



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Diferencias, glosas y adornos melódicos del violín en el son *El Fandanguito* en la tradición del huapango en Hidalgo

TESIS

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

PRESENTA

Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta

TUTORES PRINCIPALES

Dr. Enrique Fernando Nava López

Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM

Dra. María Diez-Canedo Flores

Facultad de Música-UNAM

CIUDAD DE MÉXICO 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A Mariano Herrera Castro, el héroe de nuestras aventuras.

En memoria del profesor Ivo Valenti Scardovi.

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis, es el reflejo de diversos esfuerzos y alientos, y son muchas las personas que quiero agradecer; pido de antemano una disculpa si omito a alguien.

A Mariano, a Balgì y a Gubìch, por su amor, por la vida diaria, por estar siempre conmigo, a Romana Huerta y Armando Mendoza por ayudarme incondicionalmente, y a Roxana y Valeria por estar ahí. Esta tesis no se hubiera podido realizar sin su apoyo y paciencia.

A mis tutores, Dr. Enrique Fernando Nava López y Dra. María Diez-Canedo Flores por brindarme su orientación, sabiduría, paciencia, y pasión por la música y el conocimiento; por construir juntos este documento y por la confianza que tienen en mi trabajo. No sólo me han enseñado a investigar, a sistematizar y a redactar, sino me han ayudado a ser una mejor persona.

Agradezco el tiempo dedicado a la lectura de esta tesis y todos los comentarios, observaciones y sugerencias de mis sinodales César Hernández Azuara, Gonzalo Camacho Díaz, Lénica Reyes Zúñiga, Raúl Eduardo González y Roberto Campos Velázquez.

También quiero agradecer a Mario Bernal Maza por su apoyo, sus comentarios y sugerencias.

Al Dr. Antonio Corona Alcalde †, quien desde el inicio me alentó y me orientó en la realización de este proyecto en sus clases y seminarios.

Al maestro Eduardo Bustos, por enseñar desinteresadamente a muchos jóvenes y no tan jóvenes a tocar huapango en el violín.

Al maestro Ivo Valenti Sacardovi †, en donde quiere que esté, por su dedicación, amor y paciencia en mis clases de viola. Lo extraño.

A todos los músicos huapangueros; el presente texto es una reverencia a su talento.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
Antecedentes	6
Planteamiento del problema	7
<i>La pregunta de investigación</i>	9
<i>La hipótesis</i>	9
<i>Los objetivos</i>	9
<i>El estado de la cuestión</i>	10
Bases teóricas y procedimientos metodológicos generales	21
Contenido de la tesis	32
1. EL FANDANGUITO, UN SON DE LA TRADICIÓN DEL HUAPANGO EN HIDALGO. 33	
1.1. De las particularidades de El Fandanguito a las generalidades del son huasteco.....	33
1.1.1. La estructura musical de <i>El Fandanguito</i>	34
<i>1.1.2. La estructura musical del son huasteco o huapango</i>	37
1.1.3. El trío huasteco, instrumentos	47
1.1.4. Literatura y baile	52
1.2. El son huasteco y su región	55
1.2.1. El huapango en Hidalgo	56
1.2.2. Las músicas del trío huasteco	59
2. ADORNOS, GLOSAS Y DIFERENCIAS EN LOS TRATADOS EUROPEOS DE LOS SIGLOS XVI, XVII y XVIII.....	65
2.1. Algunos aspectos de los tratados renacentistas	65
2.2. Los adornos	67
2.3. Las glosas	73
2.4. Las diferencias	78
2.5. Las diferencias en la música novohispana	84
3. DIFERENCIAS, UNIDADES, GLOSAS Y ADORNOS EN EL FANDANGUITO HUASTECO	95
3.1. Definiciones	95
3.2. Motivos de introducción	99

3.3. Temas de la copla y temas identitarios	101
3.4. Cadencias finales	105
3.5. Figuras rítmico-armónicas	107
3. 6. Temas secundarios	114
3.7 Cadencias preparatorias	123
3.8. Enlaces.....	125
3.9. Adornos	130
3.10. Cuadros comparativos de las <i>diferencias</i>	137
3.11. Transcripciones analizadas	142
4. RESULTADOS Y CONCLUSIONES	167
REFERENCIAS	177
Bibliografía	177
Discografía	187
Discografía sugerida	188
Otros recursos	190
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	191
ÍNDICE DE CUADROS	192
ÍNDICE DE EJEMPLOS	192

INTRODUCCIÓN

Este texto tiene como objeto dar a conocer algunos de los resultados de un primer acercamiento detallado al son *El Fandanguito*, perteneciente a la tradición del huapango o son huasteco, tradición musical, literaria y coreográfica, de carácter popular, de gran arraigo en el estado de Hidalgo y el centro-oriente de México. Se estudia aquí específicamente las prácticas de ejecución del violín y, como parte central de los resultados, se ofrece una propuesta de clasificación y tipología ornamental que realiza dicho instrumento. El conocimiento y la práctica del huapango, por un lado, y el interés en las músicas renacentista y barroca, por el otro, me condujeron a la delimitación académica y metodológica de un tema. A ello siguió la necesidad de sistematizar datos empíricos, información documental, prácticas e interpretaciones artísticas, experiencias y reflexiones varias, así como plantear preguntas y reflexionar sobre sus posibles respuestas.

Antecedentes

Esta investigación surgió cuando hace algunos años curioseaba en un curso de ornamentación barroca. En ese entonces viajaba “de a ray” a diversas comunidades rurales de México, persiguiendo a músicos que tocaran Sones¹ y que me enseñaran a tocarlos en el violín. Paralelamente a ello, tomaba mis clases de lingüística en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, asistía a cursos de música y ornamentación barroca y recibía clases de violín barroco. Así, en uno de aquellos cursos de ornamentación nos dejaron de tarea aplicar a una pieza barroca los ornamentos que habíamos aprendido en el curso. Un día antes de que los alumnos presentáramos nuestra respectiva tarea, recuerdo que estudié concienzudamente los ornamentos, memorizando el lugar de la pieza en que los tocaría. En el momento de la ejecución, al pararme frente al público, sentí tantos nervios que olvidé por

1 De aquí en adelante escribo *Son*, con inicial mayúscula, para referirme a un amplio *sistema* musical lírico coreográfico caracterizado, entre otros factores, por el hecho de que sus tres componentes –música, canto y baile– forman una alianza indisoluble; y escribo *son*, con minúsculas para hacer referencia a alguno de los géneros musicales particulares que componen ese sistema, por ejemplo: *son huasteco*.

completo lo que había estudiado y, pensando “pues ya ni modo, ¡lo que salga!”, me arranqué como quien se tira un clavado al agua fría cerrando los ojos. Me acuerdo que toqué como cuando toco un son huasteco y me salen los adornitos que con el tiempo uno va aprehendiendo, después de aprenderse varios sones. Cuando terminé de tocar la pieza, el profesor dijo que estaba bien, explicó los ornamentos que yo había utilizado y me preguntó que si mi intención había sido tocar precisamente esos ornamentos. Le dije que sí; pero la verdad es que mi interpretación fue un tanto inconsciente. No sé si el profesor dijo aquello para que no me sintiera mal o porque de verdad toqué una propuesta ornamental coherente; pero lo importante son las preguntas que comencé a plantearme sobre los ornamentos que se usan en la música novohispana y la similitud que encontraba con los ornamentos de *El Fandanguito*, el huapango o son huasteco que más llamaba mi atención desde aquellos días.

Así me surgió una pregunta: ¿qué relación podría haber entre los ornamentos de *El Fandanguito* y aquellos empleados en la música barroca o del Renacimiento? Una vez que avancé en el trabajo, advertí que al buscar la respuesta lo que en realidad obtuve fue una herramienta muy útil para poder realizar una propuesta tipológica de los ornamentos empleados en la interpretación de *El Fandanguito*, objetivo de la presente tesis, así como un acercamiento a los recursos interpretativos –y quizá también a los procesos creativos– de los violinistas que tocan dicho son.

Planteamiento del problema

El interés de la presente investigación es realizar un estudio de las ejecuciones del violín en *El Fandanguito* de la tradición del huapango que se toca en el estado de Hidalgo, aproximándome a ellas con una atención particular a los ornamentos aplicados a las melodías.

Desde luego que ya hay quienes se han ocupado, desde hace décadas, de la similitud entre determinadas tradiciones musicales de nuestro país y la música novohispana o, más aún, entre esas tradiciones y las músicas del Renacimiento y el Barroco. Al respecto, existen en México dos vertientes: la de la investigación y la de la interpretación. Entre los estudios historiográficos más relevantes dedicados a las herencias y analogías en ambas tradiciones

pueden citarse los textos de Antonio Corona (1994, 1995, 2005) y los de Antonio García de León (1992, 1994, 2002^a, 2002b, 2006). Por lo que corresponde a la vertiente que ha explorado la posibilidad de fusionar dichas tradiciones en la práctica, se antoja referir los fonogramas de grupos tales como *Tembembe Ensemble Continuo* (Savall 2010; Tembembe 2009 y 2008; y Los Otros 2008) y *Segrel* (2007 y 2013). Por supuesto este no es un asunto resuelto y cerrado en la música, sino que faltan investigaciones más a fondo.

Sin embargo, hasta donde las búsquedas bibliográficas y discográficas me lo han permitido, no he encontrado una obra que responda a las preguntas que sobre la ornamentación del son *El Fandanguito* me he planteado. De hecho, prácticamente no existen publicaciones que teoricen a fondo sobre la ornamentación en la música tradicional de México, ni en lo general, ni mucho menos en lo que se refiere específicamente a ejemplos particulares del son huasteco. Uno de los pocos textos publicados que aluden a la ornamentación, escrito por un intérprete del violín tradicional huasteco, señala que este componente no tiene sustento en la formación musical escolarizada; en palabras de su autor leemos:

Dado que la ejecución de violín al estilo huasteco es verdaderamente lleno [sic] de “brillantez” y virtuosismo, por la diversidad de “pasajes”, “vueltas” o “*floreos*” con lo que se adornan los *sones*, muchos de estos adornos no provienen de un carácter académico y más aún, hay quienes contando con ello, no logran encontrar, y mucho menos transmitir, la emotividad que ello implica; en otras palabras, son pocos los violinistas huastecos que se han perfilado tras las aulas y sistemas preestablecidos (Bustos 1996: 4).

Esta cita nos coloca ante el son huasteco como una tradición oral que pasa de una generación a otra (o de un *maestro* a un *alumno*) mediante una o más formas de transmisión de carácter no curricular y, paralelamente, encaramos en términos amplios la falta de métodos sistemáticos de enseñanza de la música tradicional o de formas escolarizadas dedicadas a su apreciación, conocimiento y ejecución, problemática que me interesa revertir.

Por otra parte, es importante mencionar que el presente acercamiento a *El Fandanguito* es de corte sincrónico y no diacrónico, ya que el objetivo de esta tesis no es rastrear en términos histórico-reconstructivos los posibles vínculos genealógicos entre dicho huapango y alguna de las tradiciones musicales del pasado, sino conocer su respectiva ornamentación y explorar

la posibilidad de utilizar recursos y conceptos similares, así como alguna terminología “prestada” del pasado.

La pregunta de investigación

El cuestionamiento general de esta tesis es: los ornamentos a cargo del violín en el huapango *El Fandanguito*, ¿pueden ser referidos de acuerdo con los nombres dados a los recursos ornamentales de la música del Renacimiento y del Barroco en los tratados de esas épocas?

La hipótesis

Mi hipótesis es que la ejecución del violín en el huapango de *El Fandanguito* como instancia del género son huasteco o huapango, que se toca en diversas regiones de Hidalgo, se encuentra regida por un sistema² de ornamentación que opera en dos niveles o ámbitos: los ornamentos de la nota (aquí llamados *adornos*) y los ornamentos de la melodía (aquí llamados *glosas*); y los recursos musicales aplicados en cada uno de esos niveles pueden ser identificados y tipificados, a la vez que es factible referirlos de una manera semejante a aquella en que se presentan los ornamentos en los tratados musicales de los siglos XVI y XVII publicados en España y en Italia.

Los objetivos

El objetivo general de esta tesis es presentar una primera propuesta de las unidades, y de los tipos conformados por ellas, que integran el sistema de ornamentación realizado por el violín en el huapango *El Fandanguito*, teniendo como referencia la manera en que se presentaban

² Con *sistema* me refiero a un conjunto estructurado de elementos, donde el lugar que ocupa uno de ellos se define principalmente en función del lugar que ocupan los demás (Trask 2006:18).

las *diferencias*, y los ornamentos en los tratados musicales de fines del Renacimiento y principios del Barroco. A partir de ello, los objetivos específicos son:

- * Describir de manera general la estructura musical de *El Fandanguito*.
- * Caracterizar *El Fandanguito* de acuerdo con el análisis de sus ornamentos.
- * Presentar el conjunto de ornamentos que operan en los niveles de la nota (*adornos*) y de la melodía (*glosas*) en *El Fandanguito*.
- * Proponer una tipología de los ornamentos de ambos niveles, de acuerdo con su respectiva pertinencia y función en las diferencias.
- * Proponer las reglas de combinación de los ornamentos que operan en cada uno de los niveles.
- * Presentar reflexiones y conclusiones relativas al funcionamiento general del sistema de ornamentación de *El Fandanguito*.

El estado de la cuestión

Un trabajo que analiza *El Fandanguito*, aunque desde la tradición jarocho, es la tesis *El fandango en Hispanoamérica: una aproximación musicológica al 'Fandanguito' de México y a los fandangos de España* (2016), de Fátima Volkoviskii Barajas, que tiene como objetivos “describir históricamente la transformación del fandango en España y en México para determinar los elementos principales de ambos” y “realizar un trabajo de análisis y comparación puntual de obras de tres diferentes esferas del fandango para complementar la contextualización histórica. Por un lado, el fandango de los inicios del siglo XVIII; como segundo rubro, el fandango flamenco; y como tercero el son llamado Fandanguito de los fandangos jarochos” (Volkoviskii 2016:3). El análisis lo realiza por medio de partituras; en el caso de *El Fandanguito* de México tomó, a manera de ejemplo, las partituras que realizó Mario Bernal Maza en su *Compendio de Sones Jarochos* (2009).

Para realizar su análisis musical, la autora retoma “un análisis musical estructural para ofrecer una propuesta de investigación con casos específicos. Llevo a cabo un análisis de ejemplos de fandango que se concentra en elementos armónicos y estructurales. También tomo en cuenta algunos elementos melódicos y rítmicos” (*ibidem*: 10).

Como conclusión, expone una serie de similitudes y contrastes entre las tres tradiciones, entre ellas que todas se encuentran en ritmo ternario y presentan la cadencia frigia. A pesar de que el trabajo de Volkoviskii no incluye transcripciones propias de *El Fandanguito jarocho*, y que el número de ejemplos es limitado, considero que la partitura de Mario Bernal Maza es una fuente confiable y que, para ser una tesis de maestría, es un buen ejercicio.

Por otra parte, Lénica Reyes realizó en uno de los apartados de su tesis doctoral *Las Malagueñas en el siglo XIX en España y México: historia y sistema musical* (2015) un análisis de partituras de los fandangos españoles del siglo XIX, donde estudia sus motivos instrumentales principales y los compara con las malagueñas, con el objetivo de dilucidar por qué algunos autores emparentan estos dos géneros. Después de comparar sus versos, el ritmo y motivos melódicos, Reyes comenta que el resultado general es que “los fandangos y malagueñas instrumentales tienen motivos instrumentales que le dan identidad a cada uno de ellos, haciéndolos reconocibles y discernibles” (Lénica 2015:152) y que se pueden emparentar sólo por sus rasgos más generales (*ibidem*).

Los estudios de Reyes investigan procesos a través del tiempo y tienen como objetivo la reconstrucción de procesos musicales; en sus trabajos titulados *La Petenera en México, hacia un sistema de transformaciones* (2011) y *Las Malagueñas en el siglo XIX en España y México: historia y sistema musical* (2015) obtuvo resultados importantes analizando varias tradiciones contemporáneas del son y estudiando los escritos musicales de diversas épocas de la historia nacional con objeto de poder entender y reconstruir los procesos creativos, así como avanzar en la comprensión de las tradiciones musicales actuales. El objetivo de estas investigaciones fue demostrar que las diferentes versiones de las piezas musicales denominadas *Petenera*, por un lado y *Malagueña*, por otro, constituyen un *sistema musical de transformaciones*. Esto quiere decir que cada una de ellas en sí misma constituye una misma entidad en sus propios contextos, pero al mismo tiempo comparten estructuras de un sólo código (Reyes 2015:1). Para entender esta propuesta es necesario mencionar que existen,

en diversas tradiciones de México, piezas llamadas *petenera* y otras denominadas *malagueña*. En algunos casos, como en el actual son huasteco, *La Malagueña* y *La Petenera* son *sones* dentro de la tradición, que como ya explicaremos en los siguientes capítulos, se trata en realidad de piezas musicales que se ornamentan, y por lo tanto ninguna versión sonará igual a otra, pero se considera que es el mismo *son* cada vez que se ejecuta³. Por otro lado, en otras tradiciones de México, *peteneras* y *malagueñas* respectivamente, son un género dentro de su sistema musical. Por ejemplo, en la Tierra Caliente existen diversas piezas musicales denominadas *malagueñas* que tienen rasgos comunes como género y particulares como un *son* singular⁴. De esta manera, Lénica Reyes en sus investigaciones se pregunta cuáles son los elementos que le dan identidad a un conjunto de piezas que geográfica e históricamente son diversas, pero al mismo tiempo comunes.

Para ello, analizó elementos variables y constantes del canto de un corpus representativo de *peteneras* y *malagueñas*, tanto de diversas regiones de México, como de partituras del siglo XIX, a través de la propuesta del análisis paradigmático. Además, utilizó un programa computacional que le ayudó a sistematizar de una manera más eficaz los datos obtenidos de las transcripciones, así como el análisis mismo. Aunado a ello, tomó en cuenta los diversos espacios de ejecución tanto históricos como actuales. A partir de este trabajo, Reyes demostró que la gran mayoría de las *peteneras* y *malagueñas* analizadas poseen una determinada estructura compartida (en ritmo, altura y armonía), pero al mismo tiempo, presentan una gran diversidad. A través de esta exhaustiva investigación, Reyes demostró que las piezas denominadas *peteneras* y *malagueñas* se encuentran relacionadas sincrónica y diacrónicamente, y su estudio puede aplicarse a otros casos similares.

A partir del trabajo de Lénica Reyes, y al margen del objetivo de la presente tesis, me surgen dos cuestionamientos respecto a la tradición musical del *Son* en México: 1) ¿cómo sé que la ejecución de una *Petenera X* o una *Malagueña X* es huasteca, y no jarocho, ni tixtleca, ni de

3 De esta manera, los músicos pueden decir “Tócate una *petenera*” o “Tócate *La Petenera*”, que quiere decir que se toque el son de *La Petenera*. Sobre este tema, véase el libro *La Petenera: son huasteco* de Jesús Echevarría Román (2000), así como la tesis de licenciatura de Lénica Reyes titulada *En-canto de Sirenas: La Petenera* (2008).

4 En diversas regiones las *malagueñas* tienen un adjetivo que las identifica como *La Malagueña apatzinganeña*, *La Malagueña arrocera*, *La Malagueña curreña*, etcétera.

otra región? Y 2) ¿Qué me hace reconocer que dos, o más, ejecuciones de *la Petenera* huasteca son de la misma tradición, aunque no se ejecuten idénticamente? Estos cuestionamientos tampoco son objetivo del trabajo de Reyes, pero es interesante preguntarse cuáles son los mecanismos con los cuales los elementos que conforman los fandangos y las malagueñas son semejantes pero diferentes.

Otra propuesta de reconstrucción de un proceso musical es el libro *La música afromestiza mexicana* (1990) de Rolando Pérez Fernández, investigación que tuvo como objetivo analizar la transformación en el son mexicano, y que se centró en un sólo aspecto: el ritmo. Rolando Pérez supone que la música mestiza mexicana es producto de combinaciones musicales particulares compartidas entre hispano-africanos, y para demostrar esas afinidades retoma el método histórico-comparativo, con el cual identifica el uso de unidades musicales africanas (patrones sesquiálteros aditivos africanos) en las estructuras de los repertorios mestizos mexicanos, lo que lo lleva a identificar la presencia africana en dicha música. El autor retoma el método histórico-comparativo⁵ de Saussure para proponer unidades de análisis y procesos que expliquen su hipótesis, enfocándose en el estudio del ritmo como elemento fundamental del sincretismo entre la música del español y del africano. El objetivo de Pérez Fernández es trazar un paralelismo entre los aspectos básicos del sistema africano y los del sistema rítmico de la Europa Occidental post-renacentista, a partir de la teoría de la *frase* (musical) elaborada por Carlos Vega⁶. Por otra parte, es importante recordar que Saussure propone distintos

5 El método comparativo consiste en examinar palabras con significados semejantes (llamadas *términos cognados*) en lenguas que supuestamente descienden de una misma lengua, con la intención de descubrir correspondencias de sonido y reconstruir la protolengua (o “lengua madre”). El método comparativo se apoya en dos supuestos básicos: 1) la hipótesis del parentesco, que supone que las semejanzas existentes de significado se buscan entre palabras que pertenecen a lenguas o dialectos diferentes, pero que descienden de una lengua común más antigua o protolengua; y 2) la hipótesis de la regularidad del cambio de sonido, es decir, que una reconstrucción lingüística se efectúa bajo el supuesto de que cada sonido o grupo de sonidos dentro de una lengua o dialecto comparado cambiará del mismo modo ante el mismo contexto fonético (Mendoza 2013).

6 El musicólogo argentino Carlos Vega observó que las frases musicales de cientos de viejas canciones populares recogidas en el interior de Argentina, Chile, Perú y Bolivia se reducían a un corto número de fórmulas. Posteriormente, examinó obras de compositores de los períodos clásico y romántico y halló en sus melodías las mismas fórmulas. A partir de ello, Vega propone su teoría de la frase, basándose en ejemplos extraídos de la música culta eurooccidental y post-renacentista, definiendo frase como la unidad mínima de pensamiento musical equivalente al concepto de motivo de la teoría musical tradicional. Esta estructura de la frase implica una fórmula de conflicto-reposo, generado por lo que Vega ha llamado punto capital y punto caudal (Pérez1990: 77). Para caracterizar el sistema rítmico africano y sus frases, Pérez Fernández utiliza unidades denominadas “tramo temporal”, unidades básicas de estructura, y pulsaciones básicas o “pie métrico”. El pie métrico, como concepto rítmico, está inspirado en la prosodia del latín y griego clásicos que era cuantitativa y dependía de la relación de las sílabas largas (_) y breves (∪) en cada verso de un poema. Una unidad de dos o tres sílabas

procesos morfofonológicos que provocan o son la causa del cambio lingüístico (ruptura del vínculo gramatical, la alternancia, la analogía, etcétera). De manera semejante, Pérez Fernández propone en su estudio un proceso en el cual recae toda su hipótesis de evolución de varios géneros musicales, que es el proceso de *binarización de los ritmos ternarios* de procedencia africana. El aporte de Pérez Fernández es muy importante en la discusión sobre la historia de la música en México, y posibles estudios sobre el proceso de cambio y permanencia de otros aspectos musicales.

La propuesta de Rolando Pérez, que retoma aspectos de la lingüística histórica, así como la metodología desarrollada por Lénica Reyes, con influencias del distribucionalismo lingüístico –otra de las modalidades de la lingüística estructural– les fue muy útil para la reconstrucción de ciertos procesos, en un intervalo temporal relativamente amplio, y me orientan para tener una perspectiva más vasta sobre mi objeto de estudio. Sin embargo, el componente diacrónico no me es prioritario en este momento; el núcleo de este trabajo es, en cambio, a partir de las manifestaciones actuales de *El Fandanguito*, proponer las unidades de recreación en la ornamentación de este son, junto con el mecanismo de operación al que éstas se encuentran sujetas, lo que es posible poner en paralelo con otra tradición musical anterior con hipotéticas correspondencias histórico-geográficas.

Ahora bien, quiero mencionar otra tesis que realiza estudios comparativos entre partituras barrocas y tradiciones orales actuales, con el objetivo de encontrar herencias y similitudes, pero sin el fin de reconstruir procesos. La tesis de maestría *Del Canario barroco al Canario huasteco. Las huellas del barroco español en la tradición musical de México* (2011) de Tonatiuh Hernández Peralta tuvo como objetivo buscar algunos rasgos de la música española de los siglos XVII y XVIII, específicamente de las danzas llamadas *Canarios*, que posiblemente se conservaron en el género de los *canarios*⁷ de la región Huasteca. Para llevar a cabo su

formaba un pie y un verso constaba de entre dos y seis pies. Los principales tipos de pies eran el yambo (⏏), el troqueo (⏏), el anapesto (⏏), el dácilo (⏏), el espondeo (⏏) y el tribraquio (⏏) (Randel 1997). Es decir, se trata de una fórmula métrica valorada como una unidad.

⁷ Los *Canarios* son piezas instrumentales, a veces cantadas en náhuatl, que se vinculan con rituales agrícolas, mortuorios y bodas (Flores y Figueroa 2018).

investigación, Tonatiuh Hernández comparó ejemplos de ambos géneros. En el caso de los *canarios* barrocos, escogió partituras que se encuentran en el segundo volumen de la investigación de Maurice Esses *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries* (1992); y para los *canarios* huastecos transcribió ejemplo de dos discos: *La boda huasteca y otros sonos*, que son grabaciones de campo de René Villanueva (1996) y *La música del maíz, Canarias: Sonos rituales de la Huasteca* (2003), que son grabaciones de campo de Gonzalo Camacho.

Tonatiuh Hernández comparó las *diferencias* entre las partituras barrocas y las *variantes* entre los *Canarios* huastecos, encontrando similitudes como, por ejemplo, que ambos tienen un tempo rápido, en compases ternarios, donde es común la sesquiáltera, en modos mayores y se basan en grados fundamentales (I, IV y V); también encontró una similitud entre una diferencia en un *Canario* anotado en una publicación de Gaspar Sanz y dos variantes en los *Canarios* huastecos. El autor considera que el material melódico no es complejo debido a que en la elaboración predominan las notas fundamentales de los acordes, tales como arpeggios, bordados o notas de paso (Hernández 2011:90).

Por otra parte, los textos que se han realizado sobre el son huasteco o huapango generalmente se han enfocado en sus instrumentos y su historia (por ejemplo, Vaca 2010; Hernández 2003; Álvarez 1985); en su lírica (por ejemplo, Sánchez 2009 y 2005; Bustos 1999; Villanueva 1997) o en sus funciones sociales (por ejemplo, Villanueva 2012; Bonilla y Gómez 2013; Castillo 2011). Son menos los trabajos de orientación meramente musicológica, y considero importante mencionar en este apartado algunas investigaciones que han analizado las culturas musicales tradicionales de México y que, en algún sentido, guardan mayor cercanía con el tema de mi interés.

No aplicada al huapango, pero sí a otro género interpretado, como éste, por un trío huasteco, y también tradicional en la Huasteca, es la tesis *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina* de Lizette Alegre (2005). Esta investigación tiene como objetivo responder la siguiente pregunta: ¿de qué

manera la práctica musical del *vinuete*⁸ se constituye como una práctica cultural portadora de significados? (Alegre 2005: 2). Para responder esta cuestión, Alegre utiliza herramientas conceptuales del campo de la semiótica estructural, semiótica de la cultura y de la semiología musical, porque considera que “los fenómenos musicales son tan complejos, que no hay teoría que por sí sola dé cuenta de toda esa complejidad” (Alegre 2005: 3). Así que dentro de la semiótica estructural⁹ retoma el modelo del *análisis paradigmático de la lingüística estructural* de Saussure,¹⁰ “con el fin de abordar la interrogante relativa a las características y el funcionamiento de las estructuras musicales de los *vinuetes*” (*ibidem*).

La investigadora expone que la noción de que la lengua es un sistema constituido por diversos elementos que presentan relaciones sintagmáticas (combinación de unidades) y paradigmáticas (selección de unidades)¹¹ tuvo un gran impacto no sólo en la lingüística, sino en otras disciplinas como la antropología y la musicología.¹² La corriente lingüística que más ha influido en la investigación musical en México ha sido la del distribucionalismo o

8 El *vinuete* es un género musical de la región de la Huasteca potosina, que está asociado con el culto a los difuntos por su empleo en los rituales de *Angelitos*, *Velación de Cruz* y *Xantolo* (Alegre 2005).

9 El estructuralismo es una corriente epistemológica que parte del principio de que la cultura, o cualquiera de sus manifestaciones, es una estructura, a su vez constituida por otras, que puede concebirse como una unidad formada por componentes vinculados entre sí, a modo de un entramado de relaciones (Alcaraz 1997: 215).

10 El estructuralismo lingüístico concibe el lenguaje como un sistema formal, autónomo, constituido por elementos interrelacionados, cuya misión primordial es significar. Este sistema rige, a la vez, su propio orden, constituido por las leyes o reglas combinatorias de los elementos, y la meta del lingüista es el descubrimiento de estas leyes. Su metodología consiste en analizar los elementos que intervienen en la formación de las unidades lingüísticas y las relaciones que mantienen entre sí. Existen principalmente tres corrientes derivadas del estructuralismo lingüístico: el distribucionalismo, el funcionalismo y la gramática generativa (Mendoza 2013).

