsico y femenino. Línea melódica con condensaciones y saltos inferiores de cuarta y quinta más la repetición del sonido final del ritmo la hacen sumamente indígena, asociándola a la música yaqui. Extensión de 9a. mayor. Triángulo/Freytag. Semicadencia para enlazar.
- Número 23.- Flores. Son solamente dos fórmulas rítmico-melódicas, ocupando 8 compases. Los ritmos son anacrúsico-masculinos. La línea melódica es en ondas, con apoyo melódico en la sensible y con repetición en el 6o. grado, esto último le imprime carácter indígena. El ámbito se ha desplazado hacia lo agudo. El acompañamiento refuerza con acordes plaqet. El ritmo obstinado. Amplitud: de 8a. Cadencia de suspensión para enlazar.
- Número 24.- Rosado. Cinco ritmos anacrúsicos de dos compases con terminación femenina, que consiste en un deslizamiento de 3a. ascendente y luego dos sonidos repetidos, constituyen este trozo. El ritmo de acompañamiento refuerza los caracteres melódicos. Es propio para ser danzado a la manera indígena y recuerda los bailes huicholes. Línea de rasgos ascendentes que alcanza la dominante, repitiéndola nueve veces y con este apoyo melódico forma una plataforma. Tres condensaciones sobre el II grado, la tónica y otra vez el segundo. Amplitud de 8a. Cadencia en el acorde de sensible.
- Número 25.- Sueñito. Establece un movimiento uniforme a base de octavos, en compás de 6/8, determinando un doble ritmo anacrúsico de terminación femenina. Línea que en ondas de rasgo descendente se apoya ocho veces en la dominante superior, trece en la inferior. Recuerda insistentemente el canto:
"Yo tengo un nidito de pájaros negros."
Los sonidos repetidos al final de los ritmos le dan carácter indígena, aunque el compás le imprime sabor mestizo. Amplitud: 10a. Mayor. Semicadencia.
- Número 26.- Tierra. Consta de dos elementos rítmico-melódicos que se dividen a su vez por mitad, repitiendo nota por nota. Principia con un salto de 7a. pero todos los ritmos son fuertemente téticos, reforzados con la subdivisión en dieciseisavos del primer tiempo del compás. Parece una versión melódica en compás binario del ejemplo anterior, las primeras dos ondas tienen exactamente los mismos sonidos finales, las dos que siguen tienen dos impulsos ascendentes y concluyen con los cinco últimos sonidos de

las anteriores, dándoles unidad. Amplitud de 11a. justa. Concluye con semicadencia.

- Número 27.- Flor delgadita. Consta de dos partes desiguales. La primera de 16 compases, la segunda de 8. Los ritmos son anacrúsicos con excepción del tercero y séptimo compás. El primer período parece ser de origen otomí y recuerda la canción: "De catá nhi n' jí". El segundo período es de ritmos anacrúsicos, de uno y de dos dieciseisavos. El tercer período recuerda el "Xochipitzahuac" de Tlaxcala y el pregón de "Los Chamulitas" de Chiapas, lo que quiere decir que el final de los ritmos es fuertemente marcado. La línea melódica es quebrada y con rasgos escalonados. La amplitud es de 7a. mayor y la cadencia es perfecta del Modo Mayor.
- Número 28.- Culebra de agua. Recuerda la danza de flecheros del Cardonal con ritmos idénticos. Los rasgos melódicos son: los dos primeros en forma de arco, los cuatro últimos en línea quebrada. Son solamente dos fórmulas, en la primera mitad dobles, en la segunda, sencillas. Los ritmos son tético-femeninos. El acompañamiento refuerza la melodía. Amplitud de 9a. mayor. Cadencia perfecta.
- Número 29.- Grande. Contiene tres períodos, el primero de dieciseis compases, el segundo de ocho y el tercero de diez, este último en tonalidad de Sol. Melodía de línea quebrada, de rasgos descendentes con notas finales repetidas. El segundo período tiene dos ritmos tético-femeninos de cuatro compases, de línea quebrada descendente. El tercer período tiene tres ritmos tético-femeninos de dos compases, dos con rasgo ascendente y uno con rasgo descendente; un último ritmo de cuatro compases recorre, en forma escalonada, los ocho grados de la tonalidad en movimiento descendente. Amplitud en las dos primeras partes, 9a. mayor, en la tercera, 8a. justa. Cadencia perfecta.
- Número 30.- Corta el viento. Es una sola frase de ocho compases con tres ritmos téticos de un compás, con terminación femenina (pie de tango andaluz). Los cinco compases finales, observados cuidadosamente, se ve que debieron ser escritos alternando un compás de 2/4 y otro de 3/4. La línea melódica es de dos rasgos ascendentes y dos en línea quebrada, en sierra. Amplitud de 9a. mayor. Cadencia en la tónica con insistencias.
- Número 31.- Xochitime. Es sólo una frase de ocho compases apoyada en dos fórmulas rítmico-melódicas, la primera tético-femenina de un solo compás, la segunda de dos compases. En los primeros cuatro compases, el pie de tango andaluz. La línea melódica es quebrada y hacia el final desciende dos veces escalonada. Amplitud de 7a. menor. Enlaza con el número siguiente.

- Número 32.- Presumida b). Es continuación del ejemplo anterior. Los ritmos son de cuatro compases, tético-femeninos. Línea melódica quebrada, en forma de sierra; contiene el mismo carácter y al parecer aun los mismos intervalos que el número 31. Amplitud de 9a. mayor y cadencia en la tónica.
- Número 33.- Tlaxcalteca.- Encierra tres ideas musicales en ocho, ocho y catorce compases. En la primera frase se nota el deseo de efectuar una secuencia descendente con el giro melódico de "Los Chamulitas". Los segundos ocho compases, a base de valores de octavo, vienen a ser una variación del número 24: "Rosado". Los últimos catorce, dan la impresión de una secuencia descendente y en ella falta un compás por deficiencia del copista. La línea melódica es quebrada con rasgos descendentes. Las notas repetidas afirman el carácter indígena. Amplitud total: 8a. justa. Enlaza con el número siguiente.
- Número 34.- Se está meciendo. Es un caso único por sus irregularidades rítmicas y de compás. Con una sola fórmula de acompañamiento ejecutada por un pandero se llega hasta el final. Se siente el sabor de las melodías indígenas de los yaquis y pápagos. Se señalan con doble barra los cinco primeros compases y luego cuatro. Tonula de pronto a Mi Mayor; pero después de diez compases se siente la influencia de la tonalidad de La Mayor. Todo el trozo parece destinado a una especie de pantomima en la que entra la acción de tortear. Todo él se siente vacilante e incierto, con fuerte sabor indígena. Una indicación escrita señalaría el número final de esta danza que sería el 35. Amplitud: 6a. Mayor y Semicadencia.
- Número 35.- Tortea el pan. Dieciseis compases repetidos constituirían este número, conteniendo los caracteres ya indicados. Si - guen dos repeticiones finales una de diez y otra de ocho compases; son propiamente la Coda de una danza de veintiún números, todos ellos de carácter fuertemente indígena bien conocidos en todo el Estado. Amplitud: 7a. menor. Semicadencia.
- Número 36.- El Ranchero. Viene a ser el número 1 de los Jarabes publicados por Murguía en "El Repertorio". Son ocho compases en 6/8. Es una sola fórmula propia para zapatear, repetida ocho veces, cuatro en la octava superior y cuatro en la inferior. Constituye un ritmo anacrúsico femenino de dos compases, pero al repetir el período se cortan con silencios, resultando de un solo compás. La línea melódica es un arco ascendente con la cumbre tónica en el segundo ritmo, un pequeño arco en el tercero, que hace tonulación a la Subdominante. La amplitud es de 7a. menor, pues repite en la octava baja. La cadencia es perfecta del Modo Mayor.
- Número 37.- El Aforrado. Es un jarabe en compás de 3/8, lo menciona la Marquesa Calderón hacia 1840; sus ritmos son tético-femeninos, de dos compases para cada uno en los primeros

ocho, de ahí en adelante la fórmula se hace anacrúsica-femenina. Es el número 2 de la Colección de Murguía donde tiene el siguiente texto.

"De Guadalajara vengo/ lidiando con un soldado;
sólo por venir a ver/ este jarabe Aforrado."

La melodía consta de cuatro rasgos ascendentes, dos a dos; sobre notas del acorde y una pequeña vuelta arriba con apoyatura. Sigue una línea quebrada en terceras paralelas sobre notas de los acordes de tónica y de dominante. Amplitud de 9a. Mayor. Cadencia perfecta, del Modo Mayor.

Número 38.- El Artillero. Es el número 4 de los Jarabes publicados por Murguía. Lo menciona frecuentemente don Guillermo Prieto en sus "Memorias". El texto de Murguía dice:

"Soy artillero volante / de las tropas de Horcasitas,
que me vengo desertado / por las muchachas bonitas.
Dos elementos rítmicos intervienen cada dos compases: el primero fuertemente tético (tres sonidos) el segundo, anacrúsico-femenino (proporción sesquiáltera) juntos y alternados imprimir un carácter muy marcado como para golpear el suelo con el talón cada primer tiempo (carácter militar.) Los seis primeros compases parecen ser introducción, entrando en seguida el canto. Extensión de 7a menor, propiamente se mueve en un exacordio. Cadencia de suspensión.

Número 39.- La Tusa. Viene a ser el número 6 de la Colección Murguía. Es un son con ritmo de guajira, en compás sesquiáltero (6/8 y 3/4). El texto con que se canta es:

"Estaba la Tusa un día/ remendando su camisa
y salieron los tusitos/ carcajeándose de risa".
El texto del estribillo dice:

- "Tan tan-que tocan la puerta
tan tan -que no quiero abrir,
tan tan - si será la Tusa,
! Tusa, déjame dormir!"