11 La dicotomía paradigma /sintagma que establece Saussure en su *Curso de Lingüística General* explica que las relaciones sintagmáticas son las relaciones que las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, fundadas sobre la imposibilidad de pronunciar dos elementos a la vez, los cuales se alinean unos detrás de otros en la cadena del habla. Situado en un sintagma, un término adquiere su valor sólo porque se opone al que precede o al que sigue, o a los dos. En cambio, las relaciones asociativas o paradigmáticas, agrupan elementos que son equivalentes o comunes, es decir que unen términos en una serie mnemónica virtual (Saussure 1916: 173). La noción de paradigma y sintagma ha permeado las diversas corrientes de la lingüística estructural como el distribucionalismo norteamericano, el funcionalismo y la gramática generativa, así como en las ramas de la lingüística histórica y la tipología lingüística (Mendoza 2013).

12 La aparición de los modelos lingüísticos en la historia de lo que ahora comprendemos como etnomusicología, fue contemporáneo al auge de la corriente del estructuralismo, a través de artículos eventuales de Saussure, Jakobson y Lévi-Strauss, de donde retomaron, predominantemente, la idea de sistema (Reynoso 2006).

estructuralismo norteamericano¹³. Basándose en la sugerencia del etnomusicólogo Simha Arom, la autora utiliza conceptos de la lingüística¹⁴.

El estudio de Lizette Alegre logró definir en términos estructurales el género del *vinuete*, además de que los procedimientos y análisis que implementó en su metodología son un gran aporte.

De las modalidades de la lingüística estructural, el enfoque distribucional, como acaba de ser referido, fue de utilidad en la caracterización del género *vinuete*, sin olvidar mencionar que la autora realizó una adaptación de dicho enfoque para realizar su estudio¹⁵. Sin embargo, nuestra investigación no tiene como objetivo caracterizar el género huapango, ni siquiera *El Fandanguito*, sino analizar los ornamentos de este son en particular; dicho análisis, como lo refiere la hipótesis de esta investigación, se utiliza en parte el método que emplearon los tratadistas renacentistas en sus documentos.

Una investigación que busca entender los procesos desde la dimensión *poiética*¹⁶ de los compositores de un género musical tradicional es la tesis *El Proceso Creativo de la Pirekua*:

13 La escuela llamada distribucionalismo es la versión norteamericana del estructuralismo, y como su nombre lo indica, basa sus descripciones en la distribución de los elementos a lo largo de la cadena hablada, y en su versión más ortodoxa, coloca el significado en el plano extralingüístico de la experiencia. Se trata de un marco teórico de inspiración conductista, que proponía que las acciones humanas, incluyendo el habla, son parte de secuencias de causa y efecto, como sucede en la física o en la química. Esta corriente desarrolló una metodología analítica particular, que permitió un acceso rápido a la gramática de las lenguas que consiste en 1) encontrar unidades discretas en cadenas sintagmáticas, es decir categorías claramente marcadas con relación a otras en función de sus diversos elementos, y 2) encontrar las características y el funcionamiento de las estructuras. Para más detalle sobre la influencia de la lingüística en estudios musicales realizados en México ver Mendoza (2013).

14 Ejemplos de autores que han retomado la corriente del distribucionalismo y han influido en la investigación musical en México son Constantin Brailoiu, Jean Molino, Nicolás Ruwet, Simha Arom, Jean Jaques Nattiez, Bruno Nettl, Vida Chenoweth, entre otros. Se sugiere revisar el libro *Reflexiones sobre Semiología Musical* (2011).

15 Para mayor detalle de dicha adaptación ver Alegre 2005 y Mendoza 2013.

16 Nattiez considera que el objeto musical es un evento en el que se ligan tres ámbitos de existencia: 1) la dimensión poiética, que es el proceso de creación, los procedimientos y las estrategias de que se valió el compositor, así como los aspectos que en su vida influyeron; 2) la dimensión inmanente, denominada también como nivel neutro, que se refiere al objeto sonoro creado, y es la encarnación del proceso poiético; y 3) la dimensión estética, en donde el objeto sonoro es presentado ante un receptor, que a la vez le otorga un sentido. (ver Bieletto 2005).

un estudio de caso de Cecilia Reynoso Rique (2011). El objetivo fue entender el proceso de composición de la *pirekua*, - género cantado tradicional de los purépechas-, a través del trabajo de un compositor, José Evaristo Gabriel Cortés. A través de este trabajo. Cecilia Reynoso encontró que 1) el proceso creativo mantiene un orden; 2) el proceso no depende totalmente de la oralidad y, 3) usan un mecanismo mnemotécnico que sirve acordarse de algunos componentes musicales y lo escriben, y lo verifican a través de la ejecución musical (Reynoso 2011:127). La autora propone que en el proceso creativo de los compositores purépechas:

(...) existe una estrategia que combina la oralidad y la escritura donde la parte escrita corresponde a este "mapa compositivo" o "mapa de palabras" y la parte orales es la ejecución de dicho mapa. Ambas estrategias cumplen con una función específica. Los mapas proporcionan una imagen visual del proceso de composición y ayudan a plantear cuál será la tarea o el paso a seguir: el mapa es el proceso mediante el cual el compositor obtiene una idea concreta de su composición y de su desarrollo; la ejecución es el proceso mediante el cual el compositor lleva a la práctica y a la audición esa imagen visual. En este sentido, oralidad y escritura representan dos estrategias creativas complementarias y no opuestas como se podría pensar (Reynoso 2011: 128).

Al igual que Cecilia Reynoso, la intención de la presente tesis es entender los procesos creativos o poéticos de sus intérpretes; los contrastes consisten en que la *pirekua* sí tiene un compositor, conocido o anónimo, pero el son huasteco no (aunque algunos se han autodesignado la autoría (Ver Alegre 2006) y que en la *pirekua* la letra es fija mientras que en son huasteco no lo es. Estos contrastes en el género musical determinan que el método para su estudio deba ser diferente.

Por otra parte, se encuentran trabajos que tienen como objetivo principal apoyar el aprendizaje de un género tradicional y sus instrumentos, y que se acercan de algún modo a la presente tesis.

Un trabajo muy similar al que propongo en la presente tesis, que me inspira, aunque me siento aún lejos de realizarlo con tal maestría, es el de los *Adornos para violín* que transcribió y

clasificó don Ángel Tavira, violinista de la tradición de música de la Tierra Caliente de la región de la Cuenca del Balsas, que se encuentra entre los estados de Guerrero y Michoacán, y que es conocida por algunos como “Música calentana” o “Música de tamborita”¹⁷. Estas transcripciones se han publicado recientemente en un material digital titulado *Los archivos de don Ángel* (2018) editados por Ángel Maldonado, Paul Anastacio y Ana Zariana Palafox. Me voy a permitir citar textualmente los comentarios que Ana Zarina Palafox ha realizado sobre este material, porque me parecen fundamentales para el desarrollo de mi tesis:

Don Ángel Tavira, profesor de secundaria y músico, asistió, ya de adulto, al Conservatorio; al juntar el conocimiento teórico con su larga experiencia como violinista tradicional y su formación magisterial, realizó hace más de 10 años su folleto, hasta ahora inédito, “Adornos para violín”, en donde clasifica estas figuras por estilo y tonalidad. Es una obra única en su género por la aproximación a la manera en que tradicionalmente arman los violinistas sus versiones (Palafox 2018: 58).

A diferencia de otras músicas, en que el violín convive horizontalmente con los instrumentos armónicos y respeta ciclos armónicos invariables, el violinista calentano se reserva el derecho de ensamblar frases melódicas a capricho, incluso irrumpiendo en la estructura armónica y modificándola. Estas frases melódicas –emparentadas con la ornamentación barroca– son llamadas adornos y, aunque ocasionalmente se improvisan, lo habitual es que el intérprete tenga un acervo en su memoria para hacer el trabajo de ensamblarlos. El orden de ensamble y el virtuosismo para tocar estos adornos son los que provocan reacciones en los oyentes y rigen el desenvolvimiento de los bailadores. Lo anterior hace que, en sonos y gustos, la división conceptual entre autor e intérprete se disuelva, toda vez que el autor define un tema principal y un ciclo rítmico-armónico pero cada violinista la complementa con este rompecabezas de adornos, dándole un matiz tan personal que puede hacer la pieza casi irreconocible para un observador no familiarizado con estos géneros. La manera en que esto tradicionalmente ocurre es que el violinista escucha a un colega tocar, y aprende los adornos que le gustaron. Puede utilizarlos tal cual, o variarlos de algún modo. También genera los propios, a partir de alguna improvisación inspirada y

17 “Entendemos por *música de tamborita* al repertorio interpretado a lo largo de los años por los conjuntos de tamborita, también llamados conjuntos de arrastre o de cuerdas. Éstos constan de uno o dos violines (en contados casos, tres), una o dos guitarras sextas y la tamborita –que le da nombre al conjunto y es un pequeño tambor de dos membranas de cuero de chivo o vaca sobre un cuerpo cilíndrico de madera escarbada y tensadas con cintas de cuero sobre un aro de madera de parota” (Palafox 2018: 53).

afortunada, o practicando en casa, y éstos también son memorizados (*ibidem* :56-57).

Los adornos son clasificados por modalidad, en modalidad mayor se encuentran sol, re, la, fa y do; en modalidad menor se encuentran sol, re y la menor. Los adornos que utilizan los violinistas que tocan “música de Tamborita” son diferentes a los que utilizan los violinistas huastecos, sin embargo, la forma de usarlos es muy similar, aunque en el son huasteco no es bien visto que el violinista se tarde o retrase el esquema armónico, ni mucho menos que lo cambie. En suma, don Ángel Tavira transcribió diferencias, así como ornamentos de la melodía (aquí llamadas *glosas*), aunque no explicó cómo enlazarlos ni habló del orden en que aparecen; tampoco los autores de *Los Archivos de don Ángel* dieron cuenta del funcionamiento de tales diferencias y ornamentos. Y a pesar de que tampoco se ocupó de los ornamentos de las notas (aquí llamados *adornos*), el trabajo de don Ángel es indudablemente un referente tanto para mi tesis como para el estudio de las tradiciones musicales orales. Además, la intención de don Ángel es similar a la mía: poder transmitir a los intérpretes un catálogo de ornamentos para aprenderlos y tocarlos.

Existen otros materiales que tienen el interés de enseñar y acercar a los músicos a la ejecución del son huasteco por medio de partituras y tutoriales: me refiero al *Compendio de Sones Huastecos, método, partituras y canciones* (2008), de Mario Bernal; *El violín huasteco. Método teórico-práctico* de Eduardo Bustos (1996); a los tutoriales de Juan Rivera en el canal de *Youtube* titulado *ViolinHuasteco*¹⁸. El material de Mario Bernal es una recopilación de partituras de sonos huastecos, entre ellos una versión de *El Fandanguito*. En el canal de *Youtube ViolinHuasteco*, Juan Rivera enseña cómo tocar sonos y danzas de la Huasteca por medio de videos donde él mismo toca. El autor divide el son en *dibujos* y en *figuras* o *frases*. Es interesante que ambos autores no enseñan los ornamentos de las notas, aunque Juan Rivera sí los toca.

¹⁸ Otro material muy valioso, aunque desde el son jarocho es *La guitarra de son, un método para su aprendizaje en diferentes tonos. Libro primero* (2021) de Francisco García Ranz y Ramón Gutiérrez Hernández, en donde proponen que el son jarocho se rige por patrones rítmico-armónicos cíclicos.

Bases teóricas y procedimientos metodológicos generales

Para el desarrollo de mi proyecto, acudí primeramente a las investigaciones realizadas sobre la comprensión o reconstrucción de procesos creativos y recreativos en los ámbitos de las literaturas y de las músicas tradicionales; destaca en estas investigaciones tanto el empleo de fuentes históricas escritas como el de fuentes orales e imitativas contemporáneas no escritas.

De este tipo de trabajos, una de las propuestas más emblemáticas se encuentra en los estudios de Milman Parry (1971) y de su discípulo Albert B. Lord (1960) sobre los poemas épicos homéricos y la poesía épica serbo-croata contemporánea a la época de los investigadores. En estas investigaciones se argumenta que los poemas homéricos no tenían un texto definitivo, sino que consistieron de innumerables variantes, cada una organizada por el narrador en el acto mismo de relatarla a partir de un conjunto mental de fórmulas verbales tal y como sucede con los poemas épicos serbo-croatas. El principio teórico principal de esta propuesta es el concepto de *fórmula*, definido como un grupo de palabras regularmente empleadas en las mismas condiciones métricas que expresan esencialmente la misma idea¹⁹. Parry y Lord concluyeron que el uso frecuente de estas fórmulas, tanto en los poemas homéricos como en la épica serbo-croata, dio como resultado que, en ambas tradiciones, los poetas usaran procesos similares en la reconstrucción oral del material en cada *performance*. Este proceso creativo (o creativo-generativo) es en mayor grado inconsciente y su repetición permite constituir un repertorio común (Jeffery 1992:13).

Estas propuestas, tanto de la literatura como de la lingüística, no tardaron en hacer eco en los estudios musicales. Una publicación representativa de ello es *Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant* (1974) de Leo Treitler. En este trabajo, Treitler aplicó el modelo usado en la épica serbo-croata y en la épica de Homero de Milman Parry y de Albert B. Lord al repertorio de cantos gregorianos. Más que fórmulas, Treitler propone un

19 “[...] a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea [...]” (Lord 1960: 30).

sistema generador, inspirado por la teoría generativa del lenguaje²⁰ que es regido por ciertas convenciones que cada intérprete puede usar en cada *performance*, de cualquier época (Jeffery 1992:15)²¹.

La hipótesis es que, en los repertorios actuales de todas las liturgias, así orientales como occidentales, existen unas fórmulas de recitación para los salmos que guardan ciertas características comunes. Estas formas antiguas para recitar siguen en las tradiciones litúrgicas hasta nuestros días, con algunas modificaciones debido a la interpretación de los cantores o salmistas a cargo de su ejecución (Fernández de la Cuesta 2006:29). Los trabajos de Treitler abrieron un camino más al de la crítica textual rígidamente aplicada a la música escrita en los códices medievales.

Treitler no solamente propone la existencia de un sistema generador, sino que además propone que los testimonios escritos fueron sólo un apoyo a la memoria para los ejecutantes de dicho sistema, y que es posible que la forma en que lo usaban en el pasado la apliquen en el presente (Treitler 1992:184).

Bajo esta misma lógica, mi objetivo es delimitado y puntual: proponer unidades y su tipología, como un acercamiento inicial a un sistema de ornamentación, utilizando el

20 La teoría generativa (TG) del lenguaje tiene como objetivo la explicación de la *competencia lingüística* a través de la construcción de teorías y la formalización de las intuiciones que los hablantes tienen de su propia lengua. La *competencia lingüística* es la capacidad “que poseen todos los hablantes de entender y de producir oraciones no oídas antes; es la sintaxis la que tiene la ‘capacidad’ para introducir novedades en el lenguaje y también para explicar la infinitud del mismo, es decir, su creatividad ilimitada, regida por reglas;” (Alcaraz y Martínez 1997: 100).

21 Existe una propuesta basada en la teoría generativa del lenguaje llamada *Teoría Generativa de la Música Tonal* (TGMT) del músico Fred Lerdahl y el lingüista Ray Jackendoff (1983). Esta teoría intenta explicar cómo el oyente puede reconocer elementos de su *idioma nativo musical*, buscando predecir cuáles serán los elementos dominantes en una nueva pieza musical con el que pueda confrontarse el oyente, así como la manera en que el oyente responderá afectivamente a la nueva música que escuche. Es importante comentar que esta teoría se enfoca en el oyente a nivel de la recepción y estudia solamente la teoría de la musical tonal, que predominantemente es la que se ha desarrollado en la tradición europea occidental. Nuestro objetivo no es estudiar el fenómeno de recepción del oyente, aunque sí retomamos los supuestos generales de la teoría generativa, que son de carácter deductivos y “falseables”, en contra parte de las teorías distribucionalistas, que son de carácter inductivo y buscan la demostración exhaustiva. Sobre los contrastes entre la inducción y la deducción sugiero el artículo “El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales” de Gladys Dávila (2006).

razonamiento y la nomenclatura de los tratados de los siglos XVI y XVII, mediante un caso específico que ilustre la propuesta: *El Fandanguito*.

Otros dos estudios que me parece importante mencionar son *Written fragments of an oral tradition: "re-envisioning" the seventeenth-century division violin*, de Katherine Linn Rogers (2012), y *El Orden de la Selva, invenciones de glosas*, de Francisco Rubio Martínez (2014). En su estudio, Rogers concentró la atención en las *divisiones* de la música inglesa para violín, de los siglos XVI y XVII. Muy importante para mi tesis es observar que tales *divisiones* consistían en sustituir notas largas o grupos de notas de una composición por valores de menor duración, con fines ornamentales y de variación. Aunque existen fórmulas estereotipadas comunes a todos los compositores-intérpretes, particularmente en las cadencias, cada autor tiene giros originales distintivos que los aleja en mayor o menor medida de "la norma". En particular, la autora se propuso demostrar que esas *divisiones* transitaron de una tradición de transmisión oral a una escrita (Rogers 2012:3).

Por su parte Rubio Martínez en su texto *El Orden de la Selva, invenciones de glosas*, tuvo como objetivos enseñar a inventar glosas y mostrar que la glosa musical funciona de manera similar a la palabra (Rubio 2014:4). El autor define *glosa* como comentario al texto (*ibidem*: 13) o como enunciado, diferente a *ornamentación*, que lo define como un acto de enunciación (*ibidem*:14). Rubio propone que en los tratados renacentistas no se explicita las reglas de las glosas, pero a través de los ejemplos de los tratados se pueden deducir (*ibidem*:15).

Especialmente para mi investigación, coincido en varios aspectos y comentarios que menciona Rubio, por ejemplo, que nuestro estudio lo realizamos precisamente porque consideramos que no somos buenos improvisadores:

Y, en efecto, la improvisación oral y la escritura son procesos mentales diferentes, de forma que la habilidad de escribir glosas no nos convierte en improvisadores. La escritura, que a fin de cuentas no es más que una herramienta técnica, nos ha permitido, a los que hemos aprendido la música leyéndola (este ensayo se dedica a ese tipo de lectores), olvidar una serie de recursos para cultivar la memoria, propios de la cultura oral. No hay memoria ni gramática sin orden y la memoria y la gramática de la glosa es lo que se ofrece aquí. Así es que lo que se describe en este ensayo es el orden de la selva. En nuestros cursos sobre la glosa, por lo menos al principio de la práctica, está prohibido escribir. Y, si nos fijamos en los músicos profesionales, hay quien sabe escribir glosas pero es menos hábil a la hora de improvisarlas (nosotros, por ejemplo). Y hay,

por otra parte, grandes improvisadores analfabetos, que no saben leer ni escribir música (*ibidem*:19).

Otra coincidencia se da en el acercamiento al objeto de estudio: nos concentramos más en explicar las unidades que en sus realizaciones:

Nos vamos a ocupar de cómo se seleccionan las glosas, dejando para otra ocasión cómo se combinan. Nos centraremos en el eje paradigmático, no en el sintagmático. Trataremos de la *inventio*, no de la *dispositio* (*ibidem*: 22). Lo que se podrá llevar a cabo con facilidad puesto que no nos basamos en ejemplos consumados, sino en patrones o modelos de improvisación (*patterns*). Son lo que debemos aprender: no melodías, sino estructuras, paradigmas, esquemas, formas (*Gestalten*), textos entendidos como reglas, de cuya resolución surgen las melodías y que se sitúan a un nivel más fundamental del lenguaje que la palabra, o sea, la glosa (*ibidem*: 24).

La presente tesis no tiene como tema el contraste escritura-oralidad, sino que el comentario quiere enfatizar que la presente tesis está dirigida también a los intérpretes, con la intención de motivar a los músicos a que toquen entendiendo y agregando glosas, y no se queden solo con la lectura de las transcripciones:

Se puede consultar, pero no se debe. Pues, si en lugar de leer su resultado, desarrolla el esquema el lector, no sólo lo conservará mejor en la memoria, sino que podrá reproducir y reinventar cualquiera de sus ejemplos, llegado el caso, sin necesidad de haberlo memorizado. Y esta es la ventaja pedagógica de esta aproximación a la glosa. Que un alumno puede inventar cientos de glosas, sin necesidad de memorizarlas, ya en la primera sesión de estudio. No hay verdadera memoria sin creatividad (*ibidem*: 45).

El análisis de Rubio es exhaustivo e interesante, y colabora con los estudios de la ornamentación y la variación. Sin embargo, existe un contraste terminológico entre su trabajo y la presente tesis: los ornamentos correspondientes a la nota los llama *ornamento*, mientras que aquí son nombrados *adornos*.

Ahora bien, desde la literatura, retomamos el punto de vista de Margit Frenk (1971) que propone que el arte popular es un arte colectivo con restricciones hacia el individuo, relativas a tipos limitados de melodías, ritmos y temas que rigen la creación. En sus palabras, la poesía y las canciones populares:

son arte, pero arte colectivo, lo cual quiere decir, no sólo que son patrimonio de la colectividad, sino también y ante todo que ésta se impone al individuo en la creación y la recreación de cada cantar. La colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido). Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse; dentro de él también los innumerables individuos, que al correr del tiempo, la retocan y la transforman. Queda poco margen para la originalidad y la innovación, aunque éstas no están excluidas (Frenk 1971:11).

En sus investigaciones, Frenk ha llegado a la conclusión de que algunos ejemplos de cantos de las fuentes documentales renacentistas y post-renacentistas eran populares o folclóricos; y, por otra parte, muchos cantares de tipo popular fueron teñidos, modificados, recreados, cuando no creados, por los autores que nos los han transmitido. De esta manera, la lírica de tipo popular de aquella época se encuentra a medio camino entre el folclor y la literatura (Frenk 1971:19). Por lo tanto, Margit Frenk propone que la mejor manera de estudiar los cantares folclóricos de esas épocas es mediante la búsqueda de supervivencias en la tradición oral contemporánea (Frenk 1971:11).

Es sustancial observar que los trabajos mencionados anteriormente convergen en que no se debe confundir entre el objeto de estudio (la música) y sus formas de transmisión, que pueden estar apoyadas más en la oralidad o más en la escritura; además, la transmisión de forma escrita puede considerarse un continuo gradual que no se opone a la transmisión oral, dado que la música es un objeto sonoro y la escritura es una herramienta de ella, por ser un objeto visual. Otra convergencia es que no se niega que las músicas estudiadas no tengan un componente improvisatorio; pero ello no quiere decir que los practicantes recurran a la “composition in performance”, sino que utilizan intencionadamente ciertas fórmulas que explican su proceso creativo.

Aquí es importante detenerse y preguntarse: ¿entonces los violinistas al tocar son huasteco no improvisan? La respuesta depende de lo que entendamos por “improvisación”. Al igual que Anderson Sutton pienso que si la improvisación se define sencillamente como una toma de decisiones espontánea por parte de los músicos durante la interpretación, entonces algunos músicos ciertamente improvisan, pero ¿hasta qué punto? (Sutton 1998:71).

Las discusiones sobre la definición de improvisación giran en torno a los lindes entre la composición, la improvisación, la variabilidad y la variación. Existen definiciones muy estrictas como “la interpretación de una música en el momento mismo de su concepción” (Simha Arom); otras que ponen énfasis en la originalidad: “la improvisación es la intención de crear expresiones musicales únicas en el acto de ejecución” (John Baily); y otras que ponen énfasis en el uso de un modelo: “El proceso de interacción creativa (en privado o en público; consciente o inconscientemente) entre el músico ejecutante y un modelo musical que puede estar más o menos establecido” (Michel O’Suilleabhain) (definiciones citadas en Nettl 1998:18). Otros autores en vez de mencionar la improvisación prefieren hablar de flexibilidad, variación, paráfrasis, “semiimprovisación”, fórmulas y ornamentación²².

Para hablar de la improvisación en el son huasteco, prefiero la postura cautelosa de Sutton, quien a partir de Sorrell anota:

Dado que el término “improvisación” no posee un significado absoluto, debemos utilizarlo con cuidado y con innumerables calificativos. Si afirmamos que la música de gamelan es improvisada, probablemente transmitamos la idea de que goza una libertad, incluso de una flexibilidad, que de hecho no posee; pero si zanjamos el tema en ese punto cometeríamos un error aún mayor, negando que las opciones y la espontaneidad interpretativa son cruciales en todas las grandes tradiciones musicales (Sorrell en Sutton 1998:72)

²² Un acercamiento a este fenómeno puede encontrarse en la obra *Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.) Traducción de Barbara Zitman. Ediciones Akal.

Así, propongo entonces que el violinista de un trío huasteco no improvisa (crea o concibe) un son en el momento mismo de su ejecución, sino que improvisa sobre un son ya anteriormente compuesto, aplicando un sistema específico de ornamentos melódicos.

Por ahora, más que debatir qué es lo que hacen los violinistas huastecos, mi interés gira en torno a identificar cuáles son los procedimientos que aquellos utilizan para tocar son huasteco. Sin embargo, considero oportuno hacer algunas precisiones sobre la improvisación en relación con la tradición objeto de mi estudio.

Con respecto a la improvisación en el son huasteco, coincido con los autores que aseveran que la mayoría de las improvisaciones musicales implican la realización de una o varias partes musicales constreñidas por un “modelo” y se espera que el músico improvisador exprese claramente el modelo en sus interpretaciones. De esta manera se espera que el improvisador competente demuestre su conocimiento del modelo dentro de la tradición y con un nivel adecuado de inventiva. Dicha inventiva se manifiesta en la selección de “bloques de construcción” o “fórmulas” musicales y en el manejo y la alteración de esas unidades entre un caso y otro: “La improvisación musical, por lo tanto, no es una expresión libre constreñida únicamente por la inspiración del momento, sino un proceso complejo y de múltiples niveles que requiere de aprendizaje y práctica” (Sutton 1998:73-74).

Así mismo concuerdo con los investigadores que proponen que diversas músicas de tradición oral utilizan tanto la memorización como la improvisación:

Hasta hace poco, se creía que las interpretaciones orales eran memorizadas o improvisadas. En realidad, no son ni lo uno ni lo otro. El bloque de construcción básico de una tradición oral es la fórmula melódica, no una fórmula fija, sino una que puede ser expandida, condensada o reordenada de acuerdo a las necesidades del contexto musical y las preferencias del intérprete (Becker en Sutton 1998:74).

Ahora bien, como ya ha sido anotado, una de las hipótesis de este trabajo es que *El Fandanguito* es un son cuya interpretación está regida por un sistema de ornamentación y que, valorado éste como una de las instancias del son huasteco, dicho sistema ornamental podría encontrarse subyacente en toda esa tradición musical. Este sistema se compone de unidades funcionalmente delimitadas, con ciertas reglas de combinación, a partir de las cuales se puede realizar un número de frases teóricamente infinito. Conocer y entender este sistema de ornamentación nos ayudará a comprender de manera más acertada las herramientas recreativas de ejecución del violín, que para unos son “improvisatorias” de creación en el momento, y que yo explico como la manifestación espontánea de una “competencia”²³ utilizada por los practicantes del son huasteco. Esta “competencia” la he estado investigando en diferentes regiones de la Huasteca, así como en el Estado de México y la Ciudad de México, desde diferentes experiencias: 1) desde fuera de la tradición, desde mi bagaje como instrumentista, es decir como ejecutante de viola de orquestas sinfónicas, y por lo tanto tratando de ser consciente de las diversas técnicas de ejecución de los violinistas huastecos según los criterios aprendidos de manera formal en una institución musical; 2) desde dentro de la tradición, es decir, lo que se ha propuesto como *bimusicalismo*²⁴, aprendiendo con los violinistas huastecos y tocando en trío en los diversos eventos del son huasteco: los fandangos, las huapangueadas, los festivales, las cantinas y otros lugares; 3) buscando patrones musicales que me ayudaran a retener las figuras del violín dada mi (de)formación como lingüista y mi muy mala memoria.

En este sentido, me adscribo a lo que se ha propuesto como *observación performativa*. Gabriela Vargas (2014), basándose en los textos de *Power and Performance* (Fabian, 1990) y *Shadows in the Field* (Barz y Cooley, 2008), define la observación performativa como la práctica de un tipo de antropología que “no solo requiere de la encorporación de la cultura local, sino también de la transformación misma, aunque a veces momentánea, de nuestros

²³ Me refiero a “competencia” a similitud de la propuesta por Noam Chomsky como el conocimiento subyacente que tiene el hablante-oyente de su lengua (en este caso, de la música en cuestión) y como un sistema de procesos generativos (Chomsky 1965:6).

²⁴ Bimusicalidad o (*bi-musicality* en inglés) es un concepto propuesto por Mantle Hood que consiste en poder ejecutar la música que se investiga para tener una participación más activa y lograr una musicalidad básica (Hood 1960). Hood se refiere a bimusical, similar a ser bilingüe o multilingüe, es decir, a poder dominar tanto la musicalidad de origen como las que se estudien.

cuerpos guiada por criterios de la estética local” (Vargas 2014:49). El contraste entre observación participante y observación performativa es que en la primera trabajas con “informantes” y rindes informes de lo observado, en una temporalidad delimitada y clara; en la segunda, trabajas con el “performance”, que en este caso es la antropología misma, del cual eres participante y el análisis gira en torno a tu experiencia como participante del performance, que incluye tus experiencias previas personales, y tus experiencias pasadas y presentes en diversos performances: “As individual fieldworkers, our shadows join with others, past and present, in a web of histories: personal histories, the histories of our academic field, and the histories of those we study, for example” (Barz y Cooley 2008:5). En este enfoque, el trabajo de campo es esencialmente performativo:

Esto requiere un esfuerzo muy grande de actuar en formas “normales” en contextos que nos son extraños, de hablar de idiomas que no son nuestros idiomas de la niñez, y de incorporar, haciendo nuestras las tecnologías del cuerpo y del yo que hasta entonces nos eran extrañas, lo que se espera que una “persona” sea en este contexto cultural particular (Vargas2014:49).