710885

La línea melódica en terrazas determina una secuencia descendente.. Extensión de 6a. menor, repite a la octava baja. Los apoyos melódicos indican el modo dorio andaluz en su tetracordio inferior: La, Sol, Fa, Mi,

Número 40.- El Espinado. Por la alternancia de compases de 6/8 y 3/4 (ritmo sesquiáltero) es una guajira. Por la manera como aparece escrito en incisos de dos octavos a contratiempo, se ve que es sólo una guía para tocar al piano. Una sola fórmula rítmica sirve para todo el trozo. Melódicamente son dos rasgos, el primero con tendencia ascendente, el segundo al contrario. Aparece entre los Jarabes de Murguía:

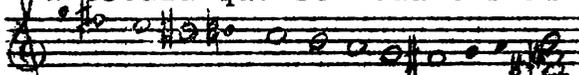
"Vamos a tomar sombrita / debajo de aquel granado.."

Melodía en línea quebrada que resuelve en rasgo descendente sobre los sonidos que fueron de la escala doria andaluza; La, Sol, Fa, Mi. Al agregársele otro canto a la tercera baja se hizo Modo Mayor. Extensión de la voz superior, 7a. menor.

Número 41.- El monedero falso. Aparece en la colección de jarabes publicados por Murguía. Por la abundancia que tiene de valores de dieciseisavo, se asemeja más al fandango, lo mismo por su modalidad menor y su compás de 3/4. El texto con que se canta dice:

"Soy del barrio de San Juan/donde fabrican dinero,
Yo he de acordonar mis tlacos/aunque me rajen el cuero".

La melodía contiene rasgos descendentes que se inician por salto. El modo es oscilante, tan pronto parece Mi menor, como el relativo de Sol Mayor. La cadencia se hace sobre el V grado de Mi y debió ser con acorde perfecto mayor. La escala que se deduce sería ésta: Extensión 9a. Mayor.



Número 42.- Juanillo. Entre los Jarabes de Murguía se le llama: "Juanillo el vende huesos". Es un jarabe en compás de 3/4. Sólo tiene una fórmula rítmica tético-femenina. Melódicamente su línea es ondulada, teniendo la cumbre tónica al principio. Su extensión es de 9a. menor y su cadencia es perfecta del Modo Mayor.

Número 43.- El Loco. Lo publica Murguía entre sus Jarabes. Parece un antecedente musical de "La Cucaracha". En efecto, sus versos decasílabos en hemistiquios producen la misma impresión rítmica y melódica. El texto dice:

En la Alameda, en la Alameda,
en la Alameda me dijo un loco.....

Recuerda el Jarabe dormido:

"Corre muchacho por la azotea
que la gallina cacaraquea...."

La línea melódica describe tres rasgos ascendentes y un descenso por escalones. Apoyo melódico en el V grado, luego sube gradualmente a la tónica. Extensión 6a. menor. Cadencia perfecta.

Número 44.- Los Yankes. Sonecito que puede fecharse en 1847, es un zapateado de movimiento gracioso. La primera frase se basa en un ritmo anacrúsico femenino que puede dividirse en dos partes iguales; en la segunda la fórmula tética se hace sincopada. Lo publica Murguía en su Colección con el texto siguiente:

"Una niña muy bonita /le decía a su mamá:

-Si usted no me caña pronto/un yanke me llevará.."

La línea melódica es quebrada con rasgos ascendentes por

salto y descenso. En la segunda frase hay dos rasgos descendentes, el primero tonulante, y otros dos ascendentes para la cadencia perfecta. Extensión de 8a. justa.

- Número 45.-La pasadita.- Es hermano del anterior y también lo publicó Murguía. La fórmula rítmico-melódica en que se basa es tético-femenina y ocupa dos compases; en la tercera repetición describe un rasgo nervioso descendente. La segunda frase contrasta, tiene dos fórmulas en la dominante (acorde de Re) y luego entra el segundo semiperíodo como ritornelo. La línea es de rasgos descendentes determinando una secuencia que sube por grados; la cadencia es hacia la tónica baja. Modo Mayor. Extensión 11a. justa.
- Número 46.-Las Palomas. Ocho compases con dos ritmos anacrúsicos de terminación masculina en relación de antecedente y consecuente. Los dos ritmos, de cuatro compases, encierran el sentido del tango con la proporción sesquiáltera. Lo publicó García Cubas en su obra "The Republic of México", en 1876. La melodía es de línea quebrada con dobles rasgos. Extensión de 8a. justa y cadencia perfecta de Modo Mayor.
- Número 47.-Tezontepac. Consta de dos períodos de ocho compases, con dos ritmos opuestos para el primero y uno solo repetido para el segundo. Los ritmos del primero son: uno tético-femenino y otro anacrúsico-femenino, éste fragmento en incisos. El segundo período consta de dos ritmos tético-femeninos de cuatro compases, que vienen a ser uno solo. La línea melódica aparece fracturada con saltos de octava descendente en su primera mitad, en la segunda marca es calones ascendentes en tresillos. La extensión es de 12a. justa; la cadencia es perfecta y resuelve por salto de octava. Puede considerarse este trozo como música mestiza, pues encierra el carácter de ambas culturas. Es completamente hidalguense. Ver página 28 bis.
- Número 48.-El Tlachiñero. Mantiene el mismo carácter que el ejemplo anterior del que parece continuación. El uso de la proporción sesquiáltera lo hermana con el tango. Hace uso del salto de octava descendente en sus dos cadencias. En su segundo período contiene ritmos sincopados. La línea melódica es de rasgos descendentes quebrados, se mueve dentro de una 11a. justa y tiene cadencia perfecta. Es también producto local de Hidalgo. Ver página 28 bis.
- Número 49.-Su valedor. Tiene los mismos caracteres que el ejemplo anterior. Ver página 28 bis.
- Número 50.-El acocote. Usa de los mismos elementos que el número 48, con valores rítmicos y métricos contrastados de dosillos y tresillos. Su melodía parece hermanarse con la de "El Churripampí" de Veracruz. La línea melódica, de rasgos descendentes, se desarrolla en forma de preguntas y res -

be haber entrado a Hidalgo por el N.E. Consta de dos partes o períodos, la primera en compás sesquiáltero de guajira: cada dos alternan en la escritura los valores del $\frac{6}{8}$ y el $\frac{3}{4}$. En la segunda parte los ocho compases mantienen la fórmula del tango: pie sesquiáltero. Cada cuatro se establece una secuencia ascendente que se repite. Melodía en terceras paralelas que principia en ondas y concluye con movimiento de danza e intervalos pequeños. Recuerda la segunda frase de "El Palo Verde", de Jalisco. Extensión de la voz superior: 6a. Mayor. Cadencia de suspensión.

- Número 56.-El Huerfanito. Es una variante hidalguense de este Son di vulgado por todo el país, que se le encuentra entre los bailes de tarima de Veracruz, entre los de Jalisco y en los juegos infantiles. Es sólo un período de cuatro ritmos anacrúsicos-femeninos. Debió estar escrito en compás de $\frac{6}{8}$; más al estarlo en $\frac{3}{4}$ indica que se ejecuta en tiempo animado. Melodía en terceras paralelas que recuerda la de "El Limoncito", tiene tendencia y rasgos descendentes. La cumbre tónica es repetida cuatro veces. Extensión de 10a. Mayor. Cadencia perfecta de Modo Mayor con notas del acorde de 9a. de Dominante.
- Número 57.-El Pulque. Consta de dos períodos contrastados, el primero en tiempo moderado, tiene aspecto de canción, debiendo haber sido su texto una copla en verso de once y diez sílabas respectivamente. La segunda parte es en tiempo vivo y en sus dos ritmos de cuatro compases se deja sentir la influencia del tango. En el primero la melodía es ondulada y en el segundo escalonada, con repeticiones triples. Extensión de la voz superior: 9a. Mayor. Cadencia perfecta con salto descendente de 8a.
- Número 58.- La Barranca b). Es exactamente el mismo ejemplo del número 54, con repetición del sexto compás de su segunda parte, tal vez para dar tiempo a voltear la hoja.
- Número 59.-El Gallito a). Es la primera versión de la misma pieza que aparece con el número 100; tiene como circunstancia típica que en el cuarto compás salta a la octava superior en lugar de seguir la línea melódica hacia abajo. (Véase la descripción en el número 100) Falta el 60. compás, el 50. debe repetir.
- Número 60.-Cecilia. Se conocen dos versiones, una en forma de huapango que se canta en la Huasteca y otra en Atotonilco el Grande. Parece derivar de tonadilla, pues en medio del verso hay la exclamación: ¡Cecilia!, por lo que es canto tradicional. Consta de dos partes, la primera que acompaña seguramente a la copla, en compás de $\frac{6}{8}$, la segunda para bailar, en compás de $\frac{3}{4}$, divididos los tiempos en octavos; alternan los compases con las armonías de tónica y dominante. El texto dice así:
- "Quisiera ser rayo de sol ¡Cecilia!
para pararme en tu puerta...."

La melodía es en terceras paralelas, de línea ondulada, con un salto a la octava superior y descenso escalonado. Extensión de la voz superior, 9a. Mayor. Cadencia perfecta del Modo Mayor. La escritura es descuidada, no están indicados los cambios de compás.

- Número 61.- El Conejo. Es un tema muy abundante en variantes que se encuentran dispersas por todo el país. Se cantó como tonadilla en el Coliseo de México y aparece impresa en el Album de 24 Canciones y Jarabes Mexicanos. Tiene un ritmo Anacrúsico de terminación femenina que se repite cuatro veces, las dos últimas se desplazan un grado hacia abajo. Se relaciona con la canción mixteca: "Flor de Durazno". El texto conocido dice:

"Mi marido se fué a viaje y me trajo un conejito..."

La línea melódica es quebrada. Extensión de 6a, menor. Cadencia suspensiva sobre el acorde del VII grado.

- Número 62.- La canasta de flores. Son dos ritmos téticos de terminación femenina, dentro de cuatro compases repetidos. Los rasgos melódicos son descendentes, el segundo un grado inferior al primero. Puede pensarse que el Xochipitzahuac de Tlaxcala influyó en su formación, pues se le puede ajustar el texto:

"Xochipitzahuac del alma mía? ¿dónde te fuiste el otro día?....."

y tiene además tres sonidos fuertemente marcados al final de cada ritmo. Extensión 5a. justa. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

- Número 63.- La Sarna. Es un jarabe que no tiene nada que ver con el baile del mismo nombre de la danza de paloteo de Extremadura, cuyo texto es:

"Sarnica la emperadora, madre de la comezón..."

ni tampoco con la que se baila en Veracruz. Son cuatro ritmos anacrúsicos de terminación femenina. Una sola fórmula de diez sonidos que se puede dividir por mitad. La línea melódica, en ondas repetidas, de rasgos ascendentes con vuelta hacia abajo. Extensión 5a. justa. Con final sobre la mediante.

- Número 64.- No te muestres con enojo. Es un trozo lírico en versos octosilábicos con hemistiquios de cuatro. Los ritmos son de cuatro compases tético-femeninos. Deben ser de terminación masculina, según se colige del verso; pero tal como están escritos, todos los compases son téticos. La segunda frase recuerda las mañanitas.

"...Despierta, mi bien, despierta, mira que ya amaneció."

Melodía ondulada que se apoya en la Dominante. Extensión 5a. justa. Nota final en la mediente.

Número 65.- El Espinazo. b) Se trata de la misma melodía del número 40, concebida en compás de 6/8, pero ahora ajustada al de 3/4, obteniéndose en realidad un nuevo concepto, pues si aquel era guajira, este es un jarabe. El nombre transformado trae a la mente otra pieza contemporánea: "El Costillar".

"Baila la costilla, baila el costillar".

Los elementos formativos son los mismos del número 40 sólo que los tresillos de aquél son ahora octavo y dos dieciseisavos. El ritmo de dos compases sugiere ser la ampliación y el pie de samba que describe Wilkes. La melodía es de línea quebrada con salto ascendente y vuelta. Extensión de 7a. Menor, La semicadencia supone el enlace con el número siguiente.

Número 66.- Los chiles verdes. Es un jarabe concebido en ocho compases, con cuatro ritmos tético-femeninos que vienen a ser uno solo. Melodía escalonada con condensaciones descendentes y pequeños arcos. Extensión 5a. justa. Semicadencia para enlazar.

Número 67.- Flor de San Juan. Ocho compases con signo de repetición constituyen este jarabe, apoyado en dos ritmos, uno anacrúsico de terminación femenina, de tres compases y otro tético de terminación masculina; de cuatro, tal vez se olvidó escribir un compás en el primero. Melodía ondulada de tendencia descendente. Extensión de 6a. Mayor. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Estos cinco números del 63 al 67, todos en compás de 3/4, tonalidad de Fa, menos el último, que está en Do, parecen ser una serie de jarabes, pues mantienen unidad de forma, de movimiento y de carácter.

Número 68.- El Armadillo. Es un Son en sólo cuatro compases repetidos. Se basa en una sola fórmula rítmica melódica, de dos compases que se fragmenta en incisos. El segundo ritmo se desplaza un grado hacia abajo. Extensión 5a. justa. Cadencia perfecta.

Número 69.- La Tusa. b) Viene a ser una variante del ejemplo 39. Es una guajira en solo ocho compases, con escritura defectuosa, pues en la armadura aparece compás de 2/4. La melodía viene a ser distinta del ejemplo citado, pues la línea melódica que allá está en modo dorio andaluz aquí lo está en Modo Mayor, una tercera baja. Este fenómeno del falso bordón es frecuente en nuestra música. Los cuatro ritmos determinan una secuencia descendente. Extensión 6a. menor. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

- Número 70.-El Chango. Solo son seis compases con barras de repetición. Una sola fórmula rítmica en compás de 6/8 tético-femenina; constituyen el período melódico. Los lineamientos melódicos son escalonados en terrazas. La extensión es de 6a. menor. La cadencia perfecta del Modo Mayor se hace después de la barra de repetición.
- Número 71. El Rebozo. Es un aire de sólo ocho compases divididos de cuatro en cuatro. Todos los compases son téticos y contienen la misma fórmula. El giro melódico en cuatro compases determina una secuencia descendente con la cumbre tónica en la dominante y las notas inicial y final en la tónica. Extensión 5a. justa. Cadencia perfecta del Modo Mayor.
- Número 72.-La Indita. Viene a ser la variante hidalguense de la tonadilla de este título, conocida en todo el país. Una sola fórmula rítmica, repetida ocho veces, da cuerpo a este ejemplo. El ritmo es de dos compases tético-femeninos. El carácter indígena resulta de los tres primeros sonidos acentuados que ocupan el primer compás. El texto conocido es:
- "Una indita en su chinampa andaba cortando flores.."
- La línea es quebrada, se mueve dentro de una 8a. justa. La estructura es de copla y estribillo y la cadencia perfecta del Modo Mayor es la que concluye la copla.
- Número 73.-La Mula. Es un Son de arrieros bien conocido que se extiende hasta Zacatecas. Por su compás de 3/4 puede considerarse entre los jarabes. Lo forman dos ritmos de cuatro compases, divisibles por mitad, todos ellos tético-femeninos, ya se les considere en incisivos (compases 1,2,5 y 6) o en ritmos (compases 3 y 4,7y 8). El texto dice:
- "Arre mula, arre macho, cansado de caminar...."
- La línea es en rasgos ascendentes. Extensión de 6a. menor. Cadencia perfecta del Modo Mayor con final en la mediante.
- Número 74.-La Lucerna. Cuatro ritmos de dos compases anacrúsico-femeninos con excepción del último, que es masculino. La línea melódica en arcos ascendentes con rasgo descendente. Extensión 5a. justa. Cadencia perfecta del Modo Mayor.
- Número 75.-Los pájaros negros. Es un ejemplo regional hidalguense. Se conoce otra versión de Atotonilco el Grande con el texto.
- "Yo tengo un nidito de pájaros negros...."
- El tema fué también aprovechado en el número 25: "Sueñito", de esta Colección. Hay dos antecedentes peninsulares de Castilla la Vieja, los textos dicen:

La versión de Santander:

"Entre las matas y entre las flores
hay un nidito de risueños....."

La versión de Logroño:

"Entre mis ajos y entre mis puerros
tengo yo un nido de pájaros nuevos...."

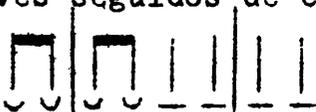
La fórmula rítmica es de dos compases y en cada compás el ritmo es tético-femenino. Deberían ser cuatro ritmos de dos compases, pero en la escritura no aparece el cuarto compás. La línea melódica se mueve con condensaciones y rasgos ya ascendentes ya descendentes. Extensión de 6a. Mayor. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 76.-El aguacero. Es un jarabe divulgado por Jalisco y Zacatecas. Consta de dieciseis compases de ocho en ocho. Los dos últimos hacen la cadencia perfecta del Modo Mayor. Son sólo dos fórmulas melódicas de dos compases, la primera describe un arco de rasgo descendente, la segunda se mueve por grados sobre la tónica inferior. La extensión es de 9a. menor. El texto que se ajusta a la melodía es:

"Corre, muchacho, corre muchacho,
corre, muchacho por el corral;
que el aguacero, que el aguacero,
que el aguacero quiere llegar...." (También recuerda el Trompito o "Jarabe Lormido").

Número 77.-Sólo por eso. Es un buen ejemplo de tango, constituye un baile regional hidalguense, pues no se le encuentra en ninguna otra Colección. El fragmento se divide en dos partes desiguales: seis y ocho compases. Los primeros están ocupados por un ritmo anacrúsico-femenino de tres compases repetidos; los ocho restantes, por dos ritmos anacrúsico-femeninos de cuatro compases. Diez veces aparece la fórmula del tango o sea el pie quinario crético. La melodía recuerda un canto granadino recolectado por García Lorca y publicado en su pequeño Cancionero: "Los peregrinitos". El canto aparece en terceras paralelas y los lineamientos son de rasgo descendente. Extensión de la voz superior: 8a. justa. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 78.-El Bejuquito. Se trata de un Son tal vez venido de Veracruz. Consta de dos partes: la primera en compás de 3/4, parece un jarabe; está ocupada por tres ritmos, dos de dos compases y uno de cuatro. La segunda parte tiene las características del Son: dos ritmos de cuatro compases de los cuales los tres primeros deben ser en 6/8 y el cuarto, en 3/4. Tiene como cosa curiosa un ritmo compuesto de cuatro valores breves seguidos de cuatro largos, así:

1^{er} ritmo 

Este ritmo recuerda el Corrido de Cajeme.
Melodía en terceras paralelas (falso bordón) en línea que brada primero; escalonada después, descendente. Extensión de la voz superior 11a. justa. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 79.-Tu verás. Consta de dos partes, la primera de doce compases y la segunda de cuatro con repetición. Tiene influencia de tango por el pie quinario crético que aparece seis veces, pero también la tiene de guajira porque cuatro veces se presenta el pie sesquiáltero sucesivo de $6/8$, $3/4$. Los cuatro compases finales de la primera parte tienen las siguientes combinaciones: $3/4$, $6/8$, $2/4$ y $3/4$, ajustándose con el acompañamiento. La segunda parte es en tresillos de 8o. aunque no están indicados. El ejemplo aparece escrito en terceras paralelas. La línea melódica es quebrada; pero con tendencia y rasgos descendentes. La cumbre tónica aparece triplicada dos veces, al principio. Extensión de la voz superior 10a. Mayor. Cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 80.-La Rosita. Es una de las variantes de este Son dentro del Estado, conocido también en la Huasteca como huapango. Por su carácter es un zapateado. Parece ser el número final de una serie, en sus primeros dieciseis compases y en los últimos, que constituyen una Coda, es un trozo tonulante que oscila con acordes de 7a. y aun de 9a. sobre las dominantes de las tonalidades de Sol y Re y aun el IV grado de la tonalidad principal aparece alterado como nota de paso a la dominante. La parte más estable es la central de ocho compases. Con el mismo carácter oscilante llega hasta el compás 32, agregándosele tres más para concluir. La línea melódica se mueve en amplias ondulaciones hasta de 14a. menor, siendo ésta la extensión total. La cadencia es perfecta del Modo Mayor.
A partir del número 63 parece que se organizan grupos de piezas de la misma índole y carácter, así quedan las 63, 64, 65, 66 y 67 como jarabes: las 68, 69 y 70 como sonas y como grupo aparte desde el 71 al 80 con caracteres diversos; pero formando también serie.