De esta manera, en la observación performativa el énfasis se encuentra en la propia experiencia y en la manera de situarse dentro de ella (Ibidem :50) y trabajas con diversas capacidades y modos que te ayudan a entender el o los performances en cuestión. Gabriela Vargas en sus estudios sobre la trova yucateca, ha utilizado sus capacidades como yucateca, como antropóloga, y como música; en tres modos diferentes: en la interpretación (la música en sí, las estructuras musicales), en la presentación (en la ejecución pública o privada, en los conciertos, por ejemplo) y en la representación (en la identidad, o lo que significa para los escuchas) (Ibidem:50).

En mi caso, y siguiendo las pautas de Gabriela Vargas, las capacidades que he utilizado para el presente estudio son como músico (violinista), como etnomusicóloga y como lingüista; en dos modos: el de la interpretación del son huasteco y el de la presentación en festivales, fandangos y fiestas, en diversas partes de México.

La primer presentación que tuve como violinista en un trío huasteco fue en el año 2002, en el festival que se realiza en el mes de diciembre en Naranjos Amatlán, Veracruz, y estuve tocando, más o menos de manera continua, hasta el año 2014, año en el que entré a trabajar en el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI).

En términos generales, el camino que he seguido para tocar son huasteco (y otros géneros tradicionales) es:

1. Escoger varias versiones de un son, ya sea de campo o de una casa discográfica, para interpretar.
2. Sacar varias figuras melódicas en el violín, que me ayuden a entender el son, pero no sólo una interpretación.
3. Intentar tocar de memoria todas las figuras seleccionadas.
4. Tocar las figuras siguiendo las grabaciones.
5. Intentar mezclar las figuras y tocarlas, si es posible, en diverso orden.
6. Ensayar con un trío huasteco las figuras aprendidas.
7. Participar en un evento público, como una fiesta, un fandango o un concierto. Mis “evaluadores” son los otros músicos, y los bailadores. En general, tuve buena aceptación por parte del público, quienes me alentaban a seguir aprendiendo y tocando, sobre todo por ser de las primeras mujeres que tocaban el violín huasteco (ahora, afortunadamente ya hay muchas jovencitas que tocan muy bien son huasteco en el violín)²⁵.

²⁵ Es interesante mencionar que una vez, en la cantina “Mi oficina”, en Naranjos Amatlán, el violinista Lázaro López, estaba tocando, con su arco de metal y su violín con cuerdas colocadas considerablemente altas sobre el diapason. Me acerqué a él y me atreví a pedirle que me permitiera tocar su violín y su arco para sentir qué tan difícil era interpretar un son huasteco. El arco era muy pesado y las cuerdas muy duras, y para mi era bastante difícil tocar, sin embargo, me atreví a tocar *La Petenera*. La gente aplaudió mi interpretación, y entonces don Lázaro tomó su violín y tocó también *La Petenera* y se esmeró en ornamentar las figuras de manera brillante. Ese evento me dejó marcada, y lo tengo como una lección que me dio don Lázaro sobre cómo la ornamentación es una característica pertinente en la interpretación del son huasteco.

Ahora bien, específicamente, para llevar a cabo esta investigación y propuesta de análisis, delimité como área geográfica el son huasteco que tocan tríos procedentes de Hidalgo, por dos razones: 1) por la cercanía con la Ciudad de México, lugar en donde estudié la maestría y donde vivía, y 2) porque son muchos los huapangueros de Hidalgo que vienen a trabajar a la Ciudad de México, y al Estado de México, ya sea como albañiles u otros oficios, y como músicos. Ejemplo de ello son las continuas huapangueadas que se organizan en Ecatepec y en Tecamac, y muy frecuente es encontrarlos en diversos restaurantes de la Ciudad de México, como en las fondas de San Ángel, o en el famoso lugar de convivencia llamado “La Cantera”.

Por otra parte, escogí el son *El Fandanguito*, por ser un son que los huapangueros designan como antiguo y de mayor dificultad interpretativa, así como uno de mis favoritos.

De esta manera, para conformar el corpus musical se realizó una búsqueda de versiones del son *El Fandanguito* ejecutadas por tríos y violinistas huastecos reconocidos como expositores de la tradición, que se encuentran contenidas en fonogramas de instituciones públicas y disqueras particulares. Esto lo decidí así, por dos razones: 1) los huapangueros reconocidos por la comunidad, no memorizan lo que se va a grabar, por lo que una de sus versiones grabadas no es muy distante, como performance, a una grabación que a ellos mismos se les pudiera hacer en un trabajo de campo; 2) siguiendo las nuevas propuestas de etnografía digital (ver Barz y Cooley 2008) se dio preferencia a grabaciones que se encuentran fácilmente en la Internet para que puedan ser consultadas y analizadas por los lectores.

Para ejemplificar la tipología, se analizaron y transcribieron seis ejemplos del son huasteco *El Fandanguito*: tres en sol y tres en re, todos del estado de Hidalgo. Tres versiones de cada tonalidad me parecieron adecuadas, ya que es el número de versiones mínimas que he utilizado para aprender figuras de un son, y dado que el presente trabajo no es exhaustivo sino expositivo, me parece un número razonable de versiones para ejemplificar y mostrar mi propuesta tipológica.

Después de la transcripción, se compararon las diversas versiones transcritas, tomando en cuenta el patrón armónico que es cíclico e invariante, así como el ritmo y la melodía del violín.

Posteriormente, se realizó una primera segmentación mayor de las piezas en *diferencias*; y en seguida, en cada una de las *diferencias*, una segmentación menor, en vueltas, y posteriormente se analizaron los ornamentos de las melodías (*glosas*) y a los de las notas (*adornos*).

Se compararon y se clasificaron las *glosas* y los *adornos* según su aparición en cada *diferencia*.

Se propuso una clasificación de *glosas* y *adornos*, según sus funciones.

Contenido de la tesis

En el presente texto, en el capítulo 1 refiero aspectos del son *El Fandanguito* y describo el contexto donde se desarrolla el huapango en Hidalgo. En el capítulo 2 comento algunos conceptos y datos sobre las glosas y adornos descritos en los tratados musicales renacentistas, sobre la música barroca española e italiana, y la novohispana. En el capítulo 3 presento los resultados de mi acercamiento particular al son huasteco *El Fandanguito*, sección de la tesis en que propongo clasificaciones, segmentaciones, secuencias y tipologías de distintos componentes musicales relativos al violín en este género. Por último, expongo mis conclusiones al respecto.

1. EL FANDANGUITO, UN SON DE LA TRADICIÓN DEL HUAPANGO EN HIDALGO

En este apartado se caracterizará a *El Fandanguito* como un son perteneciente a la tradición del huapango en Hidalgo. Para ello, explicaré algunos rasgos musicales de *El Fandanguito* y del son huasteco, y mencionaré algunos aspectos culturales. Es importante mencionar que no es objetivo de esta tesis dilucidar el origen, historia o desarrollo del vocablo *fandango* o de la música de *El Fandanguito*, sino definirlo como un son que pertenece a la tradición del huapango huasteco, y que se eligió analizar este son porque tiene características que permiten exponer diversos aspectos de la tipología propuesta a lo largo de la presente tesis.

1.1. De las particularidades de *El Fandanguito* a las generalidades del son huasteco

El Fandanguito es un son que los huapangueros consideran difícil y antiguo. Al igual que otros sones, como *El Caimán* y *El Toro Zacamandú*, puede ser tocado en tonalidad de sol o en re. También comparte esta característica con *El Gusto*, aunque cuando se toca en sol se le nombra *El Gusto* y cuando se toca en re se nombra *El Gustito*. Sin embargo, los huapangueros consideran que cuando *El Fandanguito* cambia de tonalidad, no cambia de nombre.

Se considera que es difícil porque se espera que el violinista pueda “lucir” su virtuosismo tanto en *figuras* como en *floreos*, es decir que no se toque siempre las mismas variaciones melódicas y que se toque muy ornamentado. También se consideran sones difíciles *La Huasanga*, *El Caimán* y *El Aguanieve*, entre otros.

El Fandanguito se encuentra en un compás de 6/8, es un son *derecho*, no *atravesado*, como sería *El Caimán*, por ejemplo.

Los huapangueros consideran que *El Fandanguito* se encuentra en modo menor, aunque sus interludios instrumentales pueden ser mayores o menores, al gusto del violinista. Esta característica es muy contrastante porque ningún otro *son* puede cambiar de modalidad a

elección del violinista, es decir, se tocan sólo en modalidad mayor o sólo en menor, o los cambios de modalidad y tonalidad se encuentran estrictamente establecidos. Ejemplo de estos cambios es el son *La Petenera*.

Sin embargo, dicha “libertad” en *El Fandanguito* solamente se aplica a la parte instrumental porque el acompañamiento de la copla es una secuencia fija que no se puede alterar, como lo explicamos a continuación.

1.1.1. La estructura musical de *El Fandanguito*

Para algunos sones huastecos, las intervenciones melódicas del violín se asemejan a la melodía empleada para cantar la copla; pero esa similitud dista mucho de ser una simple variación del canto. Particularmente en *El Fandanguito* huasteco, la melodía del canto y la melodía instrumental (*diferencias* del violín) no son las mismas y sus patrones rítmico-armónicos también son diferentes. En la melodía instrumental del violín el patrón rítmico-armónico o denominado por los huapangueros como *vuelta* es:

en tonalidad de sol:

sol-do-re (en total dos compases),

en tonalidad de re:

re-sol-la (en total dos compases).

En la copla la *vuelta* o patrón rítmico-armónico es:

en tonalidad de sol:

sol menor, do menor, re mayor con séptima, sol menor, fa mayor, si bemol mayor, do mayor, si bemol mayor y re mayor con séptima (Gm-Cm-D7-Gm-F-Bb-C-Bb-D7) (ocho compases en total),

en tonalidad de re:

re menor, sol menor, la mayor con séptima, re menor, do mayor, fa mayor, sol mayor, fa mayor, la mayor con séptima (Dm-Gm-A7-Dm-C-F-G-F-A7) (ocho compases en total).

A continuación, se presenta un cuadro esquemático de las *vuelatas* de *El Fandanguito*²⁶:

SOL		RE	
Vuelta de la parte instrumental	Vuelta de la parte cantada	Vuelta de la parte instrumental	Vuelta de la parte cantada
2 compases; secuencia armónica	8 compases; secuencia armónica	2 compases; secuencia armónica	8 compases; secuencia armónica

Cuadro 1. Tonalidades, compases y vuelatas en *El Fandanguito*.

En *El Fandanguito* la copla se manifiesta de la siguiente manera: se cantan, con repeticiones, los dos primeros versos; viene un interludio instrumental, que puede ser en modo mayor o menor; y por último se cantan los otros dos o cuatro versos de la copla. La representación literaria de una sola copla es la siguiente:

26 Esta clasificación la establezco para los fines prácticos del presente estudio. Sin embargo, es necesario estudiar más a fondo las relaciones modales y tonales que históricamente se han heredado en la música tradicional de México, así como la posible dominancia que el sistema tonal ha ejercido sobre estas modalidades. Antonio García de León (2002a) propone la existencia de un proceso de regularización y “occidentalización” de los tonos, limitándolos a los modos menor y mayor: “Al expulsar instrumentos como el laúd, a menudo carente de trastes o de separaciones fijas, se disminuía la capacidad de distinguir y producir sistemas y secuencias más sutiles, más característicos de la época en que España pertenecía al mundo árabe. La sustitución del canto gregoriano por el “canto llano” en las capillas y catedrales novohispanas del siglo XVI, sustitución que se le sugiere incluso a autores como Hernando Franco en la ciudad de México, refleja también estas transformaciones que conducirán a un “Barroco de Contrarreforma”, aparentemente libre de las ataduras del “oriente”. Sin embargo, restos de las antiguas modulaciones y técnicas quedarán como “sustratos” en los instrumentos”, las maneras de ejecución, la afinaciones, las secuencias armónicas y las formas que adopta el canto en el cancionero ternario del Caribe [...] Ejemplo de ello son algunas tradiciones en México, donde se canta por menor acompañándose con un instrumento rasgueado por mayor, para “cubrir” artificialmente secuencias melódicas expulsadas, junto con los moriscos, del mundo español desde principios del siglo XVII” (García de León 2002a: 120,121, 127). Lo dicho por García de León pareciera confirmarse en el universo del son huasteco. Durante las entrevistas, algunos violinistas son claros al especificar la tonalidad de los sones, sobre todo los músicos mayores de 50 años; no obstante, algunos no podían referirse a la diferencia entre sones en modo mayor o en menor. Es decir, varios huapangueros especifican que hay sones en sol, re, la, do; pero pareciera que no hay conciencia respecto del contraste entre mayor y menor.

A mi tierra mexiquense
 le trovo versos sin fin
 le trovo versos sin fin
 a mi tierra mexiquense

Interludio instrumental

“Fandanguito”, sí, ¡convence!
 al compás de mi violín.
 Aquí esta Sierra Hidalguense:
 Tino, Antelmo y Efraín.

Parte instrumental	Partes cantadas	Parte instrumental	Parte cantada	Parte instrumental
	A mi tierra mexiquense le trovo versos sin fin le trovo versos sin fin a mi tierra mexiquense		“Fandanguito”, sí, ¡convence! al compás de mi violín. Aquí esta Sierra Hidalguense: Tino, Antelmo y Efraín.	

Cuadro 2. Representación literaria de la copla en *El Fandanguito*.

La copla se canta por un mismo músico, es decir, que otro músico no le *contesta* la copla. Esta forma de *dividir* la copla con un interludio instrumental, en donde un solo músico canta la copla sin que otro músico le conteste, es una característica particular de *El Fandanguito*, ya que en la mayoría de los sones huastecos los versos se *contestan* y se cantan completos sin interludios instrumentales en medio.

A continuación, vamos a explicar, a grandes rasgos, las características del son huasteco, para poder contextualizar de mejor manera las características de *El Fandanguito*.

1.1.2. La estructura musical del son huasteco o huapango

La exposición del huapango conlleva tres elementos: coplas cantadas (memorizadas o improvisadas), música instrumental y el baile (que sólo ocurre con ésta). En la ejecución convencional de un son huasteco, los elementos se suceden de la siguiente manera:

- 1) empieza la música instrumental (violín, jarana y huapanguera);
- 2) casi simultáneamente comienza el baile (con zapateado enérgico);
- 3) se canta una copla después de la participación de la música instrumental (acompañan la jarana y la huapanguera; el violín permanece en silencio o también acompaña discretamente el canto);
- 4) simultáneamente al canto, el baile cambia de carácter (movimientos suaves);
- 5) viene otra intervención instrumental (con la misma observación para el baile);
- 6) se canta otra copla (con la misma observación para el baile); según se requiera alargar la pieza, se alternan cuantas intervenciones musicales y coplas convenga;
- 7) viene la última intervención instrumental para concluir la pieza y el baile.

A continuación, se presenta un cuadro para ejemplificar lo antes expuesto:

REALIZACIÓN ESQUEMÁTICA				
Música instrumental	Copla	Música instrumental	Copla	Música instrumental
Baile zapateado	Baile cepillado	Baile zapateado	Baile cepillado	Baile zapateado

Cuadro 3. Partes del huapango.

Las partes melódicas las realizan el violín y los cantantes, de forma alternada; la armonía está a cargo de la huapanguera y la jarana huasteca, que intervienen durante toda la interpretación; y la parte más percutida es el zapateo del baile, que ocurre durante las intervenciones del violín. La tarima es como un instrumento y el zapateo es parte del código sonoro-rítmico.

Compás

El ritmo de la huapanguera y de la jarana se caracteriza por los rasgueados (llamados también *mánicos*) y los *azotes* que corresponde al golpe dado a las cuerdas de las guitarras con las uñas, y que se intercalan con los rasgueos, produciendo un sonido peculiar. El ritmo del son huasteco está organizado, generalmente, en métrica de 6/8 y es muy común la relación sesquiáltera; el tempo de ejecución suele ser rápido.

Modalidad

La modalidad de las piezas que integran el repertorio del son huasteco no se limita a los modos mayor y menor, en lo absoluto. A pesar de ello, en el presente trabajo no se lleva a cabo un análisis exhaustivo de la modalidad, sino que tan sólo se atiende una mínima parte de este parámetro en particular, con el fin de caracterizar y contrastar el son *El Fandanguito* entre otros huapangos.

Ahora bien, los sones pueden terminar en tónica o en dominante, independientemente si, en su desarrollo, los acordes intermedios sean mayores o menores o incluso pasos a los relativos mayores o menores. Como procedimiento metodológico, establezco que los sones huastecos terminarán o en tónica o en dominante. Por ejemplo, *La Petenera* se toca en la modalidad de mi menor; en medio de su esquema rítmico-armónico pasa a sol mayor, regresa a mi menor, para finalizar en si, dominante de mi menor. Por lo tanto, se trata de un son en modo menor que termina en dominante. Otro ejemplo es el son *El Llorar*, cuyo esquema armónico es: sol mayor / fa mayor / do mayor / la mayor / re mayor / sol mayor; la cadencia resuelve en la tónica, por lo tanto, es un son en modo mayor que termina en tónica.

Las modalidades usadas generalmente en el son huasteco, con sus tonalidades correspondientes, se muestran en el siguiente cuadro:

MODOS MAYORES
SOL
RE
LA
DO

Modos menores
Sol
Re
La
Mi

Cuadro 4. Modalidad y tonalidad en el son huasteco.

Esta clasificación la establezco para los fines prácticos del presente estudio. Sin embargo, es necesario estudiar más a fondo las relaciones modales y tonales.

SONES HUASTECOS			
Modo y grado/tono en que concluye la cadencia conclusiva de la pieza			
Mayor-tónica	Mayor-dominante	menor-tónica	menor-dominante

Cuadro 5. Modalidad, tonalidad y cadencias finales en el son huasteco.

En la mayoría de los sones se puede encontrar la alternancia y combinación de acordes que siguen la relación tónica-subdominante-dominante, aunque no forzosamente en ese orden y no siempre buscando la relación tensión-distensión acostumbrada en la música tonal, ya que

muchos sonos acaban en dominante y la mayoría de su estabilidad tonal se encuentra en dicho grado. También es frecuente encontrar el uso de cadencias frías, inflexiones a las dominantes, alternancia de modos mayores y menores, entre otros recursos.

El punto de partida para establecer el componente de la modalidad de interés para esta tesis es el patrón rítmico-armónico de las piezas o sonos que se explica a continuación.

Patrón rítmico-armónico (vuelta)

El son huasteco tiene un esquema armónico-rítmico que se repite y en el cual se toca la melodía y se canta la copla; a este patrón armónico-rítmico los huapangueros le denominan como *vuelta*.

Así, cada pieza presenta un patrón específico, que se repite invariablemente a lo largo de toda su ejecución. Sobre dicho patrón se van sucediendo alternadamente las participaciones vocales e instrumentales del son; importante es recalcar que tanto las intervenciones de la o las voces, así como destacadamente las del violín, no son las mismas de una ocurrencia a otra, sino que se desarrollan a partir de variaciones ornamentadas, tema en que me enfoco en estas páginas, precisamente. De esta forma, si, por ejemplo, el esquema rítmico-armónico de un son es I-V-IV-I, éste se repetirá, sin cambios, cuantas veces se canten coplas en él y según el número de *vuelatas* en que antes y después de cada copla el violín toque variaciones de la melodía, hasta la culminación de la pieza.

Otro parámetro de clasificación corresponde al patrón rítmico de la melodía del violín. El análisis correspondiente revela que existen dos tipos de sonos. En uno de ellos, coinciden en el ataque la melodía del violín y el esquema rítmico-armónico de la guitarra huapanguera y la jarana –los instrumentos acompañantes; en otros sonos el acompañamiento de la huapanguera y de la jarana se realiza a manera de base rítmico-armónica que corre “a tiempo”, mientras que la melodía del violín se desarrolla, en consideración a dicho acompañamiento, a contratiempo.

En otras tradiciones musicales de México también se observa este fenómeno, tales son los casos del Son jarocho, así como del Son de la Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero. Desde el punto de vista analítico, Raúl Eduardo González en su libro *Cancionero Tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* (2009) propone tres ritmos básicos que denomina “derecho”, “atravesado” y “cruzado”; a ello agrega un cuarto ritmo derivado de los anteriores, el denominado “mixto”. Estos ritmos se encuentran caracterizados por el tipo de acompañamiento de la vihuela o la guitarra de golpe. En el caso del son huasteco, el contratiempo –en oposición al ritmo regular– corresponde específicamente a la melodía del violín; en este tipo de sones, el violín empieza a tocar a contratiempo, precisamente.

Al igual que Raúl Eduardo González, durante el trabajo de campo hemos advertido que los músicos huastecos no tienen una expresión consensuada para referirse a este tipo de ritmo; a pesar de ello, observamos que se trata de una característica rítmica pertinente. Rolando Pérez Fernández ha estudiado estos aspectos rítmicos a profundidad en sus libros *La binarización de los ritmos ternarios* (1986) y *La música afromestiza mexicana* (1990), así como en diversos artículos. En dichas publicaciones, argumenta que este fenómeno es producto de una mezcla de los patrones rítmicos y los esquemas métricos africanos con los correspondientes españoles, de lo cual se produce un efecto de contrarritmo²⁷.

Entonces, retomando la clasificación que propone Raúl Eduardo González, utilizo la denominación “derecho” para los sones que se tocan “a tiempo” y “atravesado” para los sones a “contratiempo”. En el repertorio del huapango, el número de sones a contratiempo es limitado, además de que algunos de ellos no siempre se interpretan a contratiempo. De entre los sones a contratiempo o “atravesados” más inmediatamente referidos se encuentran: *El Caimán*, *La Huasanga*, *El Aguanieve*, *El Zacamandú*.

27 De entre las obras de Pérez Fernández relativas a estos asuntos del ritmo, se recomienda en especial su artículo “El son jarocho como expresión musical afromestiza” (2003).

Grados de ornamentación

Otro parámetro para establecer la clasificación de los sones huastecos es la expectativa que tienen sus practicantes respecto de las posibilidades ornamentales y la complejidad de ejecución correspondientes a cada pieza. Este parámetro, ciertamente, es de carácter subjetivo –no estructural como los otros parámetros aquí considerados–; se basa en apreciaciones relativas a cada violinista, de conformidad con el punto de vista que éste tiene sobre un son en comparación con otros. No obstante, considero pertinente incluir este parámetro de la ornamentación en mi investigación en virtud de la recurrencia de opiniones de los músicos consultados,²⁸ así como por el número de coincidencias encontradas en las fuentes.²⁹

En este sentido, es posible hablar de sones con una melodía relativamente estable, frente a otros sones melódicamente menos fijos. Mi propuesta es que, en los sones melódicamente menos fijos, existe mayor libertad para el desarrollo de los ornamentos, identificándose patrones o figuraciones de pasajes melódicos que se hacen sobre los acordes, más que sobre las melodías; además, estos *floreos* son intercambiables entre diversos sones en la misma modalidad, independientemente de la habilidad del violinista.

Las apreciaciones y expectativas de los violinistas en particular –sin desconocer el peso que tenga en ello las habilidades individuales–, así como de los músicos huastecos en general, son cruciales para sugerir prototipos melódico-instrumentales; esto rige en el hecho de que un son con melodía relativamente fija no llegue a ejecutarse como uno de los que presentan melodía relativamente más libre, ni viceversa. No se trata de una relación automática, en la que la ornamentación sea más exuberante en los sones de melodía menos fija; pero existen sones para los que se espera que el violinista luzca sus facultades en cada una de las participaciones que tiene entre las coplas que lleguen a conformar la pieza.

El parámetro de la ornamentación no se encuentra categorizado de manera tajante o categórica, debido a su naturaleza gradual. En consecuencia, existen sones respecto de los

28 Ver cuadro 1.

29 Ver la fonografía citada en el apartado de Referencias

cuales, en general, no se espera que luzcan una ornamentación excelsa; en tanto que para la ejecución de otros sí se presupone que la tengan. Por ejemplo, el son *El Toro Requesón* es menos ornamentado con respecto a *El Gusto*, que es un son para que tanto el violinista como el cantante se luzcan. Y desde luego que, en términos de la graduación, existe un conjunto relativamente intermedio de sones que podrán o no ejecutarse con más-menos ornamentación, lo que quizá dependa en absoluto de las habilidades del violinista en turno.

Este parámetro parece ser de gran importancia entre los violinistas huastecos, lo que queda reflejado en uno de los puntos de mayor acuerdo observados durante el trabajo de campo. En mi experiencia, en la convivencia con violinistas de diversas regiones y edades (entre 18 y 60 años) he encontrado que coinciden en afirmar que hay sones que se ornamentan más y otros menos. La respuesta a la causa de este fenómeno varía, pero por lo general argumentan que la melodía es la que señala o da la pauta para ello; además, señalan que los sones más ornamentados son aquellos con los cuales se suele trovar o improvisar coplas. Interesante también es notar que las más de las veces, estos son los reconocidos como los sones antiguos.

A partir de los parámetros aquí considerados para clasificar los sones huastecos, a saber: la modalidad, la ornamentación y el patrón rítmico, presento a continuación la clasificación de un repertorio representativo de este orden de son. El eje clasificatorio principal es el de la modalidad, lo que arroja las cuatro clases de sones mencionados al principio de este capítulo y que es referido nuevamente por medio del esquema correspondiente:

SONES HUASTECOS							
Modo y grado/tono en que concluye la cadencia conclusiva de la pieza							
Mayor-tónica		Mayor-dominante		menor-tónica		menor-dominante	
Derecho	Atravesado	derecho	Atravesado	derecho	Atravesado	derecho	atravesado

Cuadro 6. Modalidad, tonalidad, cadencias finales y patrones rítmicos en el son huasteco.

A partir de estos parámetros, presento ejemplos de conjuntos de sones huastecos, que tocan tríos huastecos del estado de Hidalgo, identificados por su nombre y diferenciados, respectivamente, por la o las tonalidades con que se ejecutan, por su patrón rítmico, así como por la relativa expectativa de ornamentación.

Está por demás decir que en esta clasificación no han sido consideradas las canciones huapango, referidas en el capítulo dos de esta tesis, ni los sones de nueva creación. A su vez, el listado de sones huastecos en modo mayor y con final en la tónica no debe considerarse exhaustivo. Debe también advertirse que los sones huastecos que terminan en el grado dominante son los menos numerosos, cualquiera que sea el modo en que están compuestos: mayor o menor; y es interesante notar que entre los sones de reciente creación que he podido identificar, ninguno de ellos tiene una cadencia final que termine en dominante.

Estas son las clases mayores de sones huastecos, establecidas a partir de los tres parámetros aquí considerados.³⁰

Sones huastecos que finalizan en modo mayor y en la tónica			
Nombre	Tonalidad	Patrón rítmico	Expectativa de ornamentación
El Aguanieve	G	A	+
El Ausente	G	D	+ / -
La Azucena	C	D	+
La Azucena bella	G	D	-
El Bejuquito	G	D	-

30 Claves empleadas en las tablas: tonalidad: G/g = sol, D/d = re, A/a = la, C/c = do, y E = mi; patrón rítmico: D = derecho, y A = atravesado; y expectativa de ornamentación: + = más ornamentado, y - = menos ornamentado.

El Borracho	G	D	-
El Caballito	G	D	+
El Cielito lindo	G	D	+
El Perdiguero	D	D	-

Cuadro 7. Ejemplos de algunos sones que finalizan en modalidad mayor-tónica³¹.

Sones huastecos que finalizan en modo mayor y en la dominante			
Nombre	Tonalidad	Patrón rítmico	Expectativa de ornamentación
El Caimán	D (con melodía A) G (con melodía B)	A	+
El Gustito	G	Puede ser D	+
El Gusto	D	Puede ser D	+
El Zacamandú	G	A	+

Cuadro 8. Ejemplos de sones que finalizan en modalidad mayor-dominante³².

³¹ Los sones mencionados se pueden escuchar en los siguientes discos:

Alacrán Huasteco. 2001. *Un recorrido a nuestras tierras huastecas*; Alborada Hidalguense. 2009. *Huapangos para el pueblo*; Camperos de Hidalgo. 2006. *Huapangos y rancheras. El caimán. 20 grandes éxitos*; Armonía Huasteca. Sin Fecha. *Con la misma esencia*; Dinastía Hidalguense. 1996. *Sones huastecos*; Dinastía Hidalguense, 2000. *Cantándole a Nuestras Huastecas*; y ver el apartado de Discografía sugerida de la presente tesis.

³² Los sones mencionados se pueden escuchar en los siguientes discos:

Alacrán Huasteco. 2001. *Un recorrido a nuestras tierras huastecas*; Alborada Hidalguense. 2009. *Huapangos para el pueblo*; Dinastía Hidalguense, 2000. *Cantándole a Nuestras Huastecas*; Hermanos Hernández. Sin fecha. *Sones Huastecos*; Huapangueros Diferentes. 2003. *El Alegre*; y ver el apartado de discografía sugerida de la presente tesis.

Sones huastecos que finalizan en modo menor y en la tónica			
Nombre	Tonalidad	Patrón rítmico	Expectativa de ornamentación
El Gallo	D	D	-
La Rosa	G	D	+
El Triunfo	G	D	-

Cuadro 9. Ejemplos de sones que finalizan en modalidad menor-tónica³³.

Sones huastecos que finalizan en modo menor y en la dominante			
Nombre	Tonalidad	Patrón rítmico	Expectativa de ornamentación
El Fandanguito	g y d	D	+
La Llorona	D	D	-
La Malagueña	G	D	+
La Petenera	E	D	+

Cuadro 10. Ejemplos de sones que finalizan en tono menor-dominante³⁴.