Número 81.-La Risa. Nota por nota y compás por compás repite el ejemplo anterior en los quince primeros con la supresión de un puntillo y el dieciseisavo correspondiente de los compases 2 y 4. Por lo tanto, lo único que ha cambiado es el nombre que induce a error porque existe un Son imitativo cuyo texto dice:

"El diablo se fué a visita y le dieron chocolate."

Número 82.-China del alma. Consta de tres períodos de ocho compases repetidos. El primero tiene tres ritmos, dos de dos compases y uno de tres, aquellos téticos con pie de samba, este tético-femenino, concluyendo con el pie coriambo. A partir del 8o. compás hay alteraciones en el quebrado del

compás, pues en la primera vuelta debe de ser $3/4$ y en la segunda $6/8$. Después de la segunda barra de repetición la melodía contiene dos compases de $3/4$, dos de $6/8$ y luego, alternados, dos veces $3/4$, $6/8$. El tercer período es normal en $6/8$. Por lo tanto la segunda frase tiene influencia de guajira. La línea melódica es constantemente quebrada, con condensaciones en el segundo período. La extensión es de 1^a. menor y la cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 83.-Los Matachines. Como danza tradicional está dispersa por todo el país aunque existe en la Huasteca con mayor arraigo. Se desarrolla en dos secciones, una de dieciseis y otra de ocho compases: la primera es muy irregular. Contiene cinco ritmos el primero tético-femenino de dos compases y medio, siguen dos anacrúsico-masculinos de cuatro compases y otros dos de iguales caracteres, uno de tres y otro de dos compases. Este último compuesto de ocho sonidos sirve de iniciación al tercero y al cuarto y de conclusión a dos ritmos más de cuatro compases que ocupan la segunda sección. Por lo tanto, sirve de pivote. A lo largo de todo el trozo ocho veces aparece el pie quinario crético de tresillo y dosillo. La línea melódica es en ondas ascendentes, alternando con líneas quebradas y en los cuatro últimos ritmos los rasgos son opuestos. La extensión es de 1^a. justa y la cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 84.-La airosa. Consta de dos partes o períodos, el primero de diez compases, el segundo de doce. El primero se desarrolla con solo dos ritmos de cinco compases cada uno, constituidos por dos pies yambos y un ritmo tribraco en negras. El segundo ritmo tiene los dos yambos seguidos de dos compases téticos en negras y el sonido final. El segundo período contiene cuatro incisos en sus cuatro primeros compases, un ritmo anacrúsico-masculino de otros cuatro y concluye con uno protético también de cuatro que ejecuta la cadencia perfecta. La línea melódica para el primer período es quebrada y en ondas descendentes. Para el segundo, cuatro condensaciones de tres sonidos con rasgo descendente, más dos ondas inversas. La extensión es de 9^a. mayor. La cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 85.-Valona. Es un trozo bailable con carácter de polka. Principia con dos ritmos de cuatro compases de los cuales se desprenden dos incisos en su principio. El resto aparece regularizado de cinco en cinco compases. Todo el trozo es fuertemente tético. La línea melódica se desenvuelve en grandes ondas que concluyen por lo general en líneas quebradas. La extensión es de décima menor. La cadencia, perfecta del Modo Mayor.

Número 86.-Anteguerra. Una sola fórmula anacrúsica-femenina de dos compases repetida cinco veces, constituye la estructura de este trozo bailable de carácter español que contiene

cinco veces el pie de samba. La melodía, de rasgos quebrados y tendencia descendente al principio, luego es ondulada y tras alcanzar la cumbre tónica desciende con un salto de 7a. para hacer la cadencia perfecta. La extensión es de 9a. Mayor. Su línea en total sugiere un fragmento muy divulgado en Veracruz que alterna con la "Mariquita, María" y con "El Café" cuyo texto dice:

"Señora, Mire usted a ese hombre/ que me jala de la trenza/ cómo quiere que lo quiera/ si es muy malo y sin - vergüenza".

Número 87.-Danzarines. 1) Consta de dos períodos de ocho compases repetidos, que pueden dividirse en ritmos de cuatro compases. Como el primero es idéntico al segundo sólo cuatro compases forman el primer período. Al segundo lo forman dos ritmos anacrúsico-masculinos en los que abunda el pie peón crético y aun el quinario crético. La línea melódica en la primera mitad es ondulada, con rasgos descendentes, en la segunda es quebrada con condensaciones en forma de terrazas. La extensión es de 9a. Mayor. La cadencia, perfecta del Modo Mayor.

Número 88.-La Araña b). El título no corresponde al canto, pues este se ajusta a aquel que menciona Guillermo Prieto como "El gato picaresco", cuyo texto dice:

"!Ay, señora su gato me araña.
con su cola peluda me asusta,
diga usted si será cosa justa
que se acueste conmigo en la cama!"

Por el primer verso se le llamó la Araña. Alcanzó gran aceptación en todo el país y el Sur de Estados Unidos. En Nuevo México se canta:

"Todos dicen que yo soy un viejo..."

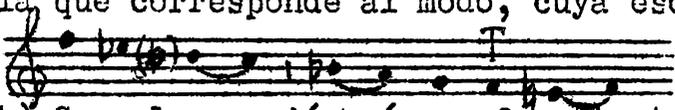
Consiste en cuatro ritmos anacrúsico-femeninos de cuatro compases. Los dos primeros por el uso de puntillos resultan más ágiles, los dos últimos que no los tienen, más tranquilos. Todos los giros son españoles, el tercero es tan característico que fué utilizado en el vals "Una fiesta en España", compuesto por un autor jalisciense. La línea melódica es igualmente ágil, pues tiene dos saltos, uno de 6a. y otro de 8a. ascendentes, desenvolviéndose estos con movimientos quebrados descendentes. La extensión es de 9a. menor y la cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 89.-La Presumida c). Este aire está constituido por dieciséis compases divididos de ocho en ocho y repitiendo cada vez. Por las figuras métrico-rítmicas que contiene es un zapateado. Su primer período se ajusta con aquella canción de Jalisco que dice:

"Ya te vide, calavera, con un diante y una muela..."

Tres ritmos de dos compases llenan el segundo período; el primero tético-masculino, los otros dos anacrúsicos masculinos. Para compás 7o. se usan silencios y el 8o. está lleno con una mitad con punto. La línea melódica es comple

tamente quebrada, principia con tres rasgos ascendentes seguidos de línea quebrada, los demás ritmos tienen igual terminación. La extensión es de 8a. justa y la cadencia es perfecta, pero con nota final en la mediante superior.

- Número 90.- Danzarines 2). Una sola fórmula tético-femenina llena los dieciséis compases. Tiene carácter indígena por sus tesis marcadas y por la repetición de la misma desinencia. Es un trozo de gran fuerza y nerviosidad. A partir del 9o. compás el primer tiempo de la fórmula se subdivide y aumenta en agilidad. Los compases impares sirven de antecedente y los pares de consecuente. La línea melódica primero es quebrada luego alternan rasgos ascendentes con descendentes. Extensión: 8a. justa. Cadencia perfecta del Modo Mayor.
- Número 91.- Las flores. b) El trozo está hecho con ocho ritmos de dos compases, los cuatro primeros anacrúsico-femenino los impares, masculinos, los pares. Los otros cuatro ritmos anacrúsico-masculinos. Cinco veces aparece el pie de samba. Los tres últimos ritmos utilizan el pie coriambo, recordando el Son de "El Cojo". La melodía es en arcos ascendentes, la extensión: 7a. menor. Termina en semicadencia.
- Número 92.- El Mosco. Es una verdadera valona. Fué publicada por don Rubén M. Campos con el número 84 en sus "Cien Aires Nacionales Mexicanos". Cuatro ritmos de cuatro compases, repetidos dos a dos, constituyen este ejemplo al cual se le agrega una Coda de un compás. Se reducen por lo tanto a dos ritmos solamente. La estructura rítmica de ambos es una sola. Varían únicamente en la terminación, pues el primero es femenino y el segundo masculino, La Coda también es femenina. Lo que le imprime carácter y fuerza es que de los tres compases centrales comprendidos entre barras, el primero es pie de samba y los otros dos, pie coriambo, la entrada de la Coda agrega otro coriambo. La melodía es modal, de carácter completamente español, especialmente en la desinencia de ambos ritmos y en la Coda. Más adelante insistiré sobre este tema. La línea es en forma de arco, abarcando los cuatro compases. La extensión es de 12a. justa. La cadencia es la que corresponde al modo, cuya escala sería
- 
- Número 93.- Sacamandú. b) Como la versión número 2, este trozo es un bailable de música nerviosa e inquieta, 15 ritmos de dos compases le dan cuerpo, con la circunstancia de que el tercero y cuarto llevan interrupciones melódicas que hacen que se dividan en incisos. Todo el ejemplo parece una improvisación con un tema que se escapa a cada paso. La línea melódica, por lo tanto, es completamente quebrada, llena de sorpresas. La extensión es de una 13a. Mayor. La cadencia es perfecta del Modo Mayor, desenvolviéndose en una escala descendente.
- Número 94.- Las Aguasmieles. Consta de un ritmo de cuatro compases que repite y cuatro de dos. El primero lleva una cesura en el tercer compás que le presta gran interés. Los otros ritmos,

anacrúsico-masculinos, en todos ellos aparece una vez el pie quinario crético llamado proporción sesquiáltera. La línea melódica es quebrada al principio, en la segunda frase se establece una secuencia descendente. La extensión es de 11a. justa. La cadencia es perfecta de Modo Mayor.

Número 95.-El Café. Este trozo es divulgado por todo el país y bien conocido como tango. Consta de dos frases, la primera de 8 y la segunda de diez compases; en la primera aparecen cuatro ritmos anacrúsico-femeninos de dos compases, en cada uno de ellos se intercala el pie quinario crético o proporción sesquiáltera. La melodía se ajusta al Son michoacano llamado "El guaco Chano":

"Estaba mi guaco Chano arriba de las anonas...."

Pero el verdadero antecedente es el Cuándo bien conocido y divulgado por toda la América:

"Cuándo se llegará el día de aquella feliz mañana.."

Los últimos diez compases sí corresponden con el estribillo de "El Café, cuyo texto dice:

"Usté no es ná, usté no es ná/nsté no es chicha ni limoná... usté no sirve para enamórá."