³³ Los sones mencionados se pueden escuchar en los siguientes discos:

Alacrán Huasteco. 2001. *Un recorrido a nuestras tierras huastecas*; Camperos de Hidalgo. 2006. *Huapangos y rancheras. El caimán. 20 grandes éxitos*; Huapangueros Diferentes. 2003. *El Alegre*; y ver el apartado de discografía sugerida de la presente tesis.

³⁴ Los sones mencionados se pueden escuchar en los siguientes discos:

Alacrán Huasteco. 2001. *Un recorrido a nuestras tierras huastecas*; Dinastía Hidalguense. 1996. *Sones huastecos*; y ver el apartado de discografía sugerida de la presente tesis.

En mi experiencia como violinista y aprendiz de huapango, he notado que los sones compuestos en modo mayor con final en tónica son generalmente de ritmo “derecho”. En cambio, los sones en modo mayor con final en dominante son generalmente “atravesados”. Por lo que respecta a los sones en modo menor, es importante advertir que aquellos que terminan en dominante presentan una melodía relativamente más libre, frente a la melodía más estable de los que terminan en tónica. Parece haber, pues, una relación entre los sones con cadencia final en dominante y la mayor expectativa de ornamentos; en otras palabras: parece que los sones huastecos que terminan en dominante requieren para su mejor ejecución de un mayor virtuosismo. A su vez, llama la atención que, entre los huapangueros, los sones “atravesados” los consideran como antiguos.

Esta clasificación de los sones huastecos coincide con las aseveraciones de los violinistas huapangueros que mencionan la existencia de un posible vínculo entre aquellos sones que cuentan con una mayor expectativa de ornamentación con aquellos considerados los más aptos para la poesía oral improvisada. También el patrón rítmico-armónico parece estar correlacionado con el alto grado de ornamentación de los sones a contratiempo y conclusión en la dominante. La tonalidad pareciera no ejercer influencia sobre el nivel de ornamentación; no obstante, el tono de re representa el mayor grado de virtuosismo para los cantantes debido a la altura del falsete.

1.1.3. El trío huasteco, instrumentos

De manera genérica, a los músicos que interpretan son huasteco se les llama *huapangueros*, que son tres músicos cuya dotación instrumental está conformada por un violín que ejecuta la línea melódica, una jarana huasteca y una guitarra huapanguera, instrumentos rítmico-armónicos que tienen la función de realizar el acompañamiento del son; a este conjunto de instrumentistas se les denomina *trío huasteco*. Además, la tarima donde zapatean los bailarines realiza un diálogo rítmico con el trío huasteco.

Los huapangueros son músicos no solamente expertos en la ejecución de su(s) instrumento(s), sino que la práctica les requiere saber cantar, trovar (improvisar coplas) y

bailar (al estilo zapateado). Son músicos, artistas, que manejan diversas técnicas y reglas de ejecución en todos los niveles: tocan, cantan, trovan y bailan. Muchos de ellos se dedican solamente a ser músicos, pero también muchos son albañiles, agricultores, maestros de primaria o secundaria y otros oficios que les sean necesarios. Para ser un *buen huapanguero* se necesita talento, años de aprendizaje y muchas horas de estudio y dedicación.

La afinación de los instrumentos es, generalmente de la siguiente forma: para la guitarra quinta huapanguera es reentrante, del quinto orden al primer orden: sol (índice acústico 3)³⁵, re (4), sol (4), si (4) y mi (4); o bien los intervalos 5ta justa ascendente, 4ta justa ascendente, 3ra mayor ascendente, y 5ta justa descendente (Hernández 2003:159). En los órdenes 3ro, 4to y 5to, la encordadura puede ser doble o simple, y las dobles cuerdas o “endosadas” son afinadas igual, o a veces octavadas. La afinación de la jarana huasteca generalmente es, del del 5to orden al primero: sol (4), si (4), re (5), fa # (5) y la (5), o bien los intervalos 3ra mayor ascendente, 3era menor ascendente, 3era mayor ascendente, 3era menor ascendente. Ambos instrumentos, la jarana y la guitarra huapanguera, llevan cuerdas convencionales para guitarra sexta que deben ser de nylon y se utilizan para producir las armonías y el ritmo, contrapunteando a veces los giros surgidos del violín. La afinación del violín es, del orden inferior al superior, sol, re, la y mi. Actualmente el violín que ese usa para interpretar el son huasteco es el de tipo estándar que se vende en las tiendas de música; también se comercializan los elaborados regionalmente, por ejemplo, en Texquitote, comunidad indígena del estado de San Luís Potosí. Texquitote es un centro de laudería muy importante en la Huasteca donde se mandan a construir gran cantidad y variedad de instrumentos musicales, con especialidad en instrumentos del trío huasteco, así como instrumentos musicales de uso específico en determinadas ceremonias (Hernández 2003:55).

La tonalidad es instrumental, es decir corresponde a una digitación específica del instrumento, que en este caso será la del violín, y no a un diapasón: altura en Hertz. Y esto es así, porque los huapangueros generalmente afinan en un la de 415hertz, pero a veces esta afinación puede variar, siendo a veces más baja o más alta. De esta manera, puede suceder que un son esté tocado, o más bien digitado, en sol, pero en realidad se escuche en *fa* o en *la*,

³⁵ Se refiere al índice acústico en México, en donde el *la* central (índice 5) tiene un equivalente aproximado a 440 hertz; éste rango puede variar entre medio y un tono, dependiendo del gusto y posibilidades de los cantantes.

según los estándares académicos de un *la* 440hertz. Estas técnicas han cambiado un poco a partir de la aparición de afinadores electrónicos de precios accesibles, y que poco a poco se han empezado a introducir en el uso de los músicos tradicionales.³⁶

El aprendizaje del son huasteco es predominantemente de forma oral, imitativa; puede ser no escolarizada o en casas de cultura que recientemente han formado a jóvenes huapangueros; especialmente destaca la incorporación de mujeres huapangueras a los tríos huastecos. También es de notar los nuevos “tutoriales” por internet (específicamente de la plataforma Youtube). No he encontrado hasta ahora algún estudio que clarifique las estrategias para aprender a tocar el huapango o son huasteco, pero en mi experiencia, los instrumentos rasgueados se pueden aprender imitando “las pisadas” (posición de los dedos sobre el diapasón) y el violín, copiando las “figuras”, “floreos”, de las “vueltas” y “dibujos” melódicos de cada una de las piezas, que se encadenan unas con otras, en una especie de rompecabezas, hasta formar frases con las cuales se pueda al menos “declarar” el son para posteriormente dominar su ejecución.

Entre 2013 y 2014 realicé diversas entrevistas a violinistas huapangueros para saber, entre otras cuestiones, desde qué edad y con quién habían aprendido a tocar, y la mayoría de los violinistas respondieron que empezaron a tocar en la adolescencia y que les enseñaron sus familiares. Algunos violinistas jóvenes también aprendieron en casas de cultura o con profesores. Es de notar que antes sólo tocaban los varones y que la inclusión de mujeres, específicamente violinistas, es reciente. A continuación, muestro en un cuadro algunos de los resultados de dichas entrevistas:

36 Este fenómeno lo he visto y escuchado en otras tradiciones musicales de México (por ejemplo, la música de *Fandango de Varitas* de Tututepec, Oaxaca, o la tradición de música de *Arpa Grande* de la región de Churumuco del estado de Michoacán), en donde el criterio de afinación se establece con base en la aptitud, facilidad o gusto de los músicos cantantes

Nombre	Comunidad de procedencia	Estado	Trío al que pertenece	Edad	Desde cuándo toca el violín	Cómo aprendió o quién le enseñó
Alberto Méndez Nava	Mecatlán, Yahualica	Hidalgo	Conquistador de la Sierra	20	Desde los 17 años	Casa de Cultura de Yahualica
Alberto Téllez	Xicotepec	Puebla	Laberinto Huasteco	53	Desde los 43	Con su papá
Alejo Román Chávez	Las Manzanas Tlahuiltelpán	Hidalgo	Alborada Hidalguense	40	Desde los 17	Solo
Alfredo Hernández Rodríguez	Atlapexco	Hidalgo	Cuarteto Talento Juvenil	15	Desde los 12	Con su hermano mayor
Antonio Alonso Santiago	Molango	Hidalgo	Recuerdo a Hidalgo	30	Desde los 23 años	Nadie
Arturo Allende	Huauchinango	Puebla	Staku y sus Huastecos	21	Desde los 13 años	En un taller de la Casa de Cultura de Puebla
Benjamín Martínez Elizalde	Las Milpas Nicolás de Flores	Hidalgo	Giro Hidalguense	33	Desde los 17	Su papá
Dana Sofía Limón Cordero	Ciudad Valles	San Luís Potosí	Alondras Huastecas	15	Desde los 10 años	Con el maestro Mario Chávez, en el Centro Cultural de la Huasteca, en San Luís Potosí
Efraín Olvera	La Misión	Hidalgo	Armonía Huasteca	33	Desde los 17 años	Por su papá y abuelito
Faustino Ponce	Pacula	Hidalgo	Innovación Hidalguense	22	Desde los 13 años	Solo
Fidel Gómez	San Andrés Miraflores	Hidalgo	Rebeldes Huastecos de Ciudad Valles	64	Toda su vida	Con su papá
Filemón Antonio Martínez	Tamazunchale	Veracruz	Invasor de la Sierra	39	Desde los 12 años	Con su abuelo
Furmencio Gómez	Papantla	Veracruz	Regionales del Totonacapan	60	Desde los 32 años	Solo

Gerardo Rivera	Trancas Zimapán	Hidalgo	Costumbre Hidalguense	21	Desde los 19	Con su hermano
Godofredo Garay Cervantes	Aguazarca, Landa de Matamoros	Querétaro	Amanecer Huasteco	46	Desde los 7	Con el maestro Leobardo Sánchez
Hernán Andablo Melo	Aguazarca, Landa de Matamoros	Querétaro	Amanecer Huasteco	23	Desde los 15 años	Con dos profesores: Galindo Garay y Godofredo Garay
Hernán Garay Rubio	Aguazarca, Landa de Matamoros	Querétaro	Diamante Queretano	14	Desde los 9 años	Con su tío y su papá: Galindo Garay y Godofredo Garay
Indalecio Santos Reyes	Tenango de Doria	Hidalgo	Dinastía Hidalguense	35	Desde los 15 años	Herencia de su padre y sus tíos
Isidro Cortés	Xicotepec	Puebla	Nativos de la Huasteca	24	Desde los 15 años	En un taller en la comunidad
Juan José Suárez Maldonado	Naupan	Puebla	Huasteca Huauchinanguense	16	Desde hace un mes	Con su papá y su hermano
Julio Aparicio Hernández	Huauchinango	Puebla	Cenzontle	28	Desde los 19 años	Con su familia de Chicontepec y en talleres
Marte Santana Covarrubias	Chalahuite, Tepehuacán	Hidalgo	Halcón Huasteco	35	Desde los 10 años	Con sus padrinos
Osiris Ramsés Caballero León	Poza Rica	Veracruz	Guardianes de la Huasteca	29	Desde los 17 años	Solo
Porfirio Tolentino	San Bartolo Tutotepec	Hidalgo	Altura de la Sierra	49	Desde los 15 años	Con su papá
Presby Zonil Hernández	Tlahuiltonpan	Hidalgo	Reyes de la Huasteca	40	Desde los 14 años	Su papá
Raúl Hernández Escobar	Ixcuicuila, Molango	Hidalgo	Huapangueros diferentes	38	Desde los 9 años	Nadie
Severiano Ricaño	Naupan	Puebla	Herencia Poblana	37	Desde los 12 años	Solo

Víctor Velázquez	Atlapexco	Hidalgo	Cuarteto Talento Juvenil	19	Desde los 16 años	Con el profesor. Édgar Ruiz
Eduardo Bustos	Alatixtla, Chicontepec	Veracruz	Trío Aguacero	¿?	Desde los 18 años	Con la profesora Celia Treviño, con don Norberto Cerecedo y con Rolando Hernández

Cuadro 11. Datos de los violinistas entrevistados.

1.1.4. Literatura y baile

El vocablo *fandango* es polisémico y denota diferentes objetos, en diversas tradiciones, geografías y épocas. Actualmente en México, entre las diversas tradiciones del *Son*, puede denotar la fiesta en su totalidad, como en el son jarocho del Sotavento veracruzano o también como entre los zapotecos de los Valles Centrales de Oaxaca o bien denotar una pieza musical en particular –por ejemplo, el *Fandango Teco*, entre los zapotecos del Istmo de Oaxaca–; o bien se refiere a un *son* dentro de una tradición, como sucede en el son jarocho y el son huasteco.³⁷

Es interesante que en ambas tradiciones –la jarocho y la huasteca– se refieran a este son con un diminutivo, y aunque tienen similitudes musicales, no son iguales.

En mi experiencia como intérprete de violín y de jarana jarocho, he observado que ambos *fandanguitos* utilizan la cadencia frigia, y en ambos casos se pueden tocar en mayor o en menor, sin embargo, en *El Fandanguito* huasteco este cambio de modalidad se realiza en una misma ejecución (se puede ir alternando) mientras que en el jarocho es común que se toque todo en menor, o todo en mayor, o se canta en mayor, pero se toca en menor. Además, en *El Fandanguito* huasteco las coplas se cantan en menor con un paso a su relativa mayor, y puede

³⁷ El son jarocho es una tradición del Sotavento veracruzano y se toca con instrumentos diferentes a los empleados en el son huasteco, como jaranas y requintos jarochos, arpas, leonas, panderos.

regresar al interludio instrumental en mayor o en menor, al gusto del violinista. Otro contraste entre estas dos tradiciones es que los versos se cantan de diversas formas: en *El Fandanguito jarocho* se suelen cantar cuartetos, sextetas y décimas, y en el huasteco son sextetas, que se dividen por un interludio instrumental. Otro rasgo interesante es que ambos se utilizaban para declamar e improvisar décimas o cuartetos: se interrumpía el son con alguna frase como “¡Bomba para los hombres!” o “¡Alto a la música!”, entonces paraba la música, se declamaban los versos y posteriormente se decía “¡Que siga la música!” o alguna indicación para que *El Fandanguito* reiniciara. Al parecer, esta práctica ya se ha perdido. Al respecto, sobre *El Fandanguito huasteco*, Rosa Virginia Sánchez (2010) comenta:

En segundo lugar, encontramos que, en la ejecución del *Fandanguito B*,³⁸ entre algunas coplas sueltas propias de este huapango, el poeta Alberto Gaona intercala unas décimas después de la primera copla, otra forma poética prácticamente desaparecida desde hace varios años en el son de la Huasteca; estas aparecen en el formato más difundido en México y en el mundo hispano: décimas “espinelas” de cuarteta obligada o de pie forzado, que glosan una cuarteta inicial, conocida como “planta”. Hasta donde se sabe, el uso de la décima declamada era todavía bastante común en esta región a mediados del siglo pasado. En los huapangos no faltaba la presencia de uno o más poetas que con un “¡Alto la música!” declamaban sus versos. Los bailadores, que en ese momento detenían su taconeo, se encontraban organizados en dos filas, una de hombres y otra de mujeres, mirándose de frente; el trovador se paseaba entre las dos hileras al tiempo de declamar sus décimas. Al parecer, era precisamente el huapango *El fandanguito* el preferido para esto o, al menos, el que indicaba a los trovadores el momento de iniciar sus recitaciones; después podían declamar en cualquier otro huapango (Hernández Azuara y Cruz Soto, 1998: 5). Según los informantes de Hellmer, la décima en María Andrea cayó en desuso hacia 1939; es decir que para 1951, fecha de esta grabación, Alberto Gaona era uno de los pocos poetas de la zona que todavía recordaban algunas décimas, unas aprendidas y otras de su inspiración. Aquí reside, fundamentalmente, la importancia de este ejemplo musical (Sánchez 2010:16-17).

También Jessica Gottfried comenta que Téllez Girón, en sus informes sobre la investigación folclórico-musical que realizó en la Sierra Norte de Puebla y Veracruz en el año 1932,

38 Se refiere a *El Fandanguito* grabado por Raúl Hellmer en 1951, en María Andrea, Puebla en 1951 y que actualmente se encuentra en el Fondo Reservado del CENIDIM. Disco CLV-B.

encontró que *El Fandanguito* se tocaba en modalidad de sol menor, no tenía canto y se tocaba con violín, solo o con acompañamiento, en cuanto al baile:

Se baila zapateado en la siguiente forma: el público hace un gran círculo alrededor de las parejas, que pueden ser cuantas se quiera; se toca el son, una o varias veces, después de lo cual se interrumpen la música y el baile. Uno de los hombres recita entonces una “décima” mientras se pasea por entre las parejas, y una vez que haya terminado continúan el baile y la música, repitiéndose este proceso varias veces (Téllez Girón en Gottfried 2010:326-327)³⁹.

Actualmente existen varias formas de cantar las coplas, aunque lo más común es que una voz cante dos versos y una segunda voz conteste repitiendo los mismos versos; finalmente, la primera voz interviene nuevamente para cantar el resto de la copla. Las coplas pueden tener “estructura en quintillas o en sextina y los versos, generalmente son octosilábicos” (Alegre 2006: 229-230).

En algunos sones el tema instrumental principal se compone de dos partes (A-B), y el verso, puede quedar en medio de estas dos estructuras (como en La Petenera) o ser la parte A la que pueda ornamentarse y tenga más libertad que la B (como en La Azucena), pero esta estructura no se confunde con las otras estructuras ni contradicen su funcionamiento

A veces los sones acaban con un añadido tipo “Ay, ay, ay...”. Esto no sólo es atípico o no esperado, sino que se trata de una influencia reciente de la *canción huapango* sobre el son.

En cuanto al baile en *El Fandanguito*, actualmente ocurre como los demás sones huastecos, es decir, generalmente sobre una tarima de madera, que funciona como un ideófono percutido. Se baila por parejas, zapateando o pespunteando, sin tomarse de las manos o de alguna otra parte del cuerpo (Bolaños 2015). Dependiendo de la región y el estilo, se dan vueltas, el zapateado es más enérgico o más suave, se quitan el sombrero, y otras variantes más. Faltan estudios sobre los estilos del huapango huasteco y su interacción con los músicos y la música misma.

³⁹ También ver *La Huasteca de Tamaulipas en la décima* de Arturo Castillo Tristán (2010), que es una recopilación de décimas escritas por trovadores de Tamaulipas.

1.2. El son huasteco y su región

El *son huasteco* es un género musical característico de un área geográfica y cultural llamada Huasteca que desde antes de la llegada de los españoles era una región multiétnica. En la propia lengua huasteca, de la familia lingüística maya, a esta área se le conoce como *Teenek bichou*. En los años cercanos a la conquista española, sus habitantes, los teenek, compartían el territorio principalmente con nahuas, otomíes, tepehuas y pames, cuyos descendientes aún viven; y también la compartían con magoacos, mecos y maixitas, pueblos originarios que ya desaparecieron del mapa étnico (Pérez Zevallos 2004: 215). Esta región abarca el sur de Tamaulipas, el norte de Veracruz, el oriente de San Luís Potosí, y parte de Hidalgo, Querétaro y Puebla. Según Herrera, durante la conquista, los huastecos (es decir, los habitantes de la Huasteca) lucharon contra los españoles. La guerra, la gran saca de esclavos con destino a lo que ahora es la Ciudad de México y las islas del Caribe efectuadas por Cortés y por Guzmán, así como las epidemias, hicieron disminuir de forma considerable su población. Los huastecos se refugiaron en sus reductos serranos y conservaron parte de su antigua cultura que permanece hasta nuestros días (Herrera 2004:231-232). En el periodo colonial, este pueblo indígena, como el resto de las culturas mesoamericanas durante el siglo XVI, fue sometido a un régimen de explotación, suprimiendo muchas manifestaciones culturales precortesianas; y fue forzado a adoptar modelos de vida europeos por medio de la represión, la evangelización y el mestizaje entre indios, blancos y negros (*ibidem*: 232). Estos cambios causaron el desarrollo de una cultura regional heterogénea, que podemos apreciar en nuestros días.

No obstante, la conformación social de la Huasteca es multiétnica y pluricultural –teenek, otomíes, tepehuas, pames y nahuas, por un lado, y los llamados mestizos (las demás personas que localmente no son consideradas indígenas) por otro–, todos los pobladores de la región comparten algunas características culturales similares. Una de ellas es la práctica del son huasteco o *huapango*, la expresión musical, literaria y coreográfica de mayor arraigo actualmente en la Huasteca. El son huasteco tiene características que le dan una identidad homogénea, debido a que comparten rasgos musicales comunes. “Además, caracteriza e

identifica a la región, es decir, el son huasteco se vincula con identidades y culturas diferenciadas” (Hernández 2003:162).

1.2.1. El huapango en Hidalgo

Actualmente el son huasteco o huapango ya no se escucha sólo en la región huasteca, sino que la tradición de asistir a eventos donde se toca y se baila huapango se ha extendido a otras zonas aledañas, rurales y urbanas, así como en otras zonas migrantes como la Ciudad de México, el norte del país y partes de Estados Unidos de Norteamérica. Así sucede en diversas regiones del estado de Hidalgo, más allá de la zona huasteca, en donde bailar huapango con tríos en vivo es parte de su identidad cultural (Bonilla y Gómez 2011).

Por ello, con objeto de acotar el presente estudio, se limita el análisis a *El Fandanguito* que tocan los violinistas huapangueros en diversas regiones del estado de Hidalgo. Lo anterior es un recurso metodológico, mas no se considera que los límites estatales sean pertinentes para determinar un estilo musical. Es posible que las regiones geográficas que conforman el estado de Hidalgo influyan en la comunicación y convivencia entre los músicos, así como en sus actividades musicales y económicas, pero faltan más estudios para investigar los estilos del huapango.

La Secretaría de Cultura de Hidalgo propone diez regiones geoculturales divididas de la siguiente manera:

1. La Huasteca
2. Sierra Alta
3. Sierra baja
4. Sierra gorda
5. Sierra Oriental, subdividida en área nahua y área otomí-tepehua
6. Valle de Tulancingo

7. Cuenca Minera

8. Altiplano Pulquero

9. Cuenca de México

10. El Mezquital, subdivido en cuatro áreas: área de Teotlálpan, área del Valle, área del Llano, área del Bajío

Presentamos el mapa de dichas regiones:

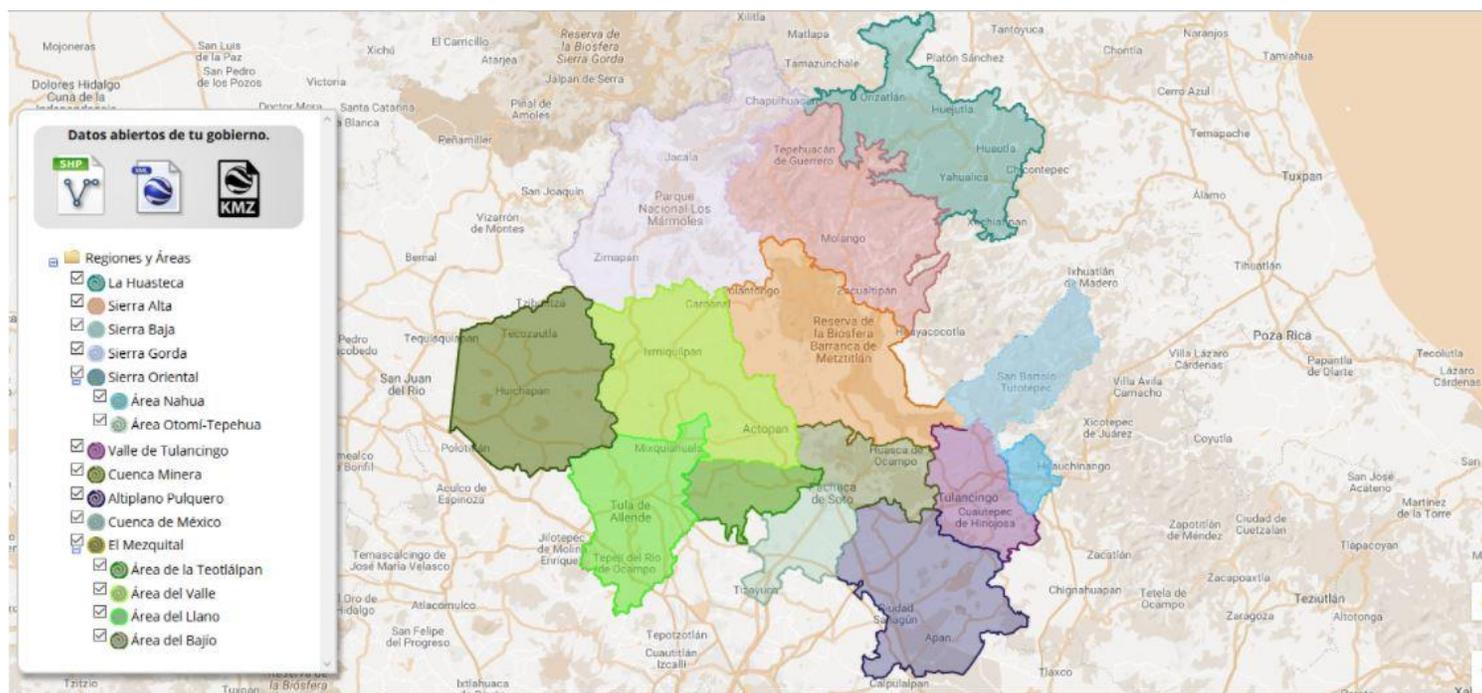
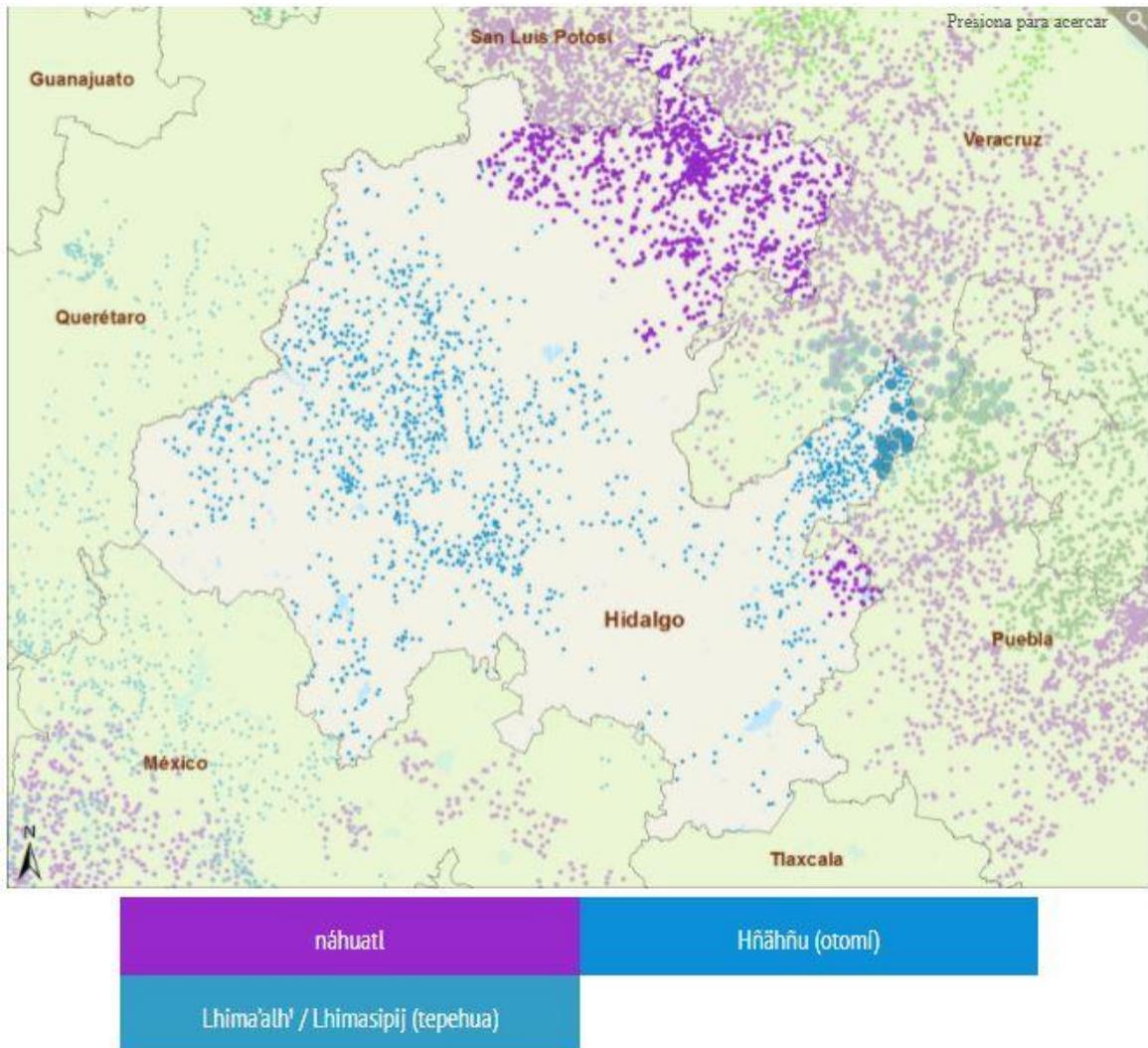


Ilustración 1. Mapa de las regiones geoculturales de Hidalgo. Secretaría de Cultura del Estado de Hidalgo. <http://cultura.hidalgo.gob.mx/regiones-geoculturales-del-estado-de-hidalgo/>.

Según el *Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas* (2008) del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), en el estado de Hidalgo se hablan tres lenguas originarias: el náhuatl, el *Hñāhñu* y el *Lhima'alh'ama'*. Sin embargo, en el Censo de Población y Vivienda

2020 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía se menciona que existe una importante población que habla la lengua totonaca.⁴⁰



Tanto los nahuas de la Huasteca, como los otomíes del Mezquital y los de la Sierra, los tepehuas y los totonacos, así como los habitantes que no se consideran de ninguna identidad etnolingüística comparten una expresión artística que es parte de su identidad: la música del huapango tocado y cantado por el trío huasteco. Esta expresión musical ha trascendido y se

⁴⁰ <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/hgo/poblacion/diversidad.aspx?tema=me..>

ha heredado a las nuevas generaciones, y se ha adaptado de tal forma que no sólo tocan el repertorio denominado tradicional, danzas y sones de huapango, sino que tocan la música de moda, con un amplio repertorio. Recientemente, una de las innovaciones es cantar algunas piezas en lengua originaria, tanto versos del repertorio tradicional como nuevas composiciones, dándole una característica particular a los tríos que así lo han cultivado.

1.2.2. Las músicas del trío huasteco

Tradicionalmente se le llama *huapango* tanto a una fiesta, como al tipo de música que ahora nos ocupa, así como al modo particular de bailar este género característico de la Huasteca. *Huapango* parece significar lo mismo que *fandango*, término que en el sur de Veracruz hace alusión a una fiesta o un festejo donde se conjugan coplas, música y baile de tarima.

Son varias las ocasiones en que se ejecuta el son huasteco, aunque predominan sus ocurrencias en el ambiente de festejo social generado por bodas, bautizos, cumpleaños, cabos de año, etc., y también es frecuente escucharlo en los días de plaza, las cantinas y fiestas patronales (Álvarez 1985: 108). Igualmente, se practica en los festivales culturales y las *huapangueadas* (organizadas en la Ciudad de México y en el Estado de México) así como en eventos privados.

Entonces, el término *huapango* designa el tipo de fiesta en la que se interpreta la música referida; se aplica asimismo al baile correspondiente; y también se usa como sinónimo de son huasteco. Se trata pues de un término polisémico que puede designar el evento festivo donde se interpreta preferentemente el son huasteco; últimamente se usa el término *huapangueada* como sinónimo de huapango (se dice: “Vamos al huapango” o “Vamos a la huapangueada”). También observamos que *huapango* puede ser sinónimo de *son huasteco* (en estos tiempos se puede decir: “Voy a la huapangueada a escuchar huapangos”), o puede

referirse a las nuevas canciones elaboradas pretendidamente con rasgos musicales del huapango, formas que contrastan con el son huasteco.⁴¹

Asimismo, en la región huasteca coexisten muchos otros géneros y repertorios, tocados por el trío huasteco, así como por otro tipo de agrupaciones instrumentales. En el caso del trío huasteco, además del son huasteco, esta agrupación toca las danzas llamadas *son de costumbre* y las *canciones huapango* (Álvarez 1985: 22). El contraste entre el son de costumbre y el son huasteco radica principalmente en su función; a su vez, la *canción huapango* es un género que tiene su origen en el son huasteco, pero el texto y la melodía de aquella son prácticamente invariables, en tanto que el tratamiento de la literatura y de la música en el son huasteco imbrica una gran variabilidad.

En torno a dichas canciones, es posible decir que la radio y la industria discográfica se apropiaron del término *huapango* para nombrar un tipo de género “comercial” que tiene su origen en el son huasteco. “Así, el llamado ‘huapango lento’, ‘canción huapango’, o ‘nuevo huapango’, surge a partir de la influencia del son huasteco y ha persistido como parte de la música popular mexicana hasta nuestros días, con sus respectivas adecuaciones a las modas del momento” (Alegre 2006: 241-242). La canción huapango fue el resultado de la mezcla de son huasteco, canción mexicana del campo y canción ranchera comercial; la canción huapango podría considerarse como un género independiente, ya que redefine el estilo (Moreno 2008:44).

En contraste de los sones huastecos, en las que las coplas se enuncian sin orden fijo y/o se improvisan, las canciones huapango tienen estrofas fijas; también en el plano meramente musical, las canciones huapango no lucen los adornos característicos de las melodías del son huasteco.

41 También existe el llamado “huapango norteño” o “huapango zapateado”, que es otro género de música tradicional del norte de México, ejecutada con acordeón, bajo sexto, tololoche, saxofón, redova y tarola.

Con el propósito de delimitar el repertorio de mi interés, relativo al son huasteco, y con objeto de mostrar sus contrastes entre éste, el son de costumbre y la canción huapango, expongo a continuación un cuadro comparativo destacando algunos de sus rasgos distintivos actuales:⁴²

Danza o son de costumbre	Son huasteco/ huapango	Canción huapango
Generalmente se interpreta en contextos rituales devocionales.	Generalmente se interpreta en contextos seculares o rituales de integración.	Generalmente se interpreta en contextos seculares.
Generalmente se baila en danzas de coreografías grupales.	Se baila zapateando, en pareja.	Las más de las veces se ejecuta para escuchar, y rara vez se baila.
Las instrumentaciones que lo interpretan son diversas, entre ellas se encuentra el trío huasteco.	La instrumentación por excelencia es el trío huasteco; algunas bandas de viento ocasionalmente interpretan algún huapango.	La instrumentación puede ser la del trío huasteco, aunque también es común que se acompañe únicamente con guitarras
Predominan los repertorios no cantados.	Siempre son cantados. ⁴³	Siempre son cantados.

42 Existen diversas publicaciones sobre estos géneros, algunas de ellas son: sobre danzas o son *del costumbre*: Báez y Sevilla 2002; Jurado y Camacho 2011; Seguidores de la Huasteca 2003; sobre la canción huapango: Alegre 2006; Moreno 2008. En el caso del son huasteco encontramos investigaciones sobre diversos temas como sus contextos y funciones (Camacho 2006, Villanueva Hernández 2012); sobre su lírica (cancioneros como Bustos 1999, y Villanueva 1997), trabajos de análisis (Sánchez 2010 y 2009); sobre sus instrumentos (Hernández 2003, y Hernández Vaca 2010); manuales de aprendizaje (Bernal 2008, y Bustos 1996), sobre su sistema y clasificación por contexto social (Camacho Jurado 2016).

43 Es interesante comentar que Luis Alejandro Villanueva en su tesis *El trío huasteco en la comunidad totonaca de Huehuetla, Puebla* (2012), menciona que la gente mayor asegura que en tiempos pasados, el huapango caracterizado como *antiguo* era un género exclusivamente instrumental, que carecía de la alternancia de secciones instrumentales/cantadas (Villanueva 2012:82). También son de interés las siguientes observaciones de Villanueva: a) el nombre de algunos huapangos antiguos de esa región coincide con nombres de diversos sonos de otras regiones de México, y más aún con el sotavento veracruzano; y b) “algunos músicos sostienen que en ciertos huapangos, el violín intercalaba líneas melódicas rápidas con líneas melódicas lentas;

Las coplas son fijas, no hay improvisación poética; las coplas pueden cambiar de orden al interior de una danza, generalmente no existe intercambio de coplas entre una danza y otra.	Las coplas no siempre son fijas y pueden cambiar de orden al interior del mismo huapango, muchas de ellas pueden intercambiarse entre un huapango y otro; es altamente frecuente la improvisación poética.	Las coplas son fijas, no hay improvisación poética; las coplas no pueden cambiar de orden al interior de la pieza, ni existe intercambio de coplas entre canciones.
Las coplas son cantadas por un solista.	Las coplas, por lo general, son cantadas por dos solistas, alternando sus turnos; puede establecerse un diálogo entre solistas o bien una abierta controversia.	Las coplas son cantadas por solistas, por duetos o por coros.
No se emplea el falsete.	Empleo del falsete como parte del sistema ornamental.	Empleo del falsete con fines de demostrar virtuosismo.
Generalmente el compás es de 2/4. ⁴⁴	El compás es de 6/8 y/o sesquiáltero.	Generalmente el compás es de 6/8.
La ornamentación en el violín es predominantemente melódica.	Además de la ornamentación melódica en el violín, existen recursos de ornamentación sobre esquemas rítmico-	La ornamentación en el violín es melódica predominantemente.

generalmente, en el primer caso, se empleaban notas agudas, mientras que en el segundo, se recurría a los registros graves” (*ibidem*: 84).

44 Para más referencias sobre este tema, se puede revisar la tesis de Lizette Alegre González, *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina* (2005) y la tesis de Luis Alejandro Villanueva en su tesis *El trío huasteco en la comunidad totonaca de Huehuetla, Puebla* (2012).

	armónicos que se pueden intercambiar entre sones.	
Ejemplos: <i>La Xochipitzahua, El toro, El mapache, La polla pinta, etc.</i>	Ejemplos: <i>El Gusto, El Fandanguito, La Huasanga, etc.</i>	Ejemplos: <i>Rogaciano el huapanguero, Las Tres Huastecas, Las Dos Huastecas</i>
Autores anónimos.	Autores anónimos.	Autorías y atribuciones declaradas.

Cuadro 12. Contrastes entre Danza o Son de costumbre, Son huasteco o Huapango y Canción huapango.

En la presente tesis, el corpus de análisis está integrado exclusivamente por sones huastecos; no se han tomado en cuenta, por el momento, los repertorios de las danzas y de las canciones huapango.⁴⁵

Es importante mencionar que, para los habitantes de la región de estudio, un alto número de sones huastecos son considerados tradicionales o antiguos, en tanto que de otros se reconoce un tiempo de creación cercano. En los últimos tiempos, con la aparición de los discos comerciales y la dinámica mercantilista que activa los derechos de autor, muchos sones verdaderamente antiguos, cuyo autor se desconoce, como *La Petenera, El Cielito lindo, El Aguanieve, etc.*, se identifican como obra de algunos autores, quienes propiamente son sus intérpretes; tal es el caso de Elpidio Ramírez, Nicandro Castillo, José Vega y Cortázar.

No obstante, la atribución autoral en esos casos es incorrecta (*ibidem*:113) por no conocerse a ciencia cierta la autoría y porque dichas interpretaciones están concebidas como “piezas

45 Es importante mencionar que los huapangueros componen constantemente piezas musicales, ya sea canciones rancheras, boleros, canciones huapango o danzas. He preguntado a diversos violinistas que interpretan son huasteco sobre la diferencia entre *canciones huapango* y *huapango*, y me han confirmado el contraste que hemos descrito en este texto. Posteriormente les he preguntado sobre la creación de nuevos sones huastecos, y me comentan que sí hay composiciones recientes, incluso de su autoría. Sin embargo, al preguntarles si la letra es preestablecida o si se puede trovar o improvisar versos, me han señalado que la letra es fija. A partir de ello, la composición de nuevos *sones huastecos*, tal como el género ha sido caracterizado aquí, no la he podido confirmar.

fijas”, lo que no corresponde a la dinámica performativa del son huasteco; de acuerdo con la tradición, la pieza tendrá muchas diversas formas de interpretarse, por lo cual no puede haber, por ejemplo, una Petenera (o “La petenera del autor o disco X”) sino una de tantas interpretaciones de *La Petenera*.

Actualmente, en los diversos eventos donde se ejecuta el huapango o son huasteco, también se han integrado diversos géneros, algunos por estar “de moda” y otros por integrarse como parte del ciclo festivo, como es el caso de la cumbia (ver Camacho 2007).

2. ADORNOS, GLOSAS Y DIFERENCIAS EN LOS TRATADOS EUROPEOS DE LOS SIGLOS XVI, XVII y XVIII

En el presente capítulo se exponen algunos ejemplos y tablas sobre prácticas de ornamentación descritas en los tratados de los siglos XVI, XVII y XVIII. No es el objetivo de esta tesis realizar un estudio diacrónico, sino aplicar conceptos y terminología descriptiva de estas prácticas ornamentales de los músicos italianos y españoles del Renacimiento y el Barroco a un estudio actual, por lo cual considero importante entender el contexto histórico y estético de este periodo, para saber de dónde partimos y los motivos por los cuales retomamos dichos conceptos.

2.1. Algunos aspectos de los tratados renacentistas

La tradición musical popular europea de principios del Renacimiento, si bien se encuentra documentada por la vía indirecta en las crónicas y en la iconografía, tuvo escasa constancia escrita, aun cuando existen algunos ejemplos de *Bajos* o de *Tenores*⁴⁶ como elementos estructurales de algunas de las canciones y piezas instrumentales como *recercadas* o *danzas* recogidas en cancioneros de manuscritos españoles, franceses o italianos del siglo XV (Vieira 2001:17).⁴⁷ Es decir, gran parte de la música que se ejecutaba antes y a principios del siglo XVI se aprendía por tradición oral.

Específicamente, sobre la práctica puramente instrumental, se podía encontrar música de danza y transcripciones, glosas o intabulaturas de composiciones vocales. Claudio Gallico explica que la música instrumental se dividía en tres formas comunes: “1) música propiamente instrumental; 2) músicas para tocar y cantar, reforzando o sustituyendo las voces por instrumentos; 3) músicas para tocar, sustituyendo las voces por instrumentos o

⁴⁶ El *bajo* es una línea de bajo independiente que se extiende a lo largo de toda una pieza, sobre cuya base se improvisan armonías en un instrumento de teclado o en otros instrumentos productores de acordes. (Randel 1997: 127). En esta época se puede hablar de un bajo de canciones, o en ocasiones un *tenor*, sobre el cual se toca una armonía.

⁴⁷ Por ejemplo, *El Cancionero de Palacio* (1335) (ver Anglés 1947), *El Cancionero de Uppsala* (1556) (ver Scotto), *El Cancionero de Medinaceli* (siglo XVI) (ver Querol 1949).

reduciéndolas a un solo instrumento” (Gallico 1999:47). Gallico precisa que la sustitución o reforzamiento instrumental “no era una adaptación simple de piezas vocales a las cuales se les habían suprimido las palabras, sino era objeto de variación y paráfrasis” (*ibidem*).

Junto con la emancipación de la música instrumental de la vocal, surgieron las ediciones de música y tablaturas impresas, para laúd, órgano y vihuela. Es importante mencionar que los editores y autores muchas veces no definían con precisión los instrumentos a los cuales estaban destinadas las composiciones, ya que la instrumentación dependía muchas veces de las circunstancias del momento y del gusto de los ejecutantes (Gallico 1999: 48).

Paralelamente a este intenso desarrollo aparecen manuales y tratados teóricos de muy diversos temas, desde técnica para tocar un instrumento en específico, hasta teoría musical; y ornamentación. Estos tratados fueron muy prolíficos, se publicaron en varios idiomas, en diversas regiones.

Los tratados de glosas, y otros documentos históricos, son la memoria escrita que nos puede aportar el conocimiento de personajes, prácticas o géneros musicales y sobre todo son la evidencia de la existencia de patrones ornamentales en un estilo y periodo histórico musical. Gracias a los documentos los musicólogos e instrumentistas, sobre todo a partir del siglo XX, se han interesado en reinterpretar la música de aquella época, utilizando, entre otros textos, estos tratados.

Nos concentraremos en algunos ejemplos de tratados italianos, españoles e ingleses de los siglos XVI y XVII que explicaban y estudiaban el *arte de glosar*, de la *disminución*, de las *variaciones* y las *diferencias*, es decir el arte de ornamentar. Aunque es importante mencionar que los tratados no estudiaban solamente un tema, sino que en un mismo tratado se podía explicar tanto la organología del instrumento, como algunas cosas de teoría musical, así como

de *disminuciones* y *diferencias*. Sin embargo, aquí los clasificamos como tal, por ser obras de gran aporte a nuestro tema, que es la ornamentación⁴⁸.

2.2. Los adornos

Dentro del vocabulario ornamental de los siglos XVI y XVII se encuentran por una parte los *passaggi*, *divisions*, *disminuciones* o *glosas* (ornamentos a lo largo del pasaje), y por la otra los *ornamentos esenciales* o *adornos* (también llamados “gracias” en España; *graces* en Inglaterra; *agréments* en Francia) que son ornamentos sobre una nota. Para mediados del siglo XVIII, Quantz sintetiza las prácticas ornamentales del Barroco, exponiéndolas detalladamente: “[...] existen dos maneras de embellecer: “[...] distinguimos entre las “maneras esenciales” (fijas) de las “maneras libres”. A fin de caracterizar la esencia de estas dos maneras de adornar, podría decirse que las “maneras esenciales” sirven para dar más brillo a una melodía para “engalanarla”; las “maneras libres” (*willkürlich*), en cambio, surgen de la melodía misma y se integran a ella como un elemento sustancial” (Quantz en Martin 2007:8). Es importante decir que la mayoría de los adornos se originan en la práctica vocal y se trasladaban al terreno instrumental; que éstos se aplicaban de diversas formas en cada autor y estilo y que la terminología del siglo XVII a veces cambia de un autor a otro, y de un idioma a otro.

También es interesante mencionar que los autores eran instrumentistas virtuosos en la ejecución de su instrumento, por lo cual conocían la manera específica de realizar ciertos

⁴⁸ Por mencionar algunos ejemplos, los tratados *Regola Rubertina* (1542) y *Letitione Seconda* (1543) de Sylvestro Ganassi están considerados como las primeras publicaciones de referencia sobre cómo tocar la viola da gamba, que en ese momento era un instrumento relativamente nuevo. El libro explica cómo sostener el instrumento y el arco, cómo afinar cada tamaño de viola, saber diferenciar la calidad de las cuerdas, teoría musical y cómo leer su tablatura, e incluye estudios para sus pupilos. Otro ejemplo que podemos mencionar es *Música instrumentalis deudsch* (Instrumentos musicales alemanes) (1529) de M. Agrícola. Esta obra es uno de los trabajos más importantes de organología, en donde aporta una valiosa información sobre la música de su tiempo. La serie de obras llamadas *Fronimo* (1568) de Vincentio Galilei (padre de Galileo Galilei) son tratados de teoría musical de diversos temas como reglas para escribir y tocar para diversos instrumentos como el laúd, y otras cuestiones teóricas tanto de música como de acústica. También proporciona abundantes ejemplos de tablaturas para laúd a partir de composiciones ya existentes.

ornamentos. En estos documentos se dan indicaciones de cómo realizar o la mejor manera de tocar ornamentos –ya sea glosas, disminuciones, ornamentos esenciales o adornos–. De los primeros ejemplos españoles en plasmar ornamentos específicos (como el *quiebro* y el *redoble*) y hablar de *tañer con buen ayre*, esto es, agregar elementos rítmicos y ornamentales que no están escritos, a la interpretación, es Tomás de Sancta María en su *Libro llamado Arte de tañer fantasía* (1565) quien además ofrece sugerencias sobre la mejor digitación en el teclado de los *quiebros de mínima* (lo que actualmente se denomina trinos):

Este quiebro, cuando se hace con la mano derecha, se hace con los dos dedos, que son tercero y cuarto, comenzando y acabando con el tercero. Algunas veces también se hace con los dos dedos, que son, segundo, y tercero, comenzando y acabando con el segundo. Cuando se hace con la mano izquierda, se hace con dos diferencias de dedos, la una es con los dos dedos, que son, segundo y primero, comenzando y acabando con el segundo. La otra diferencia es con los dos dedos, que son, tercero, y segundo, comenzando y acabando con el tercero (Sancta María 1565) (transcripción mía).

¶ El otro Quiebro de Minimas, es el que se haze reysterado, cuya Solfa haze mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, o fa, sol, fa, sol, fa, sol, fa.

EXEMPLO.



¶ Este Quiebro, quando se haze con la mano derecha, se haze cō los dos dedos, que son, tercero y quarto, començando y acabando con el tercero. Algunas vezes tambien se haze con los dos dedos, que son, segundo, y tercero, començando y acabando con el segundo.

¶ Quando se haze con la mano yzquierda, se haze con dos diferencias de dedos, La vna es con los dos dedos, que son, segundo y primero, començando y acabando con el segundo.

¶ La otro diferencia es con los dos dedos, que son, tercero, y segundo, començando y acabando con el tercero.

¶ Ha se mucho de notar por gran primor, que agora se vfa, començar el Redoble y el Quiebro reysterado de Minimas, desde vn punto mas alto de donde fenece, y de mas desto, el primer punto del sobredicho Redoble y Quiebro ha de herir solo, y el segundo punto ha de herir en la Consonancia que entonces se diere.

Ilustración 2. Sugerencia de digitación de *quiebro de mínimas* del Libro llamado *Arte de tañer fantasía* (1565) de Tomás de Sancta María.

Uno de los ejemplos más detallados y representativos de principios del siglo XVII es el libro *Selva di varii passaggi secundo l'uso moderno*, 1620 de Francesco Rognioni, donde expone los ornamentos esenciales que considera más importantes:



Ilustración 3. Ornamentos esenciales del libro *Selva di varii passaggi secundo l'uso moderno* (1620) de Francesco Rognioni

Algunos términos de ornamentos en tratados italianos son:

- *tremolo*, se refiere al trino entre dos notas, de 1 o ½ tono, o a múltiples mordentes.
- *gruppo*, que es lo que se considera actualmente como un grupeto.

- *trillo*, se refiere al vibrato y también al trino como la reiteración de una nota o una “repetición cada vez más rápida de una nota, generalmente la penúltima nota de una cadencia”.
- *accento*, tiene distintas acepciones, porque a veces es un *escape*, otras veces se refiere a lo que actualmente se denomina como apoyatura y en otros autores es un adorno genérico.
- *esclamazione*, que es un *crescendo* o un *decrescendo* sobre una nota, por lo general usada en saltos expresivos.
- *appoggiatura*, nota inmediata inferior o superior, que se liga a la nota real.
- *mordente*, batimento de la nota inmediata inferior o superior.

Howard Mayer Brown (1976) en su libro sobre la ornamentación de los siglos XVI y XVII nos ofrece ejemplos representativos de diversos tratados españoles e italianos:

Example 1 Sixteenth - Century Graces

(a) TREMOLO (Diruta, 1593, I, p.20)

(b) GROPPO (Diruta, 1593,II, p.13)

(c) SPECIAL TREMOLO ('Quebros de minimas') (Sancta Maria, 1565, fol. 47)

(d) REDOBLE (loc. cit.)

(e) TREMOLO GROPPIZATO (Dalla Casa, 1584, I, p.5)

(f) GROPPO BATTUTO (Dalla Casa, 1584, I, p.6)

(g) TRILLO (Conforto, 1593, p.25)

(h) CLAMATIONE (Diruta, 1593, II, p.13)

(i) ACCENTO (loc. cit.)

(Conforto, 1593, p. 25)

or

Ilustración 4. Ornamentos esenciales de diversos autores (Howard Mayer Brown 1976).

Los adornos esenciales fueron tema frecuente en los tratados franceses, y los autores presentaban tablas de símbolos ornamentales y su realización exacta sobre sus formas de interpretación. Henri d'Angelbert presenta un cuadro muy detallado en su obra *Pièces de Calvecin*, de 1689, que es la primera obra musical impresa en Francia que contiene una tabla de adornos junto con sus realizaciones.



Ilustración 5. Tabla de símbolos de adornos y su realización en *Pièces de Clavecin*. Henri D'Anglebert (1689).

Por ejemplo, había apoyaturas breves, largas, dobles o con terminación de trino (Martin 2007). Etienne Loulié en su obra titulada *Elements ou principes de la musique* (1696) menciona que dentro de los *agréments* (“agregados”, esto es adornos u ornamentos) las apoyaturas pueden ser *port-de-voix* (apoyatura inferior ascendente ejecutada sobre el tiempo

fuerte); *coulé* (antes de la nota, pero descendente); *accent* (al final de la nota, ascendente, como un escape); *chûte* (descendente, anticipando la siguiente nota).



Ilustración 6. *Elements ou principes de la musique*, de Etienne Loulié (1696) p. 68.

En términos contemporáneos, se puede decir que algunos de los adornos más comunes fueron: la apoyatura, el trino, el vibrato, el mordente, el grupeto, las anticipaciones, entre otros, con sus muchas variedades (Martin 2007)⁴⁹.

A veces, los límites entre ornamento esencial, glosa y disminución no eran tan claros, pero en general se puede afirmar que los adornos son notas adicionales en figuras relativamente

⁴⁹ Como veremos más adelante, los adornos esenciales, particularmente las apoyaturas, constituyen un elemento estilístico que caracteriza también la ejecución del huapango *El Fandanguito*.

estereotipadas, y las disminuciones o *passaggi* conectaban intervalos y enfatizaban melodías; ambos tipos podían escribirse e improvisarse (Randel 1997:758-759).

2.3. Las glosas

El recurso de la *disminución* (nombrado también como *glosas*; *diminutione* o *passaggi* en italiano; *divisions* en inglés) consiste en subdividir las notas de una melodía en otras más breves con la intención de ornamentar. En este tema Ganassi es particularmente importante porque, gracias a la complejidad rítmica con la que nota los pasajes ornamentales (cinquillos, sietillos con puntillos y síncopas), ejemplificados en el tratado titulado *Opera Fontegara* (1535), es posible advertir la libertad y flexibilidad con la que se ejecutaban estas glosas (Diez-Canedo 2005).



Example 10 Ornaments from Ganassi's four tables



Ilustración 7. Ejemplo de disminuciones de Silvestro Ganassi. del libro *Opera Fontegara* (1535). En la parte superior podemos ver el ejemplo en el manuscrito original y en la parte inferior, el mismo ejemplo con la notación actual del libro *Embellishing 16th century music* de Howard Mayer Brown (1976).

Otro ejemplo es el libro *Breve et Facile maniera d'essercitarsi a far passaggi* de Giovanni Luca Conforto (1593) en donde se muestran pasajes con intervalos ascendentes y descendentes con varios patrones rítmicos, que se pueden practicar de menor a mayor dificultad. Interesante es observar que la estrategia de exposición de las *disminuciones* es presentarlas de forma vertical, es decir, lo que escribió Luca Conforto no son voces simultáneas, sino que se pueden tocar distintas combinaciones con las opciones de arriba, de en medio o de abajo.



Example 12 Conforto's ornaments

Basic Interval: Written ornament: Played:

Ilustración 8. Fragmento del libro *Breve et Facile maniera d'essercitarsi a far passaggi* de Giovanni Luca Conforto (1593). En la parte de arriba se observa el *passaggi* del manuscrito y abajo la transcripción actual del libro *Embellishing 16th century music* de Howard Mayer Brown (1976).

El *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* (1553) escrito por el toledano Diego Ortiz, pensado específicamente para la viola da gamba (los violones son lo que ahora se conoce como las violas “da gamba”) trataba otras cuestiones de interés para cualquier instrumento, como una descripción detallada del arte de la disminución melódica y de la ornamentación (Vieira 2001:17-18). En el libro primero de este

tratado, Diego Ortiz estudia las *cláusulas*, que son fórmulas melódicas usadas en las *cadencias* o, en otras palabras, son fórmulas cadenciales que enriquece melódicamente. Este proceso ornamental de la cláusula es lo que Ortiz entiende por *glosa*. Diego Ortiz ejemplifica en su tratado tres maneras de glosar, como lo explica Salazar: “se pueden tañer en la viola tres especies de música ornamentada, que unas veces pueden ser glosas de melodías prefijadas,⁵⁰ o cantos dados y otras pueden ser melodías de libre invención basadas en un bajo⁵¹ que está tocado por un cémbalo (una guitarra u otra viola): lo primero pertenece al arte de la *variación*, y lo segundo al de la *fantasía*” (Salazar 1953:198).⁵²



Por que hauer de eferuir todo lo que se puede hazer en este genero sobre las Cláusulas, o otros puntos quales quiera feria, no menos prolixidad que fastidio al lector, me pareció reducirlo a estos puntos que son mas generales y necessarios en la musica dexando lo demas al buen iuzio y discurso del curioso en esta profesion contentandome con hauer descubierto el camino y dado lumbré a quien con estos fundamentos quisiere pasar adelante ayudado su ingenio con esta arte, y es de aduertir que estas clausulas que se figuen son mas generales en el Tenor y contralto, que en las otras bozes, y assi las hallaran intitulas en la Tabla, Clausulas de Tenor, y no pongo llaves por que estos mismos puntos sirven a todos los fignos.



Ilustración 9. Glosas sobre cláusulas de tenor del libro *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* (1553) escrito por Diego Ortiz.

⁵⁰ Se refiere a los madrigales y canciones que no tenían un bajo o secuencia armónica repetitiva. Es una canción o madrigal que puede ser de una a 4 o 5 voces, o que puede ser a una voz y acompañamiento. Sus glosas no se repiten, aunque pueda tener una estructura AABB.

⁵¹ Se refiere a los *cantos llanos* o *tenores* que son bajos melódicos (la voz del bajo que él llama *tenor*), sobre los cuales se realiza la ornamentación melódica que constituye la *diferencia*. El *tenor* lleva implícita una armonía, y con el tiempo se estableció la secuencia armónica fija y se fue dejando la voz melódica del *tenor* (o bajo).

⁵² *Fantasia*, *tiento* o *ricercare* eran formas instrumentales, que se caracterizaban por una escritura contrapuntística, con imitación a varias voces, pero más libres en su improvisación. (Gallico 1999:52). Es decir, una *recercada* es una obra con muchas *diferencias*, y es *de fantasía* porque no hay ninguna melodía preexistente; va improvisando sobre un patrón armónico que se repite; y siempre es diferente (aunque puede haber temas que se retomen o se repitan); es un género improvisado, que después se escribió. De hecho, *ricercare* en italiano significa *buscar*; esto se relaciona a buscar o improvisar melodías sobre un patrón armónico repetitivo. También puede haber *recercadas* “libres”, como fantasías, que no están basadas en un bajo.