Los valores tal como aparecen escritos sí descubren claramente la fórmula del tango andaluz. Su antigüedad llega a los primeros años del siglo XIX. La extensión es de 9a. mayor y la cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 96.-Qué temor tienes. Es un canto otomí bien conocido en el Valle del Mezquital. Su texto dice: "Te oguitzupi". Dos ritmos de cuatro compases, tético-femeninos constituyen su primera frase y otros dos también tético-femeninos de dos compases, la segunda. Estos últimos llevan el texto:

"Mas ke da-nu-gi ri dada/mas ke danagi ri nkhu..."

Acentúa las tres notas finales en todos sus ritmos. La melodía es ondulada con rasgos descendentes; la extensión es de 7a. menor. La cadencia es perfecta del Modo Mayor.

Número 97.-Voltea para acá. Es, como el ejemplo anterior, un canto otomí de carácter amatorio, cuyo texto indígena es: "Tzunda vidá mangú gajé". Una sola frase de ocho compases con cuatro ritmos anacrúsico-masculinos, efectuando una secuencia descendente, sirven de base a este ejemplo, pues con pequeñas modificaciones se repite tres veces. El tema ha sufrido la influencia del tango, pues cada ritmo lleva el pie peón crético o el quinario crético, siendo por tanto la proporción sesquiáltera la que le da carácter. La línea melódica es en arcos descendentes, según la secuencia. La extensión de la voz superior es de 9a. Mayor y la cadencia perfecta.

- Número 98.-La Huilona. Viene a ser otro canto otomí, pues su melodía se ajusta al texto: "Bimá mandé biso gaguá". Dos ritmos de cuatro compases anacrúsico-femeninos, cada uno de por sí determina una secuencia descendente. La línea melódica por medio de aglomeraciones marca las terrazas descendentes de la secuencia. La extensión es de 8a. justa, y la cadencia es perfecta del Modo Mayor. Entre las dos secuencias describen la escala completa.
- Número 99.-La Juana Marchanta. Viene a ser otro ejemplo de música indígena pero ahora relacionado con el Son mixteco llamado "Flor de durazno". Se reduce a dos ritmos de dos compases, el primero tético-femenino y el segundo tético-masculino, repitiendo ambos, resulta una frase de ocho compases que se repite tres veces. Es curioso que los ritmos impares reproduzcan el pie de samba. La línea melódica alterna los rasgos descendentes con la línea ondulada. Extensión de 9a. Mayor y cadencia perfecta.
- Número 100.-El Gallito. b) Es un ejemplo de tango, pero realizado con un tema otomí, por lo tanto es completamente mestizo. Los elementos se reducen a dos ritmos anacrúsico-masculinos de dos compases con carácter de antecedente y consecuente y otro de cuatro de movimiento insistente que realiza la cadencia por salto y deslizamiento descendente. Los dos ritmos primeros usan el pie quinario crético y el tercero, el peón crético triplicado. La extensión es de 9a. Mayor y la cadencia perfecta.
- Número 101.-Danza Núm. 1.- Es un trozo bailable fuertemente tético, pues una sola fórmula de esta naturaleza (peón crético) llena todos los compases. Se organizan melódicamente de dos en dos constituyendo ocho ritmos; no obstante ser usada esta fórmula en los tangos este ejemplo tiene un fuerte sabor indígena. La línea melódica describe primero ondas inversas y más tarde terrazas por medio de aglomeraciones de sonidos. La extensión es de una 6a. Mayor y la cadencia melódicamente es de suspensión no obstante que está armonizada con el acorde perfecto de tónica.
- Número 102.-Danza Núm. 2.- Cinco motivos de dos compases llenan los diez que forman este trozo bailable, con excepción del primero que es tético todos son anacrúsicos femeninos, de carácter indígena, acentuando los tres sonidos finales. La línea melódica, con excepción del primer rasgo que es descendente, describe cuatro arcos y con ellos recorre toda la extensión que es de una octava. La cadencia es del II al V grado.
- Número 103.-Danza Núm. 3. Cinco ritmos de dos compases desenvuelven la idea musical dentro de diez que es el total. Todos ellos son anacrúsico-femeninos y desarrollan el número anterior casi con los mismos giros y desinencias, con idéntico carácter, pues los tres sonidos finales van marcados. La línea melódica al principio describe arcos, después se apoya

en la cumbre tónica descendiendo una 8a. donde dos rasgos insistentes determinan la semicadencia. La extensión es de 9a. Mayor.

- Número 104.-Danza Núm. 4. Es un trozo de carácter indígena otomí que recuerda la canción de "El Grillito": "sagui raguí cuatan dó"... Ritmos tético-femeninos de dos compases llenan toda su extensión. Tiene como rareza en todos los primeros compases, en el primer tiempo dieciseisavo y octavo con punto y en el segundo una síncopa. La línea melódica es quebrada con rasgos descendentes. En el conjunto da la impresión de ser una secuencia descendente. Extensión 6a. menor. Cadencia perfecta en la tónica.
- Número 105.-Danza Núm. 5. Dos ritmos de cuatro compases y dos de tres, todos ellos anacrúsico-femeninos ocupan los catorce que constituyen este trozo, en que se usan principalmente dieciseisavos. La línea melódica es esencialmente descendente por grados en los dos primeros ritmos y en los otros dos es ondulada. La extensión es de octava y concluye con semicadencia.
- Número 106.-Danza Núm. 6. Consta de cuatro ritmos tético-femeninos de dos compases llenando los ocho que forman el total. Con excepción del primer ritmo que en la tesis de su segundo compás tiene un tresillo, todos los demás mantienen un compás de tresillos y otro de dosillos. La línea melódica es descendente y determina una secuencia. La extensión es de una 8a. El ejemplo concluye con semicadencia.
- Número 107.-Xocotitla. Catorce compases repetidos forman el total de este ejemplo y en todo él sólo aparecen ritmos tético-femeninos de dos compases, de carácter indígena los tres sonidos finales de cada ritmo están marcados. La línea melódica es quebrada y en terrazas hasta el octavo compás, de ahí en adelante, es sobre los sonidos armónicos de la tónica. Como la frase es doble en su primera mitad tiene semicadencia y en la segunda, cadencia perfecta. La extensión es de 8a.
- Número 108.-Danza Núm. 8. Consta de dos partes, la primera ocupada por un ritmo anacrúsico-femenino de cuatro compases con barra de repetición. Los ocho últimos compases los ocupan dos ritmos de cuatro, el primero anacrúsico-masculino, el segundo, anacrúsico-femenino. El primer ritmo determina una secuencia descendente que se ajusta con el canto otomí cuyo texto dice: "De catá nhí n' jí"; el resto se desenvuelve en ondas. La extensión es de 7a. menor. La cadencia es perfecta.
- Número 109.-Danza Núm. 9. En compás de 2/4 principia con dos incisos tético-femeninos iguales y sigue con un ritmo tético-femenino de dos compases; como repite de dos en dos, el trozo queda constituido por ocho. La línea melódica es de rasgos descendentes. La extensión de 6a. Mayor y concluye en semicadencia. Es canto otomí.

- Número 110.-Danza Núm. 10. Se desarrolla en diez compases con ocho ritmos tético-femeninos de dos compases intercalándose entre los cuatro primeros y los cuatro últimos, dos compases con el ritmo del tango andaluz, este mismo aparece en el primero, segundo y último ritmos. Recuerda insistentemente el ejemplo 75. La línea melódica determina rasgos descendentes que recorren una 9a. al principio y al final, la línea se hace quebrada. La extensión es de 10a. menor. Concluye en semicadencia.
- Número 111.-Danza Núm. 11.- Consta de ocho compases con cuatro ritmos tético-femeninos de dos compases. Reproduce el ejemplo número 33 y como aquél, viene a ser el pregón de "Los Chamulitas" a que se hizo alusión.
- Número 112.-La Malinche.- Viene a ser el número final de la danza. Consta de ocho compases repetidos y tiene cuatro ritmos anacrúsico-femeninos. Es de carácter indígena por la repetición que hace de los sonidos. La línea melódica tiene apoyo en la dominante superior y en la tónica; marca al principio una terraza y luego una línea quebrada, concluyendo en ondas. La extensión es de 7a. menor y la cadencia es perfecta del Modo Mayor. Todos los números que forman esta serie se desenvuelven en compás de 2/4 y en la tonalidad de Do Mayor. Le dan variedad una que otra apoyatura de medio tono y alguna nota de paso alterada.
- Número 113.-Danza del Caballo Núm. 1. Sobre un ritmo de galope (octavo y dos dieciseisavos) se inicia una especie de introducción de diez compases, con una melodía irregular que se mueve por saltos de 6a. y de 5a., teniendo además ligaduras que le dan aspecto sinopado. Extensión de 5a. perfecta; cadencia por repetición sobre la tónica. Cuatro dieciseisavos con dos saltos de quinta servirán constantemente de enlace para iniciar todos los números.
- Número 114.-Núm. 2. Con cuatro ritmos tético-femeninos de dos compases se llenan los ocho que constituyen este número. Los dos primeros ritmos en su primer compás llevan el quinario crético (proporción sesquiáltera) y todos los ritmos tienen carácter indígena por la acentuación de sus tres últimos sonidos. Extensión 6a. disminuída. Línea melódica de rasgos descendentes y apoyo melódico sobre el II grado en el que hace la cadencia.
- Número 115.-Número 3. Solamente tiene dos ritmos tético-femeninos repetidos, de carácter indígena por la desinencia de tres sonidos marcados. La línea melódica es escalonada con rasgo descendente y en arco. La extensión es de 6a. menor y la cadencia con triplicación del IV grado para bajar a la tónica.
- Número 116.-Núm. 4. Tres ritmos tético-femeninos y uno anacrúsico-femenino llenan los ocho compases con iguales caracteres

que los indicados para los números anteriores. Hay que notar que el acompañamiento en este caso se hace interesante, en los cuatro primeros compases se ajusta a la melodía; más los cuatro últimos están ocupados por dos pies y ambos y un peón crético alternados. La melodía es escalonada en ondas, con dos saltos de 5a. disminuída descendente y dos de 8a. ascendente. La extensión es de 9a. menor y la cadencia perfecta en la tónica.