Son interesantes los comentarios que nos ofrece Ortiz en el prefacio de su tratado acerca de cómo tocar las glosas:

La primera y más perfecta es que después de haber hecho el paso,* o glosa, sobre cualquier punto que sea, y vaya a pasar al otro punto que sigue, el postrer punto de la glosa sea en el mismo que ha glosado, como estos ejemplos lo muestran [...]

Como he dicho, esta es la más perfecta manera porque empieza la glosa y acaba en el mismo punto glosado y la caída la hace como el mismo canto llano de modo que no puede haber en ello ninguna imperfección [...]

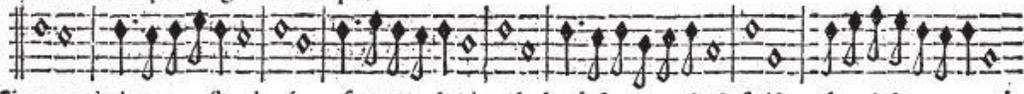
La segunda manera toma un poco más de licencia porque al tiempo que se muda de un punto a otro no cae como los puntos llanos sino al contrario como estos ejemplos lo muestran [...]

Esta manera es necesaria porque con esta licencia que se toma se hacen cosas muy buenas y muy lindos floreos que no se podrían hacer con la primera sola y por eso la uso en algunas partes en este libro. Y la falta que se le puede poner es que, al tiempo de pasar de un cuarto punto a otro, como no hace la misma caída que hacen los puntos que se glosan, pueden las otras voces venir de manera que, con algunas de ellas de dos consonancias perfectas, que es una cosa que importa poco porque con la presteza no se pueden entender [...]

La tercera es salir de la composición e ir a oído o a, poco más o menos, no llevando certinidad de lo que se hace. Y esto usan algunos que, como tienen un poco de habilidad, la quieren ejecutar y salen sin propósito y sin compás de la composición y van a parar a alguna cláusula* o puntos que tienen ya conocidos y esta es una cosa reprobada en música porque como no va conforme a la composición no tiene perfección ninguna. Y porque la causa de esto es no entender la compostura, he hecho este libro por donde, aunque no se sepa sino el canto de órgano, con poco trabajo se tañerá perfectamente, porque aquí hallarán sobre todas las cláusulas las maneras de puntos que son necesarios glosar, todos conforme a la razón de la compostura (Ortiz 1553) (traducción de Joan Vives en la página de internet <https://sites.google.com/site/joanvives/home/blog-personal?authuser=0>)

Modo di glosare sopra el libro.

La principale e piu perfetta maniera e che dopoi de hauer fatto el passo, o glosa sopra qual se voglia punto & vada a passar a l'altro punto ch' segue, l'ultima punto de la glosa ha da reitar nel medesimo che ha glosato, si come si moltra per li seguenti essempli.



Si como s'è detto, questa e la piu perfetta maniera perche la glosa comincia & finisce nel medesimo punto glosato, e la caduta ouer la cadenza si fa a punto come nel medesimo canto piano di modo che non puo esser ne auvenir in esso imperfettione alcuna.

La seconda maniera piglia vn poco piu de licenzia perche al tempo, che se muta de vn punto a l'altro non fa cadenza como li punti piani, ma per contrario si como si moltra in questi essempli.



E, questa tal maniera e necessaria perche con questa licenzia che se piglia, si fanno cose molto bone, e molto

Ilustración 10. Prefacio al libro *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* (1553) escrito Diego Ortiz.

También es interesante mencionar que cada autor proponía su propio método de enseñanza y por lo tanto cada uno explicaba el funcionamiento de su tratado. Por ejemplo, Ortiz explica que:

Aunque la manera de glosar una voz para tañer o cantar fácilmente se sabrá hacer teniendo este libro, todavía quiero decir como se ha de hacer, porque algunos habrá que no caerán en ello. Se ha de tomar la voz que se quiere glosar e irla escribiendo de nuevo y, cuando llegare a donde quiere glosar, ir al libro y buscar aquella manera de puntos, si es cláusula en las cláusulas y si no en los puntos, y mire allí todas las diferencias que están escritas sobre aquellos puntos y tome la que mejor le estoviese y póngale en lugar de los puntos llanos, y en todas las partes que quisiere glosar haga de esta manera (*Prefacio al libro Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones (1553) escrito por Diego Ortiz*. Traducción de Joan Vives en la página de internet <https://sites.google.com/site/joanvives/home/blog-personal?authuser=0>)

2.4. Las diferencias

Por otra parte, las *diferencias* eran una forma de variación con base en un patrón rítmico-armónico. Sin embargo, en los conceptos de la época existe un contraste entre *variación* y

diferencia: la “variación” enfatizaba la modificación de un material melódico llamado *tema*, a cada modificación se le llama “variación” o “modo” (como por ejemplo las variaciones para flauta sobre himnos, salmos y canciones populares de Jacob Van Eyck); en cambio las *diferencias* se refieren a la improvisación melódica, sea vocal o instrumental, sobre un patrón rítmico-armónico recurrente, llamado *tenor*, en la que cada recurrencia del patrón es llamada *diferencia* (por ejemplo, danzas como *passamezzo*, *ruggiero*, *romanesca*, *folia*, *hacha*, *pasacalle* y otras); es decir, en el siglo XVI el *tenor* era una línea melódica simple, determinada por una estructura rítmica-armónica, usualmente tocada por un instrumento bajo. Posteriormente, a principios del siglo XVII esto cambió: los *tenores* se perdieron, pero el patrón rítmico-armónico se mantuvo.



Ilustración 11. Variación para flauta *Onse Vader In Hemelryck*, del libro *Der Fluyten Lust Hof* (1649) de Jacob Van Eyck.



Ilustración 12. *Pasacalle sobre la D con muchas Diferencias para soltar una y otra mano*, del libro *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza* de Gaspar Sanz (1697).

Las *diferencias*, cuyo origen lo encontramos en la tradición improvisatoria desarrollada por los intérpretes de música de danza, son de las primeras formas de música instrumental que se conocen en Europa, en donde una determinada línea de bajo con un patrón rítmico y armónico específico era una de las características más reconocibles de cada danza, y lo que permitía que los danzantes la reconocieran y supieran cómo debían bailarla. De este modo, los instrumentos de tesitura aguda podían improvisar sobre aquel *bajo ostinato*, al tiempo que la exposición reiterada cumplía con su cometido de identificar claramente la danza a la que pertenecía (Vieira 2001:17).

Para mayor cumplimiento desta obra me pareçio poner aqui estas Reçercadas sobre estos Cantos llanos que en Italia comunmente llaman Tenores, en los quales se ha de aduertir que queriendolos tañer como aqui estan apuntadas las quatro bozes, y la reçercada sobre ellas es el effeçto principal para que las hize, Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapuncto en perfeçion como si para esta sola boz se hiziera, y para en caso que falte el Cimbalo se puede estudiar y tañer desta manera.

The image displays a musical score titled "REÇERCADA PRIMERA". It consists of six staves. The first four staves are labeled vertically on the left as "CANTUS", "ALTVS", "TENOR", and "BASSVS", representing four different vocal parts. The fifth and sixth staves are unlabeled but represent lute parts. The music is written in common time (C) and features a series of rhythmic patterns and melodic lines. A measure number "48" is visible at the top right of the fifth staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of early modern lute tablature notation.

Ilustración 13. *Reçercada primera sobre el canto llano o tenor de la danza Passamezzo antico, del libro Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones (1553) escrito por Diego Ortiz.*

Otro ejemplo es el libro *The Division violín* de John Playford (1684), donde se pueden leer *diferencias* (*divisiones*) para violín que se basan en diversos *bajos ostinatos* (*ground*):

The image shows a page from a musical manuscript. On the left, there are two systems of music. The first system is titled 'A. 2. Duke of Norfolk or Pauls Steeple.' and contains two staves of music. The second system is titled 'A Division to a Ground.' and contains two staves of music. On the right, there is a single system of music titled 'The Ground Base.' which consists of a single staff of music. The notation is in a historical style, likely from the 17th century, and includes various musical symbols such as clefs, notes, and rests.

Ilustración 14. *Divisiones* sobre el *ground Duke of Norfolk* del libro *The Division violín* de John Playford (1684).

La mayoría de las *diferencias* sobre una danza publicadas durante estos siglos fueron obras de autores que eran, a su vez, instrumentistas virtuosos. Estos tratadistas escribían dichas *diferencias* para demostrar y lucir sus dotes como ejecutantes virtuosos y con el fin pedagógico de que otros instrumentistas aprendieran el *arte de glosar*, y en ningún caso esperaban que dos ejecuciones de una misma obra fueran idénticas. Es decir, una versión impresa puede ser únicamente considerada como *una* versión que no intenta, en modo alguno, presentar un texto definitivo y canónico de esa obra (Vieira 2001:20).

Eloy Cruz explica que en el caso de las vihuelas o instrumentos punteados la diferencia era una de las formas de variación instrumental:

[...] la diferencia es una de las más tempranas formas de variación instrumental y su primer ejemplo conocido se encuentra en *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538) del vihuelista Luis de Narváez. Después de las *Diferencias sobre Conde Claros* y sobre *Guárdame las vacas* de este autor, se encuentran otros ejemplos de diferencias en varias fuentes españolas del siglo XVI. Desde el primer momento, el procedimiento de producción musical de la diferencia consiste en repetir un patrón de contenido rítmico-armónico y realizar improvisaciones melódicas sobre dichas repeticiones. Cada una de las ocurrencias de este patrón y su específico contenido melódico recibe el nombre de diferencia. En las fuentes del siglo XVI, este patrón recurrente (que siguiendo el uso de Diego Ortiz puede ser llamado tenor) está expresado por una línea melódica en notas largas (una especie de *cantus firmus*), cuya estructura rítmica e interválica genera el perfil básico de la pieza. A partir de los últimos años del siglo XVI, los tenores de diferencias ya no aparecen expresados por *cantus firmus*, sino por los patrones rítmico-armónicos exentos, no asociados a ninguna línea melódica (Cruz 2020:421).



Ilustración 15. Tres diferencias sobre *El Conde Claros* del sexto libro del manuscrito *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela* (1538) del vihuelista Luis de Narváez.

En resumen, en los siglos XV y XVI, la *disminución* consistía en subdividir las notas de una melodía en otras más breves con la intención de ornamentar; las *glosas* eran figuras y pasajes ornamentales, o bien una paráfrasis musical (Randel 1997:476); los adornos son “ornamentos estereotipados aplicados a notas individuales” (Randel 1997:759).y las *diferencias* consistían en repetir varias veces un fragmento de música de danza, conservando el bajo y variando o cambiando las(s) voz(-ces) superior(es).

2.5. Las *diferencias* en la música novohispana

La lírica heredada de España de los siglos XVI y XVII parece haber tenido amplia difusión a través de la lectura en voz alta y a través del canto. Si bien circulaban algunos manuscritos, la difusión “era en buena medida oralizada, la cual iba del texto a los ojos de un lector, de los ojos a la voz y al oído, o a la memoria, y solía desembocar nuevamente en un texto escrito” (Frenk 1991:134). Una técnica común de los cancioneros de la época era insertar cantares populares en poemas de cierta extensión. “Los libros de música polifónica y vihuelística del siglo XVI, lo mismo que ciertas obras de teatro, recogen, además del villancico folclórico,⁵³ las estrofas que el pueblo solía cantar a continuación de él, o bien estrofas que imitan aquellas” (Frenk 1971:75). A estos desarrollos estróficos, Margit Frenk les llama *glosas* (*ibidem*).

En este sentido, la música novohispana siguió los mismos preceptos de la tradición española antes descrita.⁵⁴ En el caso de México, alrededor del siglo XVI el término *son* describía una

⁵³ “La mayoría de los cantares de tipo popular que se han conservado en las fuentes literarias desde el siglo XV hasta el XVII son brevísimas estrofas de dos, tres o cuatro versos. Solía y suele darse a este cantarcillo el nombre de villancico –término después limitado a las canciones religiosas– o sea, canción de villano, de labriego” (Frenk 1971:74).

⁵⁴ Existe una discusión sobre qué tanto la cultura popular, por un lado y la llamada culta por otro, se influenciaron mutuamente. Para Vieira, en la historia de la Península Ibérica, una característica es la falta de separación clara entre las expresiones “populares” y las “cultas”, resultado de una intensa interacción entre diversas culturas. En los siglos XV y XVI la expansión marítima y colonial amplió el ámbito del intercambio, primero en África y después en Asia y las Américas. Este intercambio artístico-cultural fue, en parte, resultado del esfuerzo consciente de las autoridades coloniales, tanto seculares como eclesiásticas, que intentaron legitimar, a través de un mensaje cultural híbrido, la dominación ibérica a los ojos de los habitantes de los territorios conquistados. Por otro lado, para los compositores europeos, los lenguajes musicales característicos de las culturas africanas amerindias eran fascinantes, especialmente aquellos asociados con ritmos de danza (Vieira 2003).

pieza musical que se danzaba, creada principalmente sobre patrones rítmico-armónicos determinados que se repiten, que a su vez constituían las *diferencias*. Existen testimonios de las llamadas *diferencias* sobre bajos *ostinatos* en las fuentes hispánicas en música para danza como en el manuscrito llamado *Silva de Sirenas* (1547) de Enríquez de Valderrábano. “En los siglos posteriores, el procedimiento de hacer “diferencias” –improvisar sobre una melodía dada, en el contexto de un patrón armónico que se repite constantemente– se convirtió en una de las prácticas fundamentales de la música instrumental hispánica” (Corona 2005: 88-89).

Los patrones rítmico-armónicos se difundieron y permanecieron en los ejecutantes de guitarras (entendiendo que existieron diversos tipos de guitarras) como Gaspar Sanz, Ruiz de Ribayaz, Guerau, Murcia. A los géneros sobre *diferencias* también les llamaban de diversas formas como *tañido*, *sonido*, *sonada*, *tonada*, *danza*, *aire*, *tañido de España* y *son*. Eloy Cruz propone que la palabra *son* fue el término más usado en el siglo XVII; es precisamente la conexión con México y sus diversos géneros que en términos generales se les ha llamado *son*:

Si el son y su cultura desaparecieron en España, en México no sólo se preservaron, sino que fueron adoptados y adaptados por las diversas comunidades indígenas, mestizas y criollas, hasta hacerse propiamente originarios de cada lugar en que florecieron. (Cruz 2020: 425)



Ilustración 16. Portada del libro *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza* de Gaspar Sanz (1697).

Un ejemplo de la práctica de las *diferencias* en la Nueva España es el *Fandango* del músico español Santiago de Murcia (1673-1739), que se encuentra en el Códice Saldívar núm. IV (ver Lorimer 1987). Este documento es un manuscrito de tablatura de guitarra de cinco órdenes que fue hallado por Gabriel Saldívar con un anticuario de León, Guanajuato, México, y es una de las primeras fuentes escritas de *diferencias* sobre esta danza.

Tansango.

16

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff contains a sequence of notes, and the bottom staff contains chords and rhythmic markings.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves with notes and chords.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves with notes and chords.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves with notes and chords.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves with notes and chords.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of two staves with notes and chords.

Handwritten musical notation for the seventh system, consisting of two staves with notes and chords.

Handwritten musical notation for the eighth system, consisting of two staves with notes and chords.



Ilustración 17. “Fandango” de Santiago de Murcia del Códice Saldivar núm. IV.

Una propuesta de notación contemporánea de este fandango la podemos encontrar en el libro *A treasury of guitar music from baroque Mexico* (1995) de Craig Rusell que se presenta a continuación:

Santiago de Murcia
Códice Salazar 4 (ca. 1732)

12. Fandango

fol. 16

18

22

26

30

34

38

fol. 16^v

fol. 17

*Originally Should be

Fandango : 138

Fandango : 139

42

46

49

52

55

58

fol. 17^v

61

63

65

67

69

71

fol. 18



Ilustración 18. Transcripción a notación contemporánea del “Fandango” de Santiago de Murcia del Códice Saldívar núm. IV (1995).

A principios del siglo XVIII, el *fandango* era una danza muy afamada que ocupaba un lugar importante en España y América,⁵⁵ y que es mencionada en diversos documentos musicales y literarios (ver Rusell; Esses 1992). Maurice Esses en su libro *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th Centuries: history and background, music and dance* (1992) presenta varios ejemplos de diferencias sobre fandangos de diversos documentos de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la Biblioteca de Catalunya, y del tratado titulado *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales* (ca. 1754). de Minguet y Yrol. Este último tratado es una importante fuente de estudio sobre el repertorio, los instrumentos, interpretaciones y géneros que se tocaban a mediados del siglo XVIII en España



⁵⁵ En el Diccionario de Autoridades Tomo III (1732) definen fandango como “baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al són de un tañido mui alegre y festivo”. (consultado en <https://webfrrl.rae.es/DA.html>)

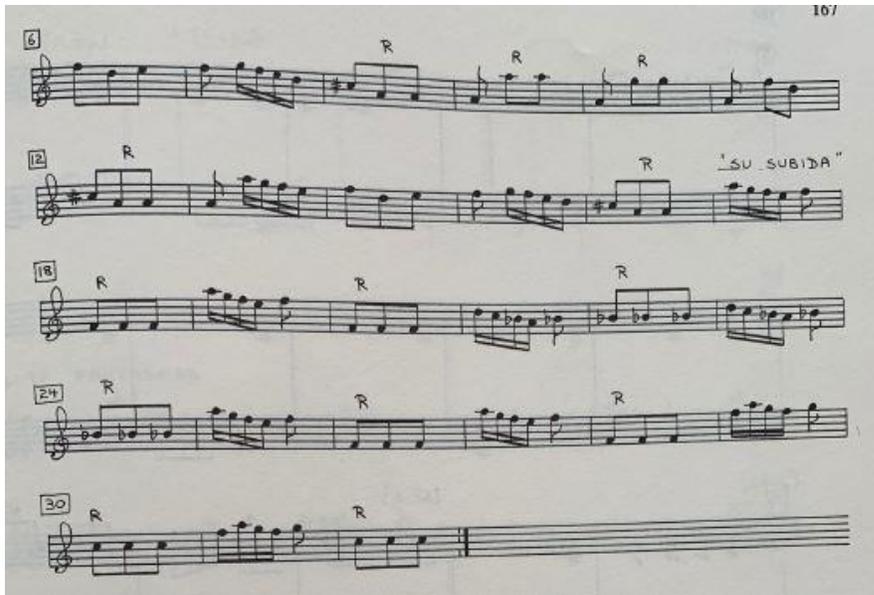


Ilustración 19. “Fandango”. Una diferencia, para bandurria de Miguet y Yrol (ca. 1754), en Esses 1992:165-166.

Toda la música trasplantada a la Nueva España era ejecutada por las castas de la Colonia y durante los siglos XVII y XVIII era una necesidad indispensable el tocar vihuela o guitarra, los instrumentos más populares de su tiempo, para recrear y acompañar el *Son* (Hernández 2003:121).

Esa práctica instrumental parece reflejarse en la actualidad ya que cada tradición musical que toca *Son* se encuentra ligada a una instrumentación tradicional:

[...] el son jarocho es la música de la jarana jarocho y la guitarra de son; el son huasteco es de la jarana huasteca y la huapanguera; los sones de mariachi se practican en la gran región donde principalmente se usan la vihuela y la quinta colorada [...] En buena medida, tal y como sucedió en la tradición hispana, es el tenor y la manera de realizarlo lo que define a la música. El arte de la diferencia se encuentra vivo y acrecentado en el territorio de México (Cruz 2020:427).

La palabra *Son* aplicada a la música, en México, aparece entre los bailes que prohibieron a los negros en los siglos XVII y XVIII. En general, todas las piezas conocidas desde entonces como sones se cantaban y se bailaban; el repertorio incluía jácaras, canarios, villanos,

pasacalles, zarambeques, fandangos, cumbees, pавanas, zarabandas, chaconas (Hernández 2003: 111).

Actualmente, se reconoce que el *Son* en México es heredero directo de la tradición lírica española introducida por los conquistadores junto con la influencia musical negra (Hernández 2003: 21-22). Sin embargo, la discusión se concentra en cuáles fueron específicamente las tradiciones que la conformaron, de qué manera y cómo se desarrollaron, tema que sobrepasa los límites de la presente tesis.

Ahora bien, otra característica interesante es la *sesquiáltera* o *hemiola*⁵⁶ que en el *Son* ha sido un tema de gran interés. El uso de la hemiola ha sido muy pronunciado en la música de raíz hispana, como el *Son*. La propuesta de Eloy Cruz es que, a pesar de que el patrón repetitivo básico –la alternancia de compases de 6/8 y 3/4– casi nunca se encuentran como tal en la música de la guitarra barroca, es posible que se vislumbre en la escritura de la música. Es decir, las tablaturas dejan un amplio margen al buen entendimiento, y a la imaginación del intérprete. “De esta manera una pieza que puede o no tener un signo liminar de compás, puede incluir uno o varios compases en los que aparezcan seis corcheas. En la mayor parte de los casos el contexto permite determinar si esas corcheas están agrupadas en dos grupos de tres o en tres de dos, pero en algunos resulta imposible, y depende del guitarrista definir la identidad de compases.⁵⁷ Los guitarristas hispanos del barroco eran singularmente reservados cuando se trataba de detallar algunos elementos básicos de la interpretación musical ya que la música que trataban en sus libros estaba viva y se suponía que cualquier

⁵⁶ Eloy Cruz explica que la *sesquiáltera* o *hemiola* (un término en latín y el otro en griego) significan “el todo y la mitad”. En el sistema de notación mensural, la *proportio sesquiáltera* se refiere a la disminución del valor relativo de las notas en una proporción de 3 a 2. En el sistema métrico actual, como una perfecta resonancia de la práctica antigua, la hemiola denota la articulación de dos unidades de metro doble, es decir el juego de 3/4 contra 6/8. En la práctica de hoy, los términos sesquiáltera y hemiola se usan más o menos de manera indistinta: el primero es más empleado cuando el recurso se encuentra de manera constante, y el segundo cuando aparece ocasionalmente (texto de Eloy Cruz publicado en el siguiente enlace de internet: <https://papirohieratico.blogspot.com/2012/02/el-arte-de-la-sesquialtera-y-el-son.html>).

⁵⁷ Es interesante decir que este fenómeno de no saber si la escritura debe leerse en momentos como ternaria o en otros como binaria es actual. En mi experiencia he constatado, en diversas ocasiones, que las transcripciones o arreglos de *Sones* de algunas regiones de México no especifican cuando la agrupación es binaria o ternaria (o aunque las especifiquen), y por lo tanto los intérpretes no logran darle sentido, ya no digamos estilo, a la partitura. Aunado a ello, en gran problema se encuentran los músicos cuando algunos instrumentos deben tocar ritmos binarios y otros ternarios al mismo tiempo. Un ejemplo típico es la obra *Sones de Mariachi* de Blas Galindo.

persona la conocía y podría escucharla de manera cotidiana” (Cruz en <https://papirohieratico.blogspot.com/2012/02/el-arte-de-la-sesquialtera-y-el-son.html>).

Coincido con Eloy Cruz en que el estudio de prácticas del pasado puede darnos luces sobre prácticas actuales y al revés:

En conclusión, considero que la música que aquí he llamado *son* nació en España probablemente en el siglo XV y se extendió a diversos lugares de su imperio a partir del siglo XVI; aunque buena parte de su bagaje haya desaparecido en España desde el siglo XVIII, su cultura se mantuvo viva en México y muy probablemente en otras partes de América Latina y se ha convertido en uno de los rasgos más significativos de la identidad cultural de los países de esta región. El conocimiento de los sones actuales puede darnos luz sobre prácticas musicales no descritas en las fuentes antiguas. A la inversa, el conocimiento de los sones barrocos permite entender la fisonomía y el funcionamiento de los sones actuales de México y de las músicas emparentadas en el resto del mundo hispano (Cruz 2020:429).

En la presente tesis no es objetivo demostrar la continuidad de las *diferencias* en la actual tradición del son huasteco, aunque sí es pertinente su exposición ya que en la tipología ornamental que se propone en este texto, se retoman los conceptos y características de ornamentación de las *diferencias* barrocas.

3. *DIFERENCIAS, UNIDADES, GLOSAS Y ADORNOS EN EL FANDANGUITO HUASTECO*

Tomando como referencias los expuesto en los capítulos 1 y 2, en el presente capítulo se expone la propuesta tipológica para analizar los ornamentos en *El Fandanguito* huasteco.

3.1. **Definiciones**

Del capítulo 2, se retoman tres conceptos: *diferencia*, *glosa* y *adorno*, definidos de la siguiente forma:

Diferencia se refiere a la melodía del violín que se realiza sobre el patrón rítmico-armónico recurrente, antes y después de cada copla.

Glosa se refiere a los recursos ornamentales, rítmicos, melódicos o rítmico-melódicos, que surgen de la melodía misma y se integran a ella como un elemento sustancial.

Adorno se refiere a los ornamentos que se realizan sobre una nota, que se utilizan para “dar más brillo” y “engalanar” la melodía o las *glosas*.

De las categorías *émicas* expuestas en el capítulo 1 se retoma el concepto de *vuelta* definido como el patrón rítmico-armónico que se repite específicamente en las *diferencias* del violín.

De esta manera la *vuelta* en *El Fandanguito* es

en tonalidad de sol:

sol-do-re (en total dos compases)

en tonalidad de re:

re-sol-la (en total dos compases)

Se propone también *unidades estructurales* que son las que constituyen las *diferencias* del son huasteco *El Fandanguito*.

Para exponer y ejemplificar dicha propuesta, se utilizan las interpretaciones de seis violinistas; tres ejemplos son en la tonalidad de sol y tres en tonalidad de re. Los seis violinistas son de Hidalgo y todos son reconocidos como buenos intérpretes de la región, ellos son:

Nombre del violinista	Origen	Región	Trío	Disco y enlace	Clave en la tesis
Anatolio Martínez Sánchez	Villa Juárez, Hidalgo	Sierra Gorda	Dinastía Hidalguense	<i>Cantándole a Nuestras Huastecas</i> . Scorpio Records. México. https://youtu.be/hW9SpjaiW5k	AM
Raúl Hernández	Pachuca, Hidalgo	Cuenca de México	Huapangueros diferentes	2003. <i>El Alegre</i> . Scorpio Records. México. https://youtu.be/ZDaTIarp9SE	RH
Efraín Bautista Hernández	Tenango de Doria, Hidalgo	Sierra Oriental	Sierra Hidalguense	2007. <i>La Azucena Bella</i> . Loro Records. México. https://youtu.be/tquKfeJyHuY	EB
Antonio Hernández	Xochiatipan, Hidalgo	Huasteca	Los jilgueros de Hidalgo	<i>Folklore huasteco</i> . Discos Aries, LLC. 2019. México. https://youtu.be/QjjM0KUFf4A	AH
Santos Sarmiento	Chapulhuacan, Hidalgo	Sierra Gorda	Halcón Huasteco	<i>Aún hay más</i> . Discos Aries, LLC. 2017. México. https://youtu.be/dzJ1rl-ZOZY	SS
Efraín Olvera Martínez	La Misión, Hidalgo	Sierra Gorda	Armonía Huasteca	Con la misma esencia. https://youtu.be/F-DPVR9VTHg	EO

Cuadro 13. Comunidad de origen de los violinistas huapangueros.

Con objeto de contar para esta tesis con un panorama acotado de estilos en la interpretación de los ornamentos del violín, se seleccionaron violinistas de diversas localidades de Hidalgo. En el siguiente mapa se puede observar la distribución del origen de los violinistas:



Ilustración 20. Mapa de las localidades de los violinistas huapangueros.

Los criterios de transcripción fueron los siguientes:

Sobre la afinación de los instrumentos, se siguió el criterio de tonalidad siguiendo la digitación, es decir que, aunque no todos los tríos estaban afinados en un estándar de la 440Hz, las versiones en sol corresponden a la digitación que se utiliza para tocar en tonalidad de sol, y las versiones en re corresponden a la digitación que se utiliza para tocar en re. Lo anterior se explica en el rubro 1.1.3 de la presente tesis.

Para poder analizar con mayor claridad ambos niveles de ornamentación se utilizó el programa Audacity, siendo muy útil la herramienta que ayuda a que la reproducción de la grabación más lenta sin cambiar la altura de las notas.

Se utilizó el programa Sibelius para la transcripción y aunque las transcripciones no se establece un compás, se decidió agrupar el ritmo en compás de 6/8, en vez de 3/4 porque se considera que visualmente representa de una mejor manera las glosas propuestas.

Para poder verificar la efectividad de la transcripción, además de reproducirse con el mismo programa Sibelius, se tocaron con el violín.

Ahora bien, la propuesta consiste en que las *diferencias* y las *vuelatas* del violín se estructuran por *unidades estructurales* que pueden ser *temas*, *figuras*, *motivos* y *cadencias*. Los temas se dividen en temas de la copla (Tc); temas identitarios (Ti) y temas secundarios (Ts); las cadencias pueden ser preparatorias (Cp) o cadencias finales (Cf); las figuras pueden ser

patrones rítmico-armónicos (Ra) y los motivos pueden ser introductorios (Mi) o de enlace (Me).

En cada *diferencia* se combinan estas unidades a gusto del violinista. Cada unidad tiene una función diferente y se ornamenta con *glosas* y *adornos*.

Las *glosas* pueden ser las siguientes:

- terceras
- pedales
- arpeggios
- cuerdas dobles
- repeticiones
- notas de paso
- bordados por terceras
- divisiones rítmicas
- anticipaciones
- retardos

Ejemplo 1. Tipología de glosas.

Por otra parte, los *adornos* son apoyaturas, mordentes, grupetos, armónicos, así como algunos golpes de arco como el *spiccato* y el *ricochet*, y la técnica del *pizzicato*. Las unidades pueden (o no) tener adornos, dependiendo del estilo y gusto del violinista.