Número 117.-Núm. 5. Cuatro ritmos de dos compases ocupan toda la longitud del trozo, el primero anacrúsico-femenino, los tres restantes anacrúsico-masculinos. Todo el trozo se hace sincopado por la distribución de sus valores. Extensión melódica de 6a. menor y línea ondulada. Cadencia perfecta.

Número 118.- El Palo Verde. Tiene ocho compases de extensión, los cuatro primeros los ocupan dos ritmos tético-masculinos, los cuatro últimos, un ritmo tético-femenino. En los compases 1,3,5,6 y 7 aparece el pie quinario crético que caracteriza el tango; contradictoriamente a esto, en el acompañamiento aparece la proporción sesquiáltera simultánea que es propia de la guajira, y todavía en el penúltimo compás también se hace uso del quinario crético. La línea melódica alterna los rasgos ascendentes con arcos. La extensión es de 12a. justa, la cadencia perfecta, del Modo Mayor.

Número 119.-Son Huasteco. Todo el ejemplo es un zapateado y consta de cinco secciones repetidas por medio de barras y una copla final. La primera sección consta de cuatro ritmos de cuatro compases de los cuales el segundo se divide por mitad, conteniendo estas mitades la fórmula anacrúsica-femenina del zapateado, consistente en una anacrusa de cuatro valores breves y una terminación de dos valores cortados por silencio. La segunda sección de dieciséis compases también se inicia con la fórmula del zapateado, pero ahora dos veces anacrúsico-masculino y vuelve a repetir después del compás 8o. Son utilizados los mismos elementos de la primera sección, especialmente el cuarto ritmo.

La tercera sección consta sólo de ocho compases y en ella es utilizada la fórmula del zapateado (anacrúsico-masculino) en los seis primeros compases y anacrúsica-femenina en los dos últimos. En los cuatro primeros compases se realiza una secuencia descendente por grados.

La cuarta sección consta de dieciséis compases, formando cuatro grupos de cuatro menos el segundo que tiene ritmos de dos compases. Nueve veces es utilizada la fórmula del zapateado, en los cuatro últimos compases aparece el cuarto ritmo de la primera sección. La melodía de esta sección corresponde con la del "cielito lindo" que se utiliza en la Sierra de Puebla.

La quinta sección por medio de once repeticiones de la fórmula del zapateado edifica una secuencia descendente por grados desde la mediante superior hasta la sensible inferior y vuelve a utilizar el cuarto ritmo de la primera ~~sección~~

~~ción~~. La melodía que acompaña a estas cinco partes desenvuelve líneas quebradas con saltos de sexta, bajando por grados, arcos, líneas horizontales y quebradas, plegándose al estilo del baile, alcanzando una extensión de 13a. Mayor; pero en la sexta sección adquiere con toda propiedad carácter lírico, siguiendo la línea del canto, la que consta de cuatro ritmos de cuatro compases, el primer ritmo anacrúsico-masculino y los otros tres anacrúsico-femeninos. La extensión melódica del canto es 11a. justa. La línea es ondulada y aunque la armonía, en la cadencia usa el acorde de tónica, la melodía parece hacer cadencia de suspensión.

Todo este número está saturado de carácter español, con signos indudables de zapateado, con una copla en versos octosilábicos y por proceder de la Huasteca se puede deducir que en toda esta región la cultura hispánica dejó hondas raíces.

Número 120.-El Canelo. Consta de tres ritmos de cuatro compases cada uno. El primero y el segundo se parten en dos ritmos de dos, siendo el primero anacrúsico-femenino y el segundo tético-femenino; el segundo ritmo es igual al primero. Todo el ejemplo sufre influencia del tango, pues la proporción sesquiáltera, como peón crético, aparece cuatro veces y como quinario crético aparece seis. La melodía se desenvuelve en rasgos ascendentes y en arcos. La extensión total es de 9a. Mayor, concluye con semicadencia.

Número 121.-El Hilo. Parece haber sido importado de las Islas Canarias en donde se usa para las labores de hilado que hacen las mujeres; es propiamente un tango, tiene cuatro ritmos de cuatro compases, que se reducen a dos, repitiendo alternados. Cada ritmo utiliza tres veces el pie quinario crético (proporción sesquiáltera). Cada pie quinario se mueve descendentemente por grados de terminando secuencias descendentes. La extensión melódica es de 9a. Mayor, la cadencia es perfecta del Modo Mayor.

Número 122.- El Toro. Es un tango muy difundido por todo el país, ya se le conocía con este nombre desde el siglo XVIII. Consta de dos partes de ocho compases cada una, la primera en Modo Mayor, la segunda en el relativo menor. La primera parte tiene dos ritmos anacrúsico-femeninos en cuyos tres compases centrales aparece la proporción sesquiáltera. En la segunda parte los ritmos son anacrúsico-masculinos de dos compases y cada uno contiene el pie sesquiáltero. La línea melódica es ondulada en la primera parte, en la segunda, con rasgos descendentes efectúa una secuencia. La extensión total es de 10a. menor, la cadencia es perfecta del Modo Mayor.

Número 123.-Un Jarabe. Consta de una Introducción y cinco partes más o menos definidas. Trece compases de introducción determinan por los cuatro sonidos iniciales, lentamente marcados,

por los giros, por los tresillos, rasgos descendentes y cadencia, un fuerte sabor español. El número 1 se caracteriza por cuatro ritmos, dos de cuatro compases separados por un silencio y dos de dos igualmente divididos. Los giros siguen siendo españoles, en líneas escalonadas descendentes; el número 2 consta de dos períodos de ocho compases, el primero de ellos se reduce a sólo cuatro, los dos primeros con incisivos tróqueos y un ritmo tético-masculino de dos compases; el segundo efectúa una secuencia ascendente con cadencia escalonada mediante cuatro ritmos de dos compases, los tres primeros tético-femeninos, el cuarto, tético-masculino; el número tres consta de trece compases, los seis primeros llenos con tres ritmos tético-femeninos de dos, siendo el primer compás antecedente y el segundo consecuente; los cuatro compases siguientes son variaciones, efectuando los tres últimos la cadencia que sube hasta la superdominante y baja a la tónica; número 4; tiene ocho compases ocupados por una sola fórmula rítmica de dos compases, en el primero de los cuales hay tresillos; melódicamente son dos de cuatro compases funcionando con antecedentes y consecuente; número 5: está ocupado por tres ritmos tético-masculinos de cuatro compases, como el segundo y el tercero repiten, se reducen sólo a dos. El primero de estos se inicia con dos pies tróqueos, el segundo efectúa una secuencia descendente. En lo general la línea melódica describe arcos y rasgos descendentes escalonados, aun la progresión ascendente, el modelo y sus imitaciones se efectúa con líneas de esta clase, solamente tiene rasgos escalonados ascendentes el número 3 cuando desarrolla las variaciones y la cadencia. La extensión total es de 12a. justa y todas las cadencias son perfectas del Modo Mayor.

Número 124. - Bustin Sschui. Es un canto otomí que aparece entre los del Valle del Mezquital y cuya melodía corresponde con el texto: Puehkan chudi ganté gahuí, que viene a ser la misma del número 97 de esta Colección. Contiene cinco períodos de ocho compases con cuatro ritmos de dos cada uno, de terminando una secuencia descendente. El segundo y tercer período alargan un compás la nota final de cada uno de los ritmos, resultando éstos de tres compases; ambos períodos son idénticos. El cuarto período desenvuelve el mismo tema en forma de variaciones subiendo hasta la mediante. El quinto período viene a comprobar el uso del falso bordón, pues en lugar de iniciarse con salto a la tónica superior, lo hace con salto de 6a. a la mediante, resultando la melodía paralela al original; pero toda ella una tercera alta, y en consecuencia estando los cuatro primeros períodos concebidos en tonalidad de Fa Mayor, el quinto viene a estar en la de Do, en donde hace la cadencia. La melodía se desenvuelve en ondas, la extensión total es de 10a. Mayor. Hay que hacer notar que todos los períodos hacen la cadencia sobre la tonalidad de Do y ni una sola vez se usa el Si bemol, menos aún en la armonía. La secuencia apoyada sobre los grados IV, III, II y I ha perdido su valor litúrgico

co y ha sido interpretada con un sentido popular, efectuando cadencia perfecta con armonía del V grado a la tónica.

Número 125.-Me din tdoti. Es un canto otomí que tiene como estructura tres períodos de ocho compases en cada uno de los cuales aparecen cuatro ritmos de dos. El tercer período muestra con sencillez cómo sus cuatro ritmos desenvuelven una secuencia descendentes de cuatro miembros, pudiendo observarse cómo en el segundo se evita cuidadosamente el uso del VII grado. Si marcamos con letras cada uno de estos ritmos: a, b, c, d, veremos que el primer período repite los dos primeros: ab, ab, en tanto que el segundo repite los dos últimos, cd, cd. La línea melódica es describiendo arcos con rasgo descendente. La extensión es de 9a. menor y la cadencia perfecta del Modo Mayor.

Número 126.-El Grillo. Este número final tiene el aspecto de una refundición de varios sones que circulan en el resto del país. En sus primeros doce compases se puede reconocer el de "El Zopilote", que se canta y baila en Jalisco; mantiene el carácter del tango andaluz y se organiza en cuatro ritmos anacrúsico-femeninos de dos compases y uno anacrúsico-masculino de cuatro. Su texto puede ser:

"Zopilo, ¿de dónde vienes con la cabeza pelada?...."

Una segunda sección de ocho compases repetidos está ocupado por dos ritmos de cuatro, siendo anacrúsico-masculinos, ajustándose también al ritmo del tango andaluz. Una tercera sección de ocho compases viene a ser como la contestación a la anterior por medio de dos ritmos tético-masculinos de dos compases y otro de igual índole, de cuatro. Un nuevo tema melódico bien conocido ocupa los doce compases siguientes por medio de dos ritmos anacrúsico-femeninos y dos de cuatro compases, anacrúsico-masculino el primero, tético-masculino el segundo. El texto que se le ajusta es el de "El Columpio", de Jalisco:

"Y estándome yo meciendo se me reventó la reata..."

Y también:

"Vuela, vuela, vuela como yo volé...."