La ausencia de *adornos* no altera el sentido de la melodía, por lo que, hasta cierto punto, no son obligados, es decir, la glosa es obligada, pero el adorno no.

A continuación, se explica y se expone cada unidad.

3.2. Motivos de introducción

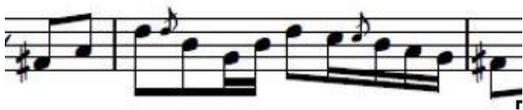
El *motivo de introducción (Mi)*: declara el inicio del son y marca el lugar donde los instrumentos rasgueados –la jarana y la huapanguera– deben empezar. Los instrumentos

rasgueados nunca empiezan primero. En *El Fandanguito*, el *motivo de introducción* marca la tonalidad, ya que en re es diferente que en sol.

Para ubicar los ejemplos en la partitura de la transcripción, cifro cada ejemplo de la siguiente manera:

Tipo de unidad; tonalidad del ejemplo; iniciales del violinista que lo interpreta; número de diferencia en la que se encuentra; número de compás de la partitura. De esta forma, para cifrar el motivo de introducción en tonalidad sol de Raúl Hernández, ubicado en la diferencia uno, del compás uno al tres se cifra de la siguiente manera: Mi; G; RH; D1; C1-3

Los motivos de introducción que se encontraron en las seis interpretaciones fueron los siguientes:

Ejemplo 2. Ejemplos de motivos de introducción de El Fandanguito
 <p data-bbox="233 1163 448 1192">Mi;G;RH;D1;C1-3.</p>
 <p data-bbox="233 1394 448 1423">Mi;G;EB;D1;C1-3.</p>
 <p data-bbox="233 1581 448 1610">Mi;G;AM;D1;C1-3.</p>
 <p data-bbox="233 1782 880 1812">Mi;D;SS;D1;C1-3// Mi;D;AH;D1;C1-3//Mi;D;EO;D1;C1-3.</p>

Es de notar que, en la tonalidad de sol, la interpretación de Raúl Hernández y Efraín Bautista, coinciden en glosar con un arpeggio seguido de una escala descendente, mientras que Anatolio Martínez usa un *tema de identidad* para declarar la entrada. En cambio, las tres interpretaciones en re coinciden en su *tema de introducción*, glosando por grados conjuntos descendentes y finalizando con un arpeggio. Al parecer, el motivo de introducción es una característica con el cual los huapangueros identifican la tonalidad, ya que el motivo usado en la tonalidad de re no es usado en la tonalidad de sol, es diferente.

3.3. Temas de la copla y temas identitarios

Aunque en este trabajo no profundizaremos en el canto, transcribo dos ejemplos de la copla en tonalidad de sol interpretados por el trío Sierra Hidalguense (2007) con el propósito de mostrar las diferencias aquí señaladas:

A MI TIE - RRA ME - XI - QUEN - SE A MI TIE - RRA ME - XI -
 5 QUEN - SE LE TRO - VO VER - SOS SIN FIN LE TRO - VO - VER - SOS SIN
 9 FIN
 FAN - DAN - GUI - TO SI CON - VEN - CE AL COM - PAS DE MI VID -
 5 LIN A - GUES - TA SIE - RRAH - DAL GUEN - SE TI - NOÁN - TEL - MO YE - FRA -
 9 FIN

Ejemplo 3. Ejemplo del canto de los versos de *El Fandanguito*.

Aunque mi objetivo por ahora no es proponer cuál es el tema teóricamente generador ni saber cuál es la melodía base de cada uno de los temas, quiero destacar que esta unidad tiene una función identitaria y que siempre se presenta desde un inicio ornamentada. Me refiero a identitaria porque justamente el tema que lo identifica es el que contrasta un son con otro, y sería suficiente escuchar este tema para reconocer el son. Cualquier tema de *El Fandanguito* que se observa en el análisis es usado al gusto, utilidad y preferencia del violinista y en todos los motivos ornamentados del tema principal podemos observar que se glosa por medio de terceras, arpeggios y notas pedal.

En este sentido, el tema instrumental identitario de *El Fandanguito* puede presentar la siguiente forma:

En tonalidad de sol:



Ejemplo 4. Ejemplo de tema de identidad de *El Fandanguito*.

Para distinguir el tema identitario del son emplearé *Ti* para referirme al tema principal, instrumental, del violín, y *Tc* para referirme al tema de la copla cantada.

De esta manera, los *Temas identitarios (Ti)* se definen como los temas que identifican al son *El Fandanguito*. En otros sones, el tema identitario puede parecerse al tema de la copla, y otras veces es completamente diferente y en contraste con otras unidades, este tema es el único que no se intercambia o se encuentran en otros sones huastecos.

A continuación, expongo los *Temas identitarios* que se encontraron en los seis ejemplos analizados.

Ejemplo 5. Ejemplos de tema de identidad de *El Fandanguito*



Ti; G; RH; D1; C3-5// Ti; G; RH; D2; C27-29.



Ti; G; RH; D1; C5-8// Ti; G; RH; D3; C54-55 // Ti; G; RH; D4; C70-72 // Ti; G; RH; D5; C93-95// Ti; G; RH; D6; C116-117.



Ti; G; RH; D2; C29-32// Ti; G; RH; D4; C72-73// Ti; G; RH; D5; C95-96.



Ti; G; EB; D1; C13-15.



Ti; G; RH; D2; C32-35 // Ti; G; RH; D3; C52-53. // Ti; G; RH; D6; C112-114.



Ti; G; EB; D1; C3-6 // Ti; G; EB; D1; C10-13 // Ti; G; EB; D2; C40-43 // Ti; G; EB; D3; C62-63 // Ti; G; EB; D4; C79-83 // Ti; G; EB; D6; C114-115.



Ti;G;AM;D1;8-11//Ti;G;AM;D2;C29-32// Ti;G;AM;D4;C76-77.



Ti; G;AM;D1;C3-5.// Ti;G;AM;D2;C26-28.



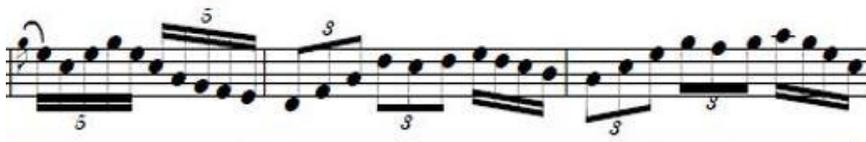
Ti; G; AM ;D1; C5-6.



Ti; G; EB; D1; C6-9.



Ti; D; EO; D1; C3-5 // Ti; D; EO; D1; C11-13// Ti; D; EO; D2; C29-31// Ti; D; EO; D3; C46-48 // Ti; D; EO; D3; C53-54// Ti; D; EO; D4; C73-75// Ti; D; EO; D5; C93-95// Ti; D; EO; D6; C114-116// Ti; D; EO; D7; C133-135// Ti;D;AH;D1;C5-7//



Ti;D;SS;D1;11-13//Ti;D;SS;D2;27-29//Ti;D;SS;D3;53-55;57-59//Ti;D;SS;D4;76-78;80-82//
Ti;D;SS;D5;110-112// Ti;D;SS;D6;127-129// Ti;D;SS;D7;150-152//.

Se puede observar que en la tonalidad de sol Raúl Hernández (RH) y Anatolio Martínez (AM) realizan tres formas diferentes de glosar el tema de identidad al igual que Efraín Bautista (EB). En contraste, en la tonalidad de re, Efraín Olvera (EO) utiliza la misma glosa durante toda su interpretación, que es la misa glosa que utiliza Antonio Hernández (AH) en la única vez que presenta dicho tema. Muy interesante es el tema de identidad de Santos Sarmiento, que empieza con una glosa en quintillos, y que utiliza en toda su interpretación.

3.4. Cadencias finales

Ahora bien, tenemos diversos elementos que conforman y van construyendo el desarrollo del son. Esta estructura puede variar dependiendo justamente del nivel de ornamentación que aplique cada violinista. En una ejecución hipotética del son huasteco, reducida a su mínima expresión, escucharíamos el tema instrumental identitario (Ti) y el tema de la copla cantada (Tc);⁵⁸ para luego finalizar con otro tema identitario (Ti) que finaliza con una fórmula melódica que he denominado “cadencia final”, y que identificaré con el nomenclátor Cf.

Esquemáticamente, dicha ejecución minimizada del son huasteco se puede representar como [Ti-Tc:|Ti-Cf], tomando siempre en cuenta la posibilidad de tener un número abierto de coplas cantadas en alternancia con el tema instrumental. Además, las repeticiones del Ti y del Tc generalmente son diferentes, lo cual constituye una de las características contundentes del son huasteco. No es un género en que se declare primero “el tema”, seguido luego de variaciones; más bien, el tema no se presenta en forma llana, ni en su primera ocurrencia en la pieza, sino que siempre ocurre de manera ornamentada, valiendo lo mismo para las participaciones instrumentales que para las vocales. En consideración especial para las ejecuciones del o los temas instrumentales, el violinista echa mano de distintos recursos que le dan variación a sus intervenciones, incluyendo, si así lo elige el ejecutante, el tema instrumental principal.

De esta manera, los ornamentos del Ti y del Tc varían cada vez que estas partes se ejecutan; además de que, entre copla y copla, el Ti se puede tocar como interludio instrumental las veces que se requiera. A continuación, se presenta el esquema de una ejecución no ficticia de un son huasteco: [Ti-Ti' + Tc + Ti'' + Ti''' + Ti'''' + Tc'' + etcétera].

Para mantener la claridad del esquema, cada vez que represente así la estructura formal de un son no marcaré las variaciones con el apóstrofe ('), debiéndose tomar en cuenta que la

⁵⁸ Nótese que la secuencia [:Ti-Tc:] puede repetirse cuantas veces se desee, sin producirse repeticiones literarias; es decir: enunciando en cada ocasión una copla diferente o improvisándola.

ejecución de cada tema varía cada vez que se presenta. Por lo tanto, el tema instrumental principal “declara” el son y le da identidad.

Entonces una cadencia final es una fórmula melódica que marca el final de *El Fandanguito*. Pueden ser desde tres notas en tres cuartos, hasta divisiones en dieciseisavos.

Las cadencias finales que se analizaron fueron las siguientes:

Ejemplo 6. Ejemplos de cadencias finales	
	
Cf; G; AM; D5; C92-95	
	
Cf; D; EO; D7; C137-140	
	
Cf; D; SS; D7; C152-155	
	
Cf; D; AH; D7; C94-96	
	
Cf; G; RH; D7; C133-135	

Cf; G; EB; D7; C136-138.

Cada violinista tocó diferentes cadencias finales, algunas más glosadas que otras; Efraín Bautista y Raúl Hernández no las glosaron y Anatolio Martínez fue quien más la ornamentó. Estas cadencias pueden presentarse e intercambiarse entre sones y sus recursos ornamentales generalmente son repetición de notas con división rítmica, y arpeggios con notas de paso

3.5. Figuras rítmico-armónicas

Ahora bien, la estructura básica Ti-Tc-Ti-Cf puede enriquecerse con otros componentes que pueden ocurrir en cada interludio instrumental; a éstos los he denominado el *tema instrumental secundario* (Ts) y las *figuras sobre el patrón armónico-rítmico* (Ra).

Las *figuras sobre el patrón rítmico-armónico* (Ra). Estos ornamentos son fórmulas melódicas que utilizan arpeggios, cuerdas dobles, terceras que generalmente duran toda la *vuelta*, es decir se desarrollan durante todo el patrón rítmico-armónico y tienen la propiedad de ser intercambiables entre sones de la misma modalidad. Se emplean, entre otras razones, para demostrar virtuosismo, realizar un diálogo con los instrumentos armónicos y/o con el zapateado, y al igual que los temas secundarios no se espera que sean usados al principio de un son o inmediatamente después de la presentación del mismo, sino a partir del primer interludio, es decir se usan en los interludios entre copla y copla. El orden de aparición podría ser el siguiente [Ti-Tc-Ra-Ti-Cf].

Las figuras rítmico-armónicas que se encontraron en el análisis fueron arpeggios, cuerdas dobles, pedales y bordados.

Arpeggios

Ejemplo 7. Ejemplos de arpeggios





Ra; D; EO; D1; C7-10 // Ra; D; EO; D3; C50-51.

Cuerdas dobles

Ejemplo 8. Ejemplos de cuerdas dobles



Ra; G; EB; D3; C47-51 // Ra; G; EB; D6; C99-103.



Ra; G; RH; D4; C59-60



Ra; G; RH; D4; C69-74.



Ra; G; EB; D5; C86-91.



Ra; D; AH; D3; C30-31 // Ra; D; AH; D7; C91-92.



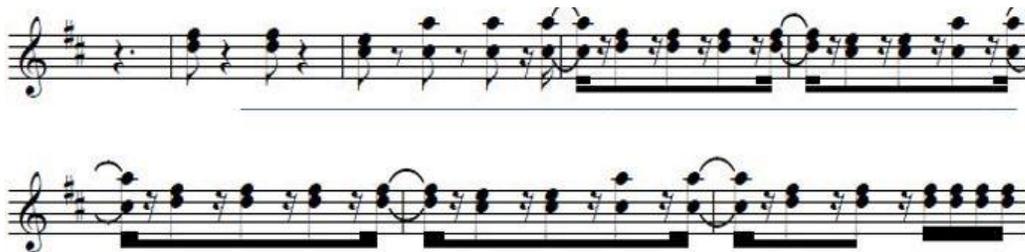
Ra; D; SS; D2; C18-21.



Ra; D; EO; D2; C18-27 // Ra; D; EO; D3; C36-40 // Ra; D; EO; D6; C100-104.



Ra; D; AH; D2; C12-19 // Ra; D; AH; D5; C56-63.



Ra; D; SS; D3; C34-40

Pedales

Ejemplo 9. Ejemplos de pedales.



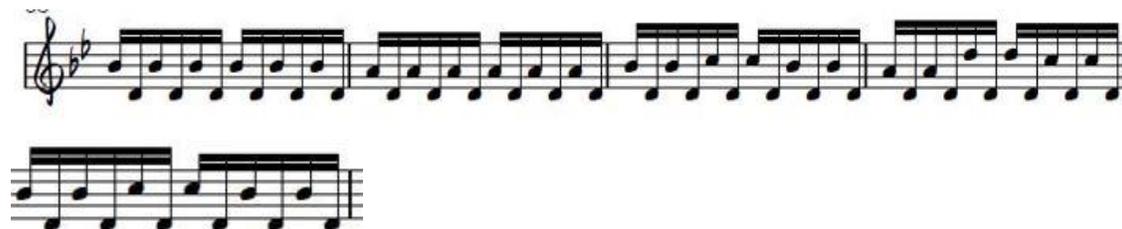
Ra; G; EB; D3; C52-54 // Ra; G; EB; D6; C104-107.



Ra; G; RH; D2; C22-26.



Ra; D; SS; D5; C101-102.



Ra; G; RH; D4; C65-69



Ra; G; AM; D4; C66-68



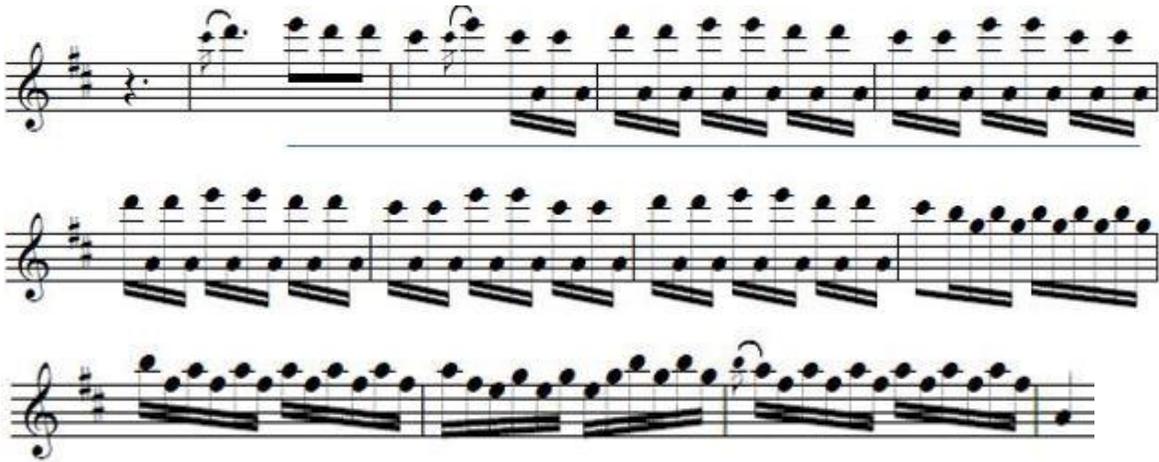
Ra; D; AH; D3; C32-33.



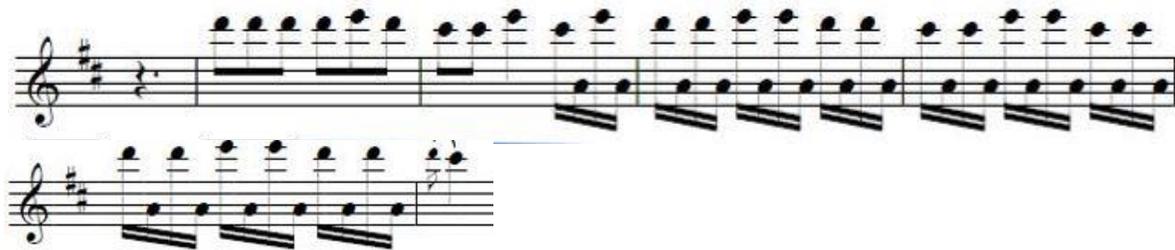
Ra; D; SS; D3; C41-43.



Ra; D; SS; D3; C47-50.



Ra; D; EO; D5; C80-91 // Ra; D; EO; D7; C121-132.



Ra; D; AH; D3; C25-30.

Ra; D; AH; D7; C86-91.

Ra; D; SS; D7; C135-138

Grupetos

Ejemplo 10. Ejemplo de grupetos

Ra; G; RH; D3; C38-42 // Ra; G; RH; D6; C100-104.

En el análisis, las figuras rítmico-armónicas se presentaron de dos formas: 1) se presentaron independientes y 2) como parte de otras unidades, como podemos observar en los temas secundarios.

3. 6. Temas secundarios

Estos temas no son variaciones del tema principal sino temas que, a veces, pueden ser usados en otros sones. No son obligados, pero le dan más variedad al interludio del violín. El tema secundario no aparece al inicio del son, sino que generalmente aparece hasta después de la primera copla, y puede haber más de uno. Esquemáticamente podría presentarse de la siguiente forma: [Mi-Ti-Tc-Ts¹-Tc-Ra-Ts²-Cf].

La forma de glosar estos temas es muy variada. En contraste con las figuras rítmico-armónicas (Ra), el tema secundario tiene un contorno melódico más definido, si bien, pueden tener en su estructura glosas rítmico-armónicas. En los seis ejemplos analizados, se encontraron tres temas secundarios, que se tocan de forma similar en las diferencias, aunque no todos los violinistas tocaron los tres temas secundarios en su interpretación.

Tema secundario 1

En el tema secundario que se denominará 1 (Ts1), la primera parte es más melódica, en contraste con su segunda parte que se glosa con terceras, arpegios o cuerdas dobles. Se exponen los temas secundarios 1 (Ts1) analizados a continuación:

Ejemplo 11. Ejemplos de tema secundario 1

Musical score for Example 11, measures 77-91. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four staves. The first staff starts at measure 77 and ends at measure 80. The second staff starts at measure 81 and ends at measure 84. The third staff starts at measure 85 and ends at measure 88. The fourth staff starts at measure 89 and ends at measure 91. A purple box labeled 'Ts1' with an arrow points to the first measure of the second staff (measure 81). A light blue box labeled 'Recorrido rectas' is located in the right margin of the third staff.

Ts1; G; RH; D5; C77-91

Musical score for Example 11, measures 121-133. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of three staves. The first staff starts at measure 121 and ends at measure 124. The second staff starts at measure 125 and ends at measure 128. The third staff starts at measure 129 and ends at measure 133. A purple box labeled 'Ts1' with an arrow points to the first measure of the second staff (measure 125).

Ts1; G; RH; D7; C121-133.

133

57

61

65

Ts1; G;AM;D4;C54-66

21

25

29

33

37

Ts1; G; EB; D2; C20-38.

Ts1; G; EB; D7; C120.136.

Ts1; D; EO; D4; C59-71.

The first system consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a 'Ts1' box under the first measure. The second and third staves are accompaniment lines, with the second staff featuring a dense, rhythmic texture of chords and the third staff providing a more melodic accompaniment.

Ts1; D; AH; D4; C39-50 // Ts1; D; AH; D6; C69-80.

The second system consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a 'Ts1' box under the first measure. The second and third staves are accompaniment lines, with the second staff featuring a rhythmic accompaniment of chords and the third staff providing a more melodic accompaniment.

Ts1; D; SS; D4; C64-75.

The third system consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a 'Ts1' box under the first measure. The second and third staves are accompaniment lines, with the second staff featuring a rhythmic accompaniment of chords and the third staff providing a more melodic accompaniment.

Ts1; D; SS; D5; C87-99.

Ts1; D; SS; D6; C117-125.

Raúl Hernández (RH) y Efraín Bautista (EB) realizaron dos diferentes formas de glosar la segunda parte del Ts1. En contraste, Santos Sarmiento tocó tres formas diferentes de glosar Ts1, aunque la segunda parte fue más breve. En cambio, Antonio Hernández (AH) tocó dos veces una misma glosa del Ts1. Efraín Olvera (EO) y Anatolio Martínez (AM) sólo tocaron un Ts1, pero Anatolio utilizó otro tema secundario (Ts2) que exponemos a continuación.

Tema secundario 2

El tema secundario que se denominará como 2 (Ts2), se encontró en dos interpretaciones en tonalidad de sol:

Ejemplo 12. Ejemplo de tema secundario 2

Ts2; G; AM; D3; C39-48// Ts2; G; AM; D5; C81-90.

Ra; G; AM; D2; C18-26.

Ts2; G; EB; D4; C68-79.

Ts3;G; EB; D6; C108-114.

Anatolio Martínez (AM) tocó tres veces la glosa del Ts2, mientras de Efraín Bautista tocó dos formas de glosar el Ts2, en donde el segundo se puede ver la melodía menos glosada.

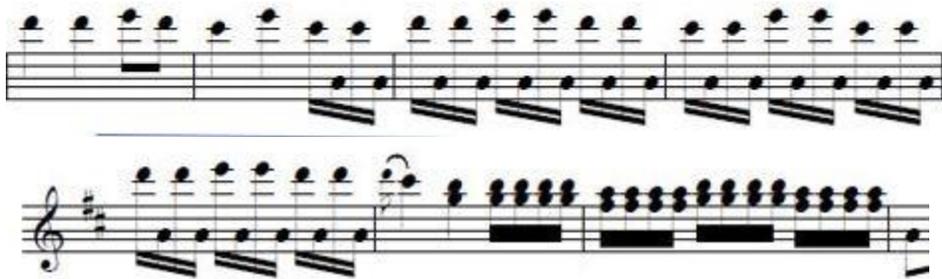
Tema secundario 3

El tema secundario que se denominó como 3, es el tema que se glosa con más figuras rítmico-armónicas, y por lo tanto es un poco menos evidente su contorno melódico. Sin embargo, la línea melódica es común en todas las versiones. Se puede decir que el tema secundario 3 es una unidad intermedia entre un tema secundario y una unidad rítmico-armónica.

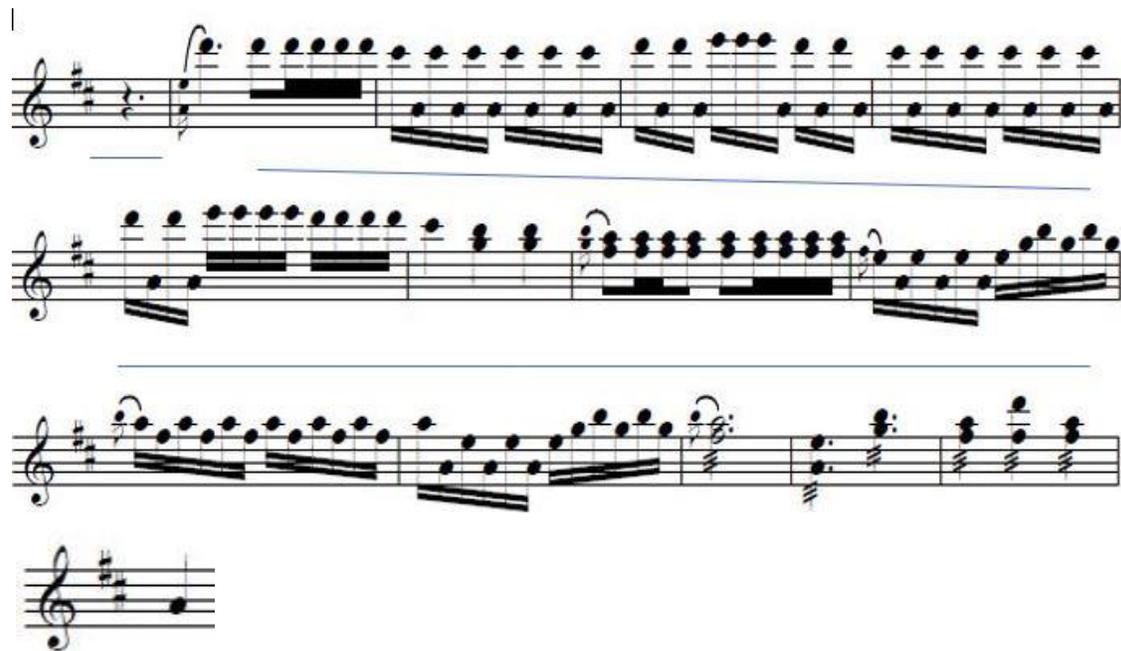
Ejemplo 13. Ejemplos de tema secundario 3

Ts3; D; EO; D5; C80-91 // Ts3; D; EO; D7; C121-132.

Ts3; D; AH; D3; C25-33.



Ts3; D; AH; D7; C86-93



Ts3; D; SS; D7; C133-148

El tema secundario 3 se encontró en las tres versiones transcritas en tonalidad de re: Antonio Hernández (AH) la tocó dos veces con dos distintas formas de glosar; Efraín Olvera (EO) la tocó dos veces con una misma glosa; y Santos Sarmiento la tocó una vez.

3.7 Cadencias preparatorias

Las *cadencias preparatorias* (Cp) tienen la función de marcar al cantante que el interludio del violín ha finalizado y que sigue la copla, y por lo tanto, aparecen justo antes del tema de la copla. Estas cadencias aparecen justo antes del Tc: [Ti-Cp-Tc-...]. Es común que cada cadencia preparatoria sea la misma cada vez que dan pauta al cantante, y en contraste con las demás unidades, su aparición es obligada.

Las cadencias preparatorias (Cp) que se analizaron fueron las siguientes:

<i>Ejemplo 14. Ejemplos de cadencias preparatorias.</i>	
	Cp; G; RH; D1; C16-19// Cp; G; RH; D2; C34-37// Cp; G; RH; D3; C55-58// Cp; G; RH; D4; C74-77 // Cp; G; RH; D5; C96-99 // Cp; G; RH; D6; C117-120//
	Cp;G;AM;D1;C14-17// Cp;G;AM;D2;C35-38// Cp;G;AM;D3;C50-53// Cp;G;AM;D4;C77-80//
	Cp; D; EO; D1; C14-17 // Cp; D; EO; D2; C32-35 // Cp; D; EO; D3; C55-58 // Cp; D; EO; D4; C76-79 // Cp; D; EO; D5; C96-99// Cp; D; EO; D6; C117-120 //
	Cp; D; AH; D1; C8-11 // Cp; D; AH; D2; C21-24// Cp; D; AH; D3; C35-38// Cp; D; AH; D4; C52-55// Cp; D; AH; D5; C65-68.// Cp; D; AH; D6; C82-85//

 <p data-bbox="240 344 1382 407">Cp;SS; D1; C14-17 // Cp; D; SS; D2; C30-33 // Cp; D; SS; D3; C60-63 // Cp; D; SS; D4; C83-86 // Cp; D; SS; D5; C113-116 // Cp; D; SS; D6; C130-133.</p>	Cp; D;
 <p data-bbox="240 590 1365 617">Cp; G; EB; D2; C43-46 // Cp; G; EB; D3; C64-67 // Cp; G; EB; D4; C83-86 // Cp; G; EB; D6; C116-119.</p>	
 <p data-bbox="240 894 500 921">Cp; G; EB; D5; C95-98.</p>	
 <p data-bbox="240 1230 500 1257">Cp; G; EB; D1; C15-19.</p>	

Las cadencias preparatorias (Cp) que se encontraron presentan poca variabilidad ya que se repiten a lo largo de toda la interpretación, tanto en tonalidad de sol como en re, exceptuando las que tocó Efraín Bautista (EB) quien tocó tres diferentes glosas. En el ejemplo podemos observar el uso de arpeggios, notas de paso, repetición de notas y anticipaciones

3.8. Enlaces

Por otra parte, los *enlaces* (Me) tienen la función de ser una conexión entre componentes anteriores, y su uso depende del grado de ornamentación que requiera el son, y la habilidad del violinista para hilarlos, por lo tanto, no es una figura obligada, pero a veces es necesaria. Los enlaces analizados son los siguientes:

Ejemplo 15. Ejemplos de enlaces	
	Me;G;AM;D1;C7-8// Me;G;AM;D2;C28-29.
	Me;G;AM;D1;C13-14// Me;G;AM;D2;C34-35.
	Me;G;AM;D4;C74-76
	Me; G; AM; D1; C7 // Me; G; AM; D2; C28.
	Me; G; AM; D1; C13. // Me; G; AM; D2; C34 // Me; G; AM; D3; C49 // Me; G; AM; D5; C91
	Me; G; AM; D3; C48 // Me; G; AM; D5; C90



Me; G; RH; D1; C12



Me; G; AM; D4; C74-75



Me; G; RH; D3; C47



Me; G; RH; D3; C49-50 // Me; G; RH; D6; C111-113



Me; G; EB; D3; C58



Me; G; EB; D2; C37-38



Me; G; RH; D5; C91-92



Me; D; EO; D1; C6 // Me; D; EO; D3; C49



Me; D; EO; D1; C27-28 // Me; D; EO; D3; C44-45 // Me; D; EO; D4; C71-72 // Me; D; EO; D5; C91-92 //
Me; D; EO; D6; C112-113 // Me; D; EO; D7; C132-133



Me; D; AH; D1; C2-3



Me; D; AH; D2; C19-20; Me; D; AH; D3; C34 // Me; D; AH; D4; C51 // Me; D; AH; D5; C63-64 // Me;
D; AH; D6; C80-81



Me; D; SS; C3-5



Me; D; SS; D1 C9-10 // Me; D; SS; D2; C25-26



Me; D; SS; D3; C52 // Me; D; SS; D3; C56 // Me; D; SS; D4; C79 // Me; D; SS; D6; C126



Me; D; SS; D3; C51 // Me; D; SS; D6; C125



Me; D; SS; D4; C74-75 // Me; D; SS; D7; C148



Me; D; SS; D5; C108-109

Como se había mencionado, los enlaces son motivos que unen dos unidades, y como se puede observar, aunque su línea melódica es heterogénea, en la mayoría de sus glosas utiliza notas de paso. A continuación, se presentan algunos ejemplos de estos motivos de enlaces entre otras unidades:

Ejemplo 16. Ejemplos de enlaces entre otras unidades

Motivo de enlace entre una figura rítmico-armónica y un tema identitario



AM;G;D4;C73-76.