La escritura de este trozo aparece duplicada y con barras de repetición. Entre los pies rítmicos de que hace uso están el peón crético y el del tango andaluz. Una verdadera Coda aparece por último en dieciséis compases de ocho en ocho, conteniendo cuatro ritmos de dos compases alternando un anacrúsico-femenino con otro anacrúsico-masculino. Su carácter de Coda le obliga a efectuar una inflección al IV grado con su acorde de 7a. de dominante, lo que le da verdadero carácter conclusivo. Por las fórmulas con que

insiste y la repetición quintuplicada del VII grado beno-
lizado, este fragmento está estrechamente ligado con el
tango andaluz: "La Niña que....." De modo que viene a
ser una versión hidalguense de un canto español incrusta-
do en la región no se sabe desde cuándo, probablemente
hace más de un siglo, la línea melódica describe ondas,
terrazas escalonadas, líneas quebradas y rasgos descen-
dentes. La extensión total es de lla. justa y la caden-
cia de suspensión sobre el V grado sólo resuelve por sal-
to con un solo sonido en la tónica.

1



Análisis armónico.

Puede deducirse en forma sencilla de los acompañamientos que aparecen al pie de las melodías en el documento que se examina. En un concepto general de armonía y desentendiéndonos del procedimiento del falso bordón por ser contrapunto igual a la mente, vemos que se trata de música monódica, el mayor número de veces, tonal; en unos cuantos casos, modal y pocas ocasiones tonulante. La armonía está sujeta a las necesidades rudimentarias de la música popular de baile y canto. La aplicación de los acordes tuvo que ser aprendida en familia, transmitida de padres a hijos; por lo tanto, viene a ser tradicional. A falta de escuelas organizadas, el aprendizaje armónico se obtenía de los organistas de la iglesia del pueblo, a base de acordes perfectos sobre los seis grados de los modos litúrgicos. Los acordes sobre grados no funcionales: II, III, VI y VII, se deben al influjo de la música popular profana española, en tanto que los modos eclesiásticos han obligado a desarrollar secuencias melódicas, sobre todo si se movían del IV al I grado descendiendo.

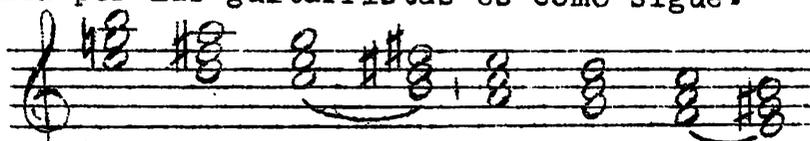
Debe tenerse en cuenta que el recopilador amanuense de la Música de Hidalgo fué músico conocedor de su oficio, director de un pequeño grupo instrumental que vivía tocando en las fiestas. Sus conocimientos de armonía deben haber sido los muy precisos para ajustar el acompañamiento a las melodías populares en voga por aquellos años; más como las mismas no podían perder sus rasgos armónicos sin que se sintiese la deformación por el auditorio, cada fragmento llevaba su armonía propia y ésta las más de las veces era de tónica y dominante. Muchas piezas son de origen español bien definido, algunas conservan la escala andaluza con su armonía modal, por lo que aparecen acordes del VII, VI, V, IV, III y II grados; también se observa que los ejemplos aludidos han sufrido modificaciones por el ambiente; que el V

grado predomina con acorde perfecto, aunque se le ve en varias ocasiones armonizado con el de 7a. y aun soporta giros melódicos con el de 9a.

Por efecto del ambiente, de la lejanía, ~~Española~~, de los largos años transcurridos del siglo XIX, de la torpeza de dedos de los ejecutantes o de un aprendizaje imperfecto de la guitarra española, el acorde del III grado casi ha desaparecido, transformándose en el de tónica del Modo Mayor.

El uso del acorde del IV grado podría suponerse fuera debido a influencia de música litúrgica, pero ninguno de los ejemplos tiene rasgos melódicos gregorianos, ni lineamientos del canto llano, sino que van acompañados con ritmos bailables españoles. Quedan todavía los acordes sobre los grados II, VI y VII, sobre todo a este último no se le puede suponer influencia litúrgica; queda otra explicación: la de los modos andaluces.

El ejemplo número 12: "Las Poblanitas" aparece armonizado como si fuese modo menor, pero se notan giros españoles y aun la tendencia a efectuar la cadencia sobre el V grado del supuesto modo de ~~el~~ sol menor. Examinando los sonidos que forman su escala sobre todo al final, en la parte superior hay un fa natural en tanto que en la cadencia hay un fa sostenido; se nota la tendencia a suprimir el mi, solamente aparece dos veces y se siente la necesidad de que sea bemol; por lo tanto, estamos frente a un caso de modo dorio andaluz, cuya armonización clásica ejecutada por las guitarristas es como sigue:



Volviendo al músico que consignó por escrito esta Colección hay que hacerle justicia en el sentido de que lo hizo con toda propiedad, que la armonía puesta es perfectamente natural, lógica y bien emplea

da. No todos los acordes aparecen en estado fundamental, sino con frecuencia están invertidos y esto parece justificarse porque las armonizaciones denuncian haber sido hechas para piano. Para este mismo instrumento quedaron consignadas las danzas tradicionales, incluidas en el manuscrito. Aquellas de carácter indígena son con frecuencia acompañadas sólo con los sonidos del I y V grados, es decir, no llevan acordes; el recolector se dió cuenta de que no podía armonizar estos ejemplos a la europea sin desvirtuarlos. En ocasiones pone también el acorde del IV grado, es cuando se siente que la melodía se desplaza hacia la subdominante.

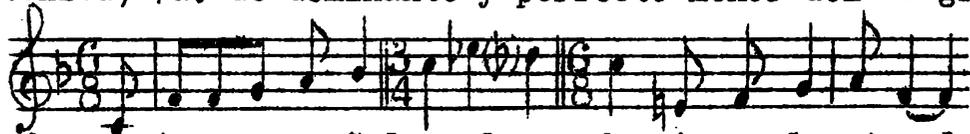
Condensando los datos que entrega este análisis podemos decir que todos los ejemplos tienen armonía del I grado, menos el número 23 que solo tiene V y II. Los ejemplos números 80 y 81, sobre el I grado inicial emplean acorde de 7a.; pero de hecho es una desviación hacia el IV grado de la tonalidad por medio del acorde de 7a. de dominante.

No. 80-"La Rosita" y No.81-"La Risa".

El acorde perfecto de dominante (V grado) aparece en 76 casos; 47 llevan acorde de 7a. y 6 el de 9a.; 8 ejemplos no lo tienen; 28 tienen acorde de IV grado; 26, de II, 13 de VII y 7 de VI.

En relación con el ejemplo número 92: "El Mosco" se conocen de él otras dos versiones, una publicada por don Rubén M. Campos con el número 84 de sus "Cien Aires Nacionales Mexicanos", que coincide nota por nota con la versión de Hidalgo, lo que hace suponer que la melodía fué tomada de este Manuscrito. En la obra de Campos se dice que es

"Valona del Bajío" y como el autor era nativo de ahí, debe haber conocido bien esta pieza y por ello introdujo modificaciones en los compases. La otra versión obra en mi poder y fué proporcionada por la Sra. Graciela Amador, nativa de Zacatecas, pero que vivió algún tiempo en Aguascalientes. Tiene como característica que en su segundo y sexto compás tanto el VII como el VI grado de la tonalidad lle- van bemoles, entregando una escala andaluza, lo que hace pensar que está mejor conservada y es más antigüa. Por estas dos circunstancias se ve que pasó de Zacatecas, Aguascalientes y Guanajuato al Estado de Hidalgo, en donde sufrió modificaciones en su escala y en su rit- mo, lo mismo que en su armonía, pues aparece sustentada sobre los a- cordes de tónica, 7a. de dominante y perfecto menor del II grado.



Quedan dos puntos por señalar: las cadencias y las tonulaciones.

Cadencias.

Perfecta, ----- 79

Semicadencia bien definida, ---- 23

De suspensión, ----- 6 y son los números:

- 16: puede tener dos posibilidades: en el I grado, si con- cluye en el 7o. compás; en el V, si termina en el 16o
- 24: melodía en la supertónica, armonía, acorde de 3a. y 6a. sobre el II o sea perfecto sobre el VII.
- 38: melodía en la dominante, armonía, acorde de 4a. y 6a. sobre el V grado.
- 61: melodía en la sensible, armonía, acorde perfecto so- bre el VII.
- 102: melodía en la dominante, con la armonía escrita, va del II al V.
- 114: melodía en la supertónica, armonía, acorde perfect^fo de 5a.
- 115: melódicamente va del IV al I, armonicamente, del V al I

Primitiva ----- 5, números: 18,19,20,21,113.

Melódica, sobre la mediente --- 5, " 8,63,64,73,89

Forzada en la melodía: del V al I grado - 1, No. 126

Tonulaciones.

Directa al IV grado ----- Núms. 7,36,44,80,81 y 126.

" " v " ----- " 45 y 124

Por la dominante respectiva al II grado menor, No. 11

Por la dominante respectiva al relativo menor, No. 41.

Análisis Morfológico.

Se han desintegrado los ciento veintiseis ejemplos de esta Colección menos dos que están repetidos que son los número 54 igual a 58 "Las Barrancas", y 59 igual a 100 "El Gallito", y de ellos se han deducido los siguientes resultados:

Ritmos de 1 compás	-----	100
" " 2 compases	-----	611
" " 3 "	-----	26
" " 4 "	-----	135
" " 5 "	-----	6
" irregulares	-----	134

De acuerdo con los postulados de Mathis Lussy y yendo de lo simple a lo complejo, aparece una enorme variedad que va desde los ejemplos de sólo 2 ritmos de 2 compases hasta composiciones que presentan 6 elementos de diversa forma y extensión; de todo ello se ha deducido lo siguiente:

De sólo 2 ritmos de 2 compases	-----	2	Núms.	109 y 115.	Son los mas bre
" " 1 semiperíodo 4	"	-----	3	"	62,68,71
" " 1 " " 6	"	-----	1	"	70
" " 2 " " 4	"	-----	4	"	42,65,98 y 104
" " 1 período " 8	"	-----	27	"	21,23,25,26,28,30,31,43, 46,52,61,63,66,67,69,73, 74,75,106,110,111,112, 114,116,117,118 y 121.
" " 1 " " 16	"	---	3	"	56,91,92 irregular
" " 1 Irreg." " 10 o más compases	12"				24,38,40,41,77,81,86, 102,103,108,112 y 120.
" " 2 period." 8	"		34"		5,6,7,9,14,15,16,17,19 20,32,36,44,45,47,48, 49,50,53,54,55,57 (59) 60,64,72,76,78,87,88, 89,90,94 (100) y 101.

De sólo 2 period.de distinta medida	14	Núms.	1,3,4,8,22,33,37,51,79, 83,84,95,105 y 107.
" 3 8 compases	9	"	18,27, 39,82,96,97,99, 122, y 125.
" 3 irreg. -----	5	"	2,34,35,85,y 96
" 4 elementos diversos -----	6	"	10,11,13,29,80 y 93
" 5 " " -----	1	"	124
" 6 " " -----	4	"	12,119,123 y 126

Como puede apreciarse a simple vista, las formas sencillas y regulares son las que predominan: 34 ejemplos de 2 períodos de 8 compases: 27 de 1 período de 8 compases, 4 de 4 compases y 2 de dos compases; vienen en seguida 14 de 2 períodos combinados de distinta medida, 12, de 1 sólo período irregular de 10, 12, 13, 14 18 y 20; luego la forma crece a 3 períodos de 8 compases con 9 ejemplos; 5 casos con triple período irregular, 6, con 4 elementos diversos, y así sigue creciendo hasta el Son huasteco que tiene 5 frases diversas, y el "Jarabe" números 123, que principia con una vistosa Introducción. El número final: 126, "El Grillo", como verdadero cierre de toda la Colección, contiene reminiscencias de otros diversos aires no ejemplificados, concluyendo con una Coda de 16 compases que aun hecha mano del tango andaluz "La niña que..." que viene a ser el sumun de todo el contenido de la obra.

Conclusiones.

Del estudio minucioso de todos los ejemplos contenidos en este Manuscrito pueden desprenderse los siguientes resultados:

1o.- Se trata de música tradicional porque reúne los requisitos establecidos por el Folklore: anonimato de autor y variantes de formas básicas.

De ninguno de los ejemplos contenidos se conoce el compositor, quien pasó a segundo término, en vista de que la atención del pueblo se fijó más en el mérito musical de la pieza que en el nombre del que la produjo. Porque la totalidad de las piezas fué transmitida oralmente, circulaba con profusión por todo el país y fué aprendida de memoria de otros músicos o del pueblo mismo; el transcriptor no hizo sino consignarla en el documento que se estudia.

Algunos ejemplos circulaban impresos entre los músicos, tanto en los "24 Canciones y Jarabes Mexicanos" reunidos por Dupré para Kauffmann como en la Colección de "Jarabes Mexicanos" publicados por Murguía en "El Repertorio"; pero a ninguna de estas piezas se le reconoce autor y todas ellas fueron recogidas en su tiempo oralmente para ser después impresas. Que iban por todo el país y tenían uso general se comprueba porque muchos de estos trozos al ser manuscritos ya tenían variantes, viniendo algunos desde el siglo XVIII, mediante un estudio particular se le puede fijar a cada uno sus pautas históricas y geográficas y a todos ellos se les puede encontrar su forma básica. Todos los ejemplos proceden de fechas anteriores a 1860.

2o.- ¿De qué clase de tradición se trata?

Desde luego de la de los dos principales elementos biológicos

de nuestro pueblo: el indígena de las diversas tribus que poblaron el país, representadas en el Manuscrito, y el español de las diferentes regiones peninsulares. Rasgos asiáticos y negros de la época colonial no se encuentran. Una tercera influencia, apreciable sólo en los trozos líricos, es la del bell canto italiano derivado de la ópera. La combinación de todos estos factores entrega la verdadera música de México.

30.- Todo el acervo del Manuscrito forma parte de nuestra música popular y ya hemos visto que existe un grupo de piezas de carácter más regional hidalguense, el cual determina la capacidad musical de las gentes del Estado. Lo que ocurre en Hidalgo es semejante a lo que acontece en las demás regiones productoras de canto y baile de nuestra República, y por ese hecho se hace representativa de la música tradicional del México de la segunda mitad del siglo XIX, y siendo la música parte integrante de la cultura de un país, al estudiar los problemas musicales, estamos haciéndolo, automáticamente, de los que atañen a nuestra cultura general.

Bibliografía.

Annuario de la Sociedad Folklórica de México. Vol. IV. "Danza de la Conquista". pp 155 y ss.-Imprenta Universitaria, México, D.F., 1944.

Album de Música Indígena, (1er). Departamento de Asuntos Indígenas.

Campos, Rubén M. El Folklore y la Música Mexicana. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Talleres Gráficos de la Nación. México. 1928.

-- Rubén M. El Folklore musical de las ciudades. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Talleres Linotipográficos "El Modelo", 1930. México.

Colección de 24 Canciones y Jarabes Mexicanos. Arreglados para piano por Juan Duprée para Kauffmann. Casa Böhme, Boletín Latinoamericano de Música. Montevideo, Uruguay. Octubre de 1941. T. V. p. 515 y ss.

Cotarelo y Mori, Emilio.- Entremeses, Loas, Jácaras y Moigangas, des de fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Casa Editorial Bailly Bailliére. 1911. T. I. (Vol. I)

Córdoba y Oña, Sixto. Cancionero Popular de la Provincia de Santander. Madrid. 1949.

De la Torre de Otero, María Luisa. El Folklore en México. El Arte popular y el folklore aplicados a la Educación. México, 1933. 137 pp.

Fernández, Justino, Mendoza, Vicente T. y Rodríguez Luna, Antonio. Danzas de los Concheros de San Miguel de Allende. Colegio de México. 1941. Fondo de Cultura Económica. México. 49 pp. 8 láminas, dibujos y música.

García Cubas, Antonio.- El Libro de mis Recuerdos. Imp. de Arturo García Cubas, México, 1904

-- Cubas Antonio. The Republic of Mexico, 1876.

García Lorca, Federico.- Cantares Populares. Apéndice a VIDA Y OBRAS DE. Hispanic Institute in the United States. New York. 1941, Ejemplo No. 9: "Los peregrinitos". Procede de Granada, p. 132.

Garrison Brinton, Daniel. El Folklore de Yucatán. Traduc. de Enrique Leal. Ediciones del Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán. Octubre de 1937.

Grijalva, Juan de Fr. Crónica de Nuestro Padre San Agustín.

Krumseheid, Alwin. Spanische Volkslieder Half I. Weihnachtslieder. Barcelona 1942. 32 pp. 24 ejemplos.

La Fuente y Alcantara, Emilio. Cancionero Popular. 2 Tomos. Madrid. Bailly Bailliére, 1865.

Lussy Mathis. El ritmo musical. Ricordi Americana, Buenos Aires. 1945. 2a. Ed.

- Mendoza, Vicente T.- El Tango en México. Revista NUESTRA MUSICA, Año V Núm. 10.20. Trimestre. 1950. México, L.F. pp. 138-154.
- Vicente T.- Lírica Infantil de México. Colegio de México. México. 1951.
- Vicente T.- Una colección de cantos jaliscienses. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Núm. 21.1953. pp. 59-73.
- Vicente T.- La Décima en México. Instituto Nacional de la Tradición. Buenos Aires, Argentina. 1947. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina.
- Vicente T.- Música Indígena Otomí. Investigación musical en el Valle del Mezquital. (1936) Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1951.
En Revista de Estudios Musicales. Dic. de 1950-abril de 1951. Año II. Núms. 5 y 6. pp. 351-530.
- Mersmann, Hans.- Das Deutsche Volkslied. Julius Bard: Berlín. 1918. pp. 52.
- Moser, Hans Joachim. Tönende Volksaltertümer. Max Hesse. Berlín. Shhöeneberg, 1935. pp. 351.
- Murguía, M. y Compañía, Editores. Colección de Jarabes Mexicanos para piano y Canto. "El Repertorio". 2a. Época. núm. 2. Portal del Aguila de Oro. 1858. México.
- Nennstiel, Berthold.- Arbeit am Volkslied. Berlín. Lichterfelde. 1931. Chr. fr. Vieweg. 103.
- Nettl, Bruno. La Música Folklórica. FOLKLORE AMERICAS. Ed. Diciembre de 1954. Vol. XIV. Núm. 2. Univ. of Miami Press, Coral Gables Florida, U. S. A.
- Olavarría y Ferrari, Enrique.- Reseña Histórica del Teatro en México. México. Imp. "La Europea". 1895. 4 tomos en dos volúmenes.
- Pérez Vidal, José.- El estribillo en el Romancero Tradicional Canario. Publicaciones de "El Museo Canario". Núms. 31 y 32. Julio-Diciembre de 1949. Las Palmas, Gran Canaria.
- Saldívar, Gabriel.- Historia de la Música en México. Publicaciones del Departamento de Bellas Artes. México, 1934. (Denuncias de Tulancingo y Pachuca). pp. 228-224-244-246-257-267-270-292-298-301 (enseñanza de la guitarra) y 305.
- Schindler, Kurt. Music and Poetry of Spain and Portugal. Hispanic Institute in the United States. New York 1941. Núm. 451.
- Somstelle Jacques. Mexique Terre Indienne. Editions Bernard Grasset. París. 1936.
- Subirá, José. La Tonadilla Escénica. Tres Volúmenes. Real Academia de Madrid. 1928.
- José. La Tonadilla Escénica. Sus obras y sus autores. Edit. LABOR. Barcelona, 1933. Sec. V. Música. Núm. 319.
- José. La Música Teatral en España. Historia de... Colección LABOR. Sec. V. Música. Núm. 429. Barcelona, 1945.
- Toch Ernest. La Melodía. Manuales LABOR. Sec. V. Música. Núm. 285. Barcelona, 1931.
- Vega, Carlos. Las Danzas Populares Argentinas. Buenos Aires, Argentina, 1952. T.I. "El Cuándo". pp. 308-309. OSOFLA
- Wilkes, Josué T.- La rítmica específica del cantar nativo. Publicado en Revista de Estudios Musicales. Año II Núm. 4 Mendoza, Argentina, Agosto de 1950. Universidad Nacional de Cuyo. Escuela Superior de Música. Depto. de Musicología.