Motivo de enlace entre un tema identitario y una figura rítmico-armónica



RH;G;D1;C7-9.

Motivo de enlace entre una figura rítmico-armónica y tema de identidad

RH;G;D1;C11-13.

Motivo de enlace entre dos figuras rítmico-armónicas y b) motivo de enlace entre una figura rítmico-armónica y un tema de identidad

RH;G;D6;C108-114.

Motivo de enlace entre el final de un tema secundario (Ts1) y un tema de identidad

EB;G;D2;C37-40.

Motivo de enlace entre un tema de identidad y una figura rítmico-armónica

EO;D;D1;C5-7.

A continuación, se expondrán los adornos analizados.

3.9. Adornos

Los adornos son notas rápidas adicionales a la melodía ya ornamentada, así como técnicas de arco y otros recursos de la mano derecha. En el análisis se encontraron apoyaturas, mordentes, grupetos, armónicos, así como golpes de arco como *ricochet*, *spiccato*, *trémolo* y *pizzicato*.

Apoyaturas

Las apoyaturas son notas que anteceden a la principal (Zamacois 2002:16). Las apoyaturas pueden ser inferiores o superiores. Pueden ser por grados conjuntos, o tener un intervalo más amplio que una segunda; pueden ser cuerdas dobles, tomar como pedal una nota con cuerda al aire o ser apoyaturas dobles. Se muestran a continuación algunos ejemplos de su uso.

Ejemplo 17. Ejemplos de apoyaturas	
	
AM; D2; C29-31	
	
RH; D1; C15-16.	
	
EO; D1; C14-16	





AH; D2; C13-14.



SS; D3; C45-46.



EB; D2; C22-24.



EO; D3; C36-40.



SS; D4; C65



SS; D1; C15 y 17.

Las apoyaturas pueden ser superiores e inferiores. Es común que las apoyaturas tomen la nota anterior a la nota real que apoyan, aunque si la nota real que le sigue conlleva un cambio de cuerda, la apoyatura será una tercera o segunda superior o inferior a la nota real en la misma cuerda.⁵⁹ También es frecuente que las apoyaturas en dos notas repetidas sean superiores.

⁵⁹ Me refiero al cambio de cuerda en lo que técnicamente se denomina “en primera posición”. Sin embargo, las técnicas del son huasteco no coinciden siempre con las que se enseñan en las escuelas de música, sino que tienen sus propias digitaciones. Ese señalamiento es importante porque es parte de los recursos que determinan un estilo musical. Eso aplica para muchas tradiciones musicales de México, asunto escasamente estudiado.

Mordentes

Se encontraron mordentes superiores e inferiores en dos versiones en tonalidad de re.

Ejemplo 18. Ejemplos de mordentes	
	EO; D3; C55.
	SS; D3; C44
	SS; D4; C66.

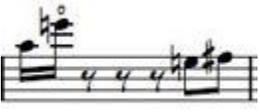
Grupetos

Se encontró que Raúl Hernández utilizó grupetos para sus cadencias preparatorias.

Ejemplo 19. Ejemplo de grupeto	
	RH; D1; C18 // RH; D2; C36 // RH; D3; C57 // RH; D4; C76 // RH; D5; C98 // RH; D6; C119

Armónicos

Se encontró que sólo Anatolio Martínez utilizó un armónico como adorno.

Ejemplo 20. Ejemplo de armónico
 <p>AM; D3; C43</p>

De los adornos mencionados, el más usado es la apoyatura. Por ejemplo, quien más utilizó adornos fue el violinista Santos Sarmiento (SS) que utilizó 77 apoyaturas y un mordente. Raúl Hernández (RH) también tocó 77 apoyaturas, pero no tocó mordentes, aunque utilizó 6 grupetos. Por su parte Efraín Olvera (EO) tocó 61 apoyaturas, 2 mordentes y no utilizó grupetos. Anatolio Martínez (AM) utilizó 54 apoyaturas, no tocó mordentes o grupetos, pero utilizó dos veces los armónicos. Efraín Bautista (EB) tocó 48 apoyaturas y Antonio Hernández 29, y no utilizaron ni mordentes, ni grupetos, ni armónicos.

En el análisis se puede observar que tanto apoyaturas como mordentes y grupetos aparecen en diversas unidades, pero faltan más estudios para saber si otros factores como la función de la unidad o la digitación intervienen en su ejecución.

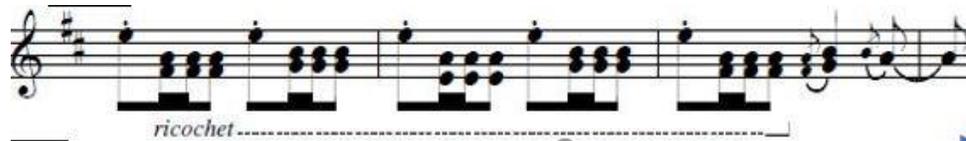
Ricochet

El *ricochet* es un golpe de arco que consiste en “arrojar” el tercio superior del arco sobre la cuerda, de tal modo que al rebotar produzca una rápida sucesión de notas en el arco abajo (Randel 1997:537). He tomado el nombre de *ricochet* por la similitud que tiene con el golpe de arco, así llamado en el ámbito académico; sin embargo, el ritmo de este golpe no es regular y por eso no lo escribiré como comúnmente se escribe, con el ritmo, sino dando una indicación: *ric...* Este golpe de arco se utiliza generalmente en las figuras rítmico-armónicas (Ra). Este adorno lo utilizó Raúl Hernández (RH) y Santos Sarmiento (SS), quien también lo combinó con el *spiccato* y cuerdas dobles.

Ejemplo 21. Ejemplos de ricochet



RH; D4; C61-64 //

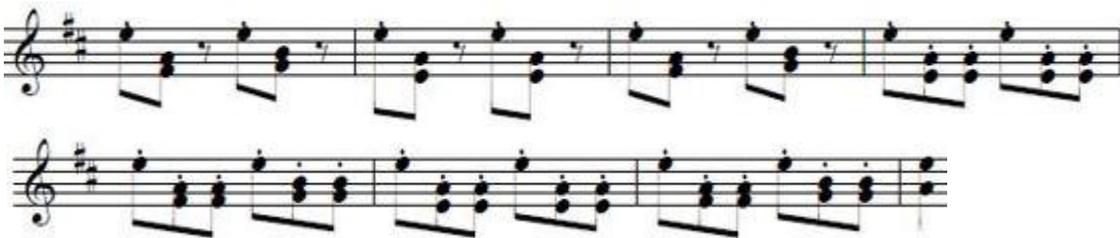


SS; D2; C22-25

Spiccato

El *spiccato* es un golpe de arco que, al igual que el *ricochet*, es usado en las figuras rítmico-armónicas. Lo utilizaron Efraín Olvera (EO) y Santos Sarmiento (SS), quienes lo combinaron con cuerdas dobles.

Ejemplo 22. Ejemplos de spiccato



EO; D6; C105-112 // EO; D3; C41-44.



SS; D2; C18-21.

Trémolo

Sólo el violinista Santos Sarmiento, utilizó el trémolo, combinado con cuerdas dobles.

Ejemplo 23. Ejemplos de trémolo	
	SS; D5: C103-107.
	SS; D7: C144-147.

Pizzicato

El violinista Santos Sarmiento utilizó el recurso del pizzicato.

Ejemplo 24. Ejemplos de trémolo	
	SS; D1; C5-9
	SS; D5; C87-92.

Como se había mencionado, la ausencia de los adornos no altera el sentido de la melodía, por lo que, hasta cierto punto, no son obligados.

Todos los recursos que expongo son de uso generalizado entre los violinistas que tocan *El Fandanguito*, pero el uso mayoritario de uno u otro dependerá del estilo regional. Sin

embargo, considero que las glosas sobre la melodía dan identidad al son huasteco en general, mientras que los adornos permiten reconocer el estilo regional; desde luego que hacen faltan estudios que permitan avanzar en estos aspectos.

3.10. Cuadros comparativos de las *diferencias*

El repertorio de unidades estructurales que se presentó en los rubros anteriores es el que compone la estructura melódica interpretada con el violín en el son *El Fandanguito*; todas utilizan las glosas y los adornos que explicamos y ejemplificamos en las *diferencias* de los seis ejemplos de *El Fandanguito*. A continuación, se presentan esquemas o cuadros comparativos que ayudan a visualizar el comportamiento de las unidades propuestas en los seis ejemplos, en donde se exponen el número de *diferencia*, las unidades que presenta cada *diferencia* y el número de compases que abarca cada unidad de acuerdo con la transcripción, con el objetivo de mostrar su recurrencia.

En los siguientes cuadros se utilizan colores para identificar las unidades y para poder ver de mejor manera el lugar de su ocurrencia:

Motivo de introducción	Mi
Tema identitario	Ti
Motivo de enlace	Me
Figuras rítmico-armónicas	Ra
Cadencia preparatoria	Cp
Tema secundario (1, 2 y 3)	Ts
Tema de la copla	Tc
Cadencia final	Cf

Cuadro 14. Unidades y sus colores.

Es importante mencionar que sólo Anatolio Martínez, del trío Dinastía Hidalguense, realizó 5 *diferencias*; los demás violinistas realizaron 7 *diferencias*.

Diferencia 1										
Violinista	Número de <i>vuelta</i> y compases de cada unidad									
	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10
Anatolio Martínez	Mi Ti	MeTi		Ra	MeCp					
	1	4		1	3		2	1	4	
Raúl Hernández	Mi Ti	Me Ra		MeTi		Cp				
	1	5		1	3		1	3	4	
Efraín Bautista	Mi Ti						Cp			
	1	12						5		
Efraín Olvera	Mi Ti	MeRa		Ti		Cp				
	1	3		1	4		3	4		
Santos Sarmiento	Mi	MeRa			MeTi		MeTi		Cp	
	2	1	5			1	3	1	3	4
Antonio Hernández	Mi	MeTi		Cp						
	2	1	3	4						

Diferencia 2													
Violinista	Número de <i>vuelta</i> y compases de cada unidad												
	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13
Anatolio Martínez	Ts2			Ti		Me Ti		Ra	Me Cp				
	7			2		1	3	2		1	4		
Raúl Hernández	Ra			Ti				Cp					
	7			7				4					
Efraín Bautista	Ts2									MeTi		Cp	
	18									1		3	4
Efraín Olvera	Ra			Me Ti		Cp							
	8			1		3	4						
Santos Sarmiento	Ra			Me Ti		MeTi		Cp					
	7			2		3	1		3	4			
Antonio Hernández	Ra			Me Cp									
	6			2		4							

Diferencia 3																		
Violinista	Número de <i>vuelta</i> y compases de cada unidad																	
	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14	V15			
Anatolio Martínez	Ts2				Me	Cp												
	9				1	4												
Raúl Hernández	Ra				Me	Ra	Me	Ti	Cp									
	8				1	1	3		3		4							
Efraín Bautista	Ra				Me	Ra	Me	Ti	Cp									
	10				1	3		2		4								
Efraín Olvera	Ra				Me	Ti	Me	Ra	Ti	Cp								
	8				1	3	1	2	3		4							
Santos Sarmiento	Ra				Me	Ra	Me	Ti	Me	Ti	Cp							
	10				3		4		2		3		1		3		4	
Antonio Hernández	Ra				Me	Cp												
	9				1	4												

Diferencia 4																	
Violinista	Número de <i>vuelta</i> y compases de cada unidad																
	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13				
Anatolio Martínez	Ts1						Ra			Me	Ti	Cp					
	12						8			1		1		4			
Raúl Hernández	Ra						Ti	Cp									
	11						3		4								
Efraín Bautista	Ts2						Ti	Cp									
	10						4		4								
Efraín Olvera	Ts1						Me	Ti	Cp								
	12						1		3		4						
Santos Sarmiento	Ts1						Me	Ti	Me	Ti	Cp						
	9						2		3		1		3		4		
Antonio Hernández	Ts1						Me	Cp									
	10						2		4								

Diferencia 5																	
Violinista	Número de <i>vuelta</i> y compases de cada unidad																
	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14			
Anatolio Martínez	Ts2				Me	Cf											
	8				2		4										
Raúl Hernández	Ts1							Me	Ti	Cp							
	14							1		3		4					
Efraín Bautista	Ra				Cp												
	8				4												
Efraín Olvera	Ra				Me	Ti	Cp										

	12	1	3	4	
Santos Sarmiento	Ts1 Ra Me Ti Cp				
	11	8	2	3	4
Antonio Hernández	Ra Me Cp				
	6	2	4		

Diferencia 6										
Violinista	Número de <i>vuelta</i> y compases de cada unidad									
	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10
Anatolio Martínez										
Raúl Hernández	Ra Me Ra Me Ti Cp									
	8			1	1	3	3		4	
Efraín Bautista	Ra Ts2 Ti Cp									
	8			6				2	4	
Efraín Olvera	Ra Me Ti Cp									
	12						1	3	4	
Santos Sarmiento	Ts1 Me Ti Me Ti Cp									
	7			2	3		1	3	4	
Antonio Hernández	Ts1 Me Cp									
	10					2	4			

Diferencia 7											
Violinista	Número de <i>vuelta</i> y compases de cada unidad										
	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11
Anatolio Martínez											
Raúl Hernández	Ts1 Cf										
	12						2				
Efraín Bautista	Ts1 Cf										
	17								3		
Efraín Olvera	Ts3 Me Ti Cf										
	12						1	3	4		
Santos Sarmiento	Ts3 Me Ti Cf										
	13						2	3	4		
Antonio Hernández	Ts3 Me Cf										
	7			1	3						

Es interesante que en ninguna *diferencia* empezaron con el tema identitario (Ti). Interesante también es que todos los violinistas, en la *diferencia 7*, empezaran con un tema secundario; específicamente en tonalidad de re todos empezaron con el tema secundario 3 (Ts3). Asimismo, Anatolio Martínez empezó la *diferencia 5*, su última *diferencia*, con un tema secundario (Ts2)

En la primera *diferencia* no se presentaron temas secundarios (Ts). El tema secundario 2 (Ts2) sólo se presentó en tonalidad de sol, mientras que el tema secundario 3 (Ts3) solo se presentó en la tonalidad de re. El tema de la copla no se presentó en ninguna *diferencia*.

El orden o sintaxis que rige la aparición de estos componentes puede ser más o menos posible encontrarlo en una ubicación dada, y hay unidades con más restricciones y otras con menos.

Para observar estas unidades sobre la partitura, se presentan a continuación las transcripciones de las seis versiones señalando sobre ella la tipología propuesta.

3.11. Transcripciones analizadas

A continuación, exponemos las transcripciones de los ejemplos analizados con el análisis correspondiente.

El Fandanguito

Tonalidad: sol

Violinista: Anatolio Martínez Sánchez

Trío: Dinastía Hidalguense

Motivo de introducción	Mi
Tema identitario	Ti
Motivo de enlace	Me
Figuras rítmico-armónicas	Ra
Cadencia preparatoria	Cp
Tema secundario (1, 2 y 3)	Ts
Tema de la copla	Tc
Cadencia final	Cf

Diferencia 1

Mi ————— Ti

5 D Gm Cm D Gm Cm Me ————— Ti

9 D Gm Cm D Gm Cm Ra —————

13 D Gm Cm D Gm Cm Me ————— Cp

Diferencia 2

17 D G C D Tc ————— Ts2

21 G C D G C D

25 G C D G C D Ti ————— Me

29 G C D G C D Ti ————— Ra

33 Me Cp

37 Diferencia 3 Tc Ts2

41

45

49

53 Diferencia 4 Tc Ts1

57

61

65

69

El Fandanguito

Tonalidad: sol

Violinista: Raúl Hernández

Trío: Huapangueros Diferentes

Motivo de introducción	Mi
Tema identitario	Ti
Motivo de enlace	Me
Figuras rítmico-armónicas	Ra
Cadencia preparatoria	Cp
Tema secundario (1, 2 y 3)	Ts
Tema de la copla	Tc
Cadencia final	Cf

Diferencia 1

5

9

13

17

Diferencia 2

21

25

29

33

Mi

Ti

Me

Ra

Ti

Cp

Tc

Ra

Ti

Cp

37 **Diferencia 3**

Tc Ra

41 G C D G C D

45 G C D G C D

Me Ra

49 G C D G C D

Me Ti

53 Gm Cm D Gm Cm D

Cp

57 **Diferencia 4**

Cp Tc Ra

61 Gm Cm D Gm Cm D

Ricochet.....

65 Gm Cm D Gm Cm D

Ti

73 Gm Cm D Gm Cm D

Cp

77 **Diferencia 5**

Ts1

81

85

Recorte: rectan

89

Me

93

Ti Cp

97 **Diferencia 6**

Tc Ra

101

105

109

En Ra En

113

Ti

117 Gm Cm D Gm Cm D

Cp Tc

121 Diferencia 7 G C D G C

Ts1

125 D G C D G C

129 D G C D G C

133 D Gm Cm D

Cf

El Fandanguito

Tonalidad: sol

Violinista: Efraín Bautista Hernández

Trío: Sierra Hidalguense

Motivo de introducción	Mi
Tema identitario	Ti
Motivo de enlace	Me
Figuras rítmico-armónicas	Ra
Cadencia preparatoria	Cp
Tema secundario (1, 2 y 3)	Ts
Tema de la copla	Tc
Cadencia final	Cf

Diferencia 1

Mi

Ti

5

9

13

17

Diferencia 2

Ts2

21

25

29

33

77 Ti

81 Cp

85 Diferencia 5
Tc Ra

89 Ra

93 Cp

97 Diferencia 6
Tc Ra

101 Ra

105 Ts

109 Ts

113 Ti

117 D Gm Cm D Diferencia 7 Tc Ts1

121 G C D G C D

125 G C D G C D

129 G C D G C D

133 G C D G C D Cf

137 Gm Cm D

El Fandanguito

Tonalidad: re

Violinista: Efraín Olvera Martínez

Trío: Armonía Huasteca

Motivo de introducción	Mi
Tema identitario	Ti
Motivo de enlace	Me
Figuras rítmico-armónicas	Ra
Cadencia preparatoria	Cp
Tema secundario (1, 2 y 3)	Ts
Tema de la copla	Tc
Cadencia final	Cf

Diferencia 1

Mi ————— Ti —————

5 A Dm Gm A

Me ————— Ra —————

8 Dm Gm A Dm Gm

11 A Dm Gm A

Ti —————

14 Dm Gm A Dm Gm A

Cp ————— Tc

Diferencia 2

Ra —————

23 D G A D G A

Me —————

27 Dm Gm A Dm Gm A

Ti —————

32 Dm Gm A Dm Gm A

Cp Tc

Diferencia 3 D G A D G A

Ra

41 D G A D G A

Me

45 Dm Gm A Dm Gm A

Ti

49 Dm Gm A Dm Gm

Me Ra

52 A Dm Gm A

Ti

55 Dm Gm A Dm Gm A

Cp Tc

Diferencia 4 D G A D G A

Ts1

64 D G A D G A

68 D G A D G A Me

72 Dm Gm A Dm Gm A TI

76 Dm Gm A Dm Gm A Cp Tc

Diferencia 5 Ts3

84 D G A D G A

88 D G A D G A Me

92 Dm Gm A Dm Gm A TI

96 Dm Gm A Dm Gm A Cp Tc

Diferencia 6 Ra

105 D G A D G A

109 D G A D G A Me

113 Dm Gm A Dm Gm A

117 Dm Gm A Dm Gm A Cp Tc

Diferencia 7 D G A D G A Ts3

125 D G A D G A

129 A D G D G A Me

133 Dm Gm A Dm Gm A

137 Dm Gm A Dm Gm A Cf

El Fandanguito

Tonalidad: re

Violinista: Santos Sarmiento

Trío: Halcón Huasteco

Motivo de introducción	Mi
Tema identitario	Ti
Motivo de enlace	Me
Figuras rítmico-armónicas	Ra
Cadencia preparatoria	Cp
Tema secundario (1, 2 y 3)	Ts
Tema de la copla	Tc
Cadencia final	Cf

Diferencia 1

5 *pizzicato...*

10

14

Diferencia 2

22 *ricochet...*

26

30

Diferencia 3

Measures 1-38: Chords D, G, A. Performance markings: Ra (green bar).

Measures 38-41: Chords D, G, A. Performance markings: Ra (green bar).

Measures 41-44: Chords A, D, G, A. Performance markings: Ra (green bar).

Measures 44-48: Chords D, G, A, D, G, A. Performance markings: Me (grey bar), Ra (green bar).

Measures 48-52: Chords D, G, A, D, G, A. Performance markings: Me (grey bar).

Measures 52-56: Chords D, G, A, D, G, A. Performance markings: Ti (pink bar).

Measures 56-60: Chords D, G, A, D, G, A. Performance markings: Me (grey bar), Ti (pink bar).

Measures 60-70: Chords D, G, A, Dm, Gm, A. Performance markings: Cp (blue bar), Tc (red bar).

Diferencia 4

Measures 70-77: Chords A, D, G, A, D, G, A. Performance markings: Ts1 (purple bar), Me (grey bar).

75 D G A 5 D G A

79 D G A 5 D G A

Me

83 D G A Dm Gm A

Cp Tc

Diferencia 5 *pizzicato* D G A D G A D G

Ts1

93 A D G A D G A

98 D G A D G A

Ra

103 D G A D G A D G A

Ra Me

109 D G A 5 D G A

Ti

113 D G A Dm Gm A

Cp Tc

Diferencia 6

122 D G A D G A

126 D G A D G A Me

130 D G A Dm Gm A Ti

Diferencia 7

138 D G A D G A Ts3

143 D G A D G A Me

148 A D G A D G Me Ti

152 A D G A Dm Gm A Cf

El Fandanguito

Tonalidad: re

Violinista: Antonio Hernández

Trío: Jilgueros de Hidalgo

Motivo de introducción	Mi
Tema identitario	Ti
Motivo de enlace	Me
Figuras rítmico-armónicas	Ra
Cadencia preparatoria	Cp
Tema secundario (1, 2 y 3)	Ts
Tema de la copla	Tc
Cadencia final	Cf

Diferencia 1

Diferencia 2

Diferencia 3

29 D G A D G A

32 A Dm Gm A Me

35 Dm Gm A Dm Gm A Cp Tc

Diferencia 4

44 D G A D G A Ts1

48 D G A D G A Me

52 Dm Gm A Dm Gm A

Cp Tc

Diferencia 5 D G A D G A

Ra

61 D G A D G A

Me

65 Dm Gm A Dm Gm A

Cp Tc

Diferencia 6 D G A D G A

Ts1

74 D G A D G A

Me

78 D G A D G A

Me

82 Dm Gm A Dm Gm A

Cp Tc

Diferencia 7

The image shows a musical score for guitar in the key of D major. It consists of three systems of notation, each with a corresponding chord diagram below it. The first system starts at measure 87 and ends at measure 90. The second system starts at measure 90 and ends at measure 93. The third system starts at measure 94 and ends at measure 97. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. Chord diagrams are placed above the first system and below the second and third systems. The diagrams show fingerings for chords D, G, A, Dm, and Gm. A purple bar labeled 'Ts3' spans measures 87-90, a grey bar labeled 'Me' spans measures 90-93, and a brown bar labeled 'Cf' spans measures 94-97.

90

94

Ts3

Me

Cf

D G A D G A

D G A

Dm Gm A D G A

4. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

La presente tesis tuvo su origen en un ejercicio de interpretación musical que me provocó la siguiente interrogante: los ornamentos a cargo del violín en el huapango *El Fandanguito*, ¿pueden ser descritos de acuerdo con la manera en que fueron referidos los recursos ornamentales de la música del Renacimiento y del Barroco en los tratados de esas épocas?

A partir del presente trabajo pudimos demostrar que, en la ejecución del violín en *El Fandanguito*, como una de las instancias del género huapango, se encuentra regida por un sistema de ornamentación en dos niveles, el de la nota y el de la melodía; los recursos musicales aplicados en cada uno de esos niveles pueden ser descritos como lo fueron los adornos y las glosas, respectivamente, contenidos en los tratados musicales de los siglos XVI y XVII publicados en España y en Italia.

Para demostrar la tesis, elaboré una propuesta de las unidades que conforman el sistema de ornamentación realizado por el violín en el son *El Fandanguito*, teniendo como referencia la manera en que se presentaban las *diferencias*, los *adornos* y las *glosas* en los tratados musicales de fines del Renacimiento y principios del Barroco. También retomamos el concepto émico de *vuelta*.

Para el desarrollo de mi proyecto tomé como marco teórico-metodológico las investigaciones realizadas sobre la comprensión o reconstrucción de procesos creativos y recreativos en los ámbitos de la literatura y de la música tradicionales, sobre todo las investigaciones que emplean tanto fuentes históricas escritas como de fuentes orales contemporáneas no escritas, así como la bimusicalidad y la observación performativa.

El resultado general fue que los recursos ornamentales de la música del Renacimiento y del Barroco referidos en los tratados de esas épocas constituyeron una herramienta muy adecuada para clasificar los ornamentos en el huapango *El Fandanguito*.

A continuación, expongo los resultados encontrados y algunas reflexiones:

Para demostrar que la ornamentación en el son huasteco *El Fandanguito* es uno de sus rasgos pertinentes lo caractericé con base en tres parámetros: la modalidad, la ornamentación y el patrón rítmico. Estos parámetros mostraron que en las seis versiones analizadas de *El Fandanguito* (tres en sol y tres en re):

- a) *El Fandanguito* presenta dos patrones rítmico-armónicos específicos, que se repiten invariablemente a lo largo de toda la ejecución: uno corresponde a las partes instrumentales y el otro al de las coplas. En la presente tesis sólo se analizó el correspondiente a las partes instrumentales.
- b) Es un *son derecho*, con base rítmico-armónica a tiempo, y no a contratiempo; en modalidad menor, que termina en el acorde de dominante.
- c) *El Fandanguito* es, para los cánones del género, un son de alta expectativa de ornamentación. La ornamentación, como recurso expresivo en general, se manifiesta de manera relativamente gradual; sus ejecutantes, así como los bailadores y el público, no la caracterizan de manera tajante o categórica; se percibe, en cambio, que todos ellos tienen una mayor expectativa de ornamentación para unos sones que para otros.
- d) Es un son reconocido como “antiguo” y se ha perdido la práctica de declamar décimas entre pausas musicales que se hacían durante sus interludios instrumentales.
- e) En *El Fandanguito*, las intervenciones melódicas del violín son contrastantes con las melodías empleadas para cantar las coplas, tanto en su contorno melódico, como en su patrón rítmico-armónico; es decir, lo que el violín toca en este son no es una simple variación de la melodía correspondiente al canto sino una *diferencia*, como ha sido definida en esta tesis. Esta característica es particular de algunos sones, en comparación con otros en donde las participaciones del violín están más cerca de ser variaciones de la melodía con que se cantan las coplas.

La clasificación utilizada muestra un posible vínculo entre aquellos sones que cuentan con una mayor expectativa de ornamentación y aquellos considerados como los más adecuados para la poesía oral improvisada. Es posible que esto se deba a que el trovador necesita espacio para pensar en sus próximas participaciones y por lo tanto el violinista deba “hacer tiempo”,

y sea el momento más oportuno para lucir y no cansar al escucha. Es interesante mencionar que, en el proceso de caracterización de *El Fandanguito*, aunque actualmente no es un son que se utilice para improvisar coplas, su anterior uso para recitar décimas, puede ser un vestigio de su liga con la poesía oral improvisada.

Las *diferencias* son también el momento en que los bailadores pueden zapatear con más lucimiento. Por otra parte, el patrón rítmico-armónico parece estar correlacionado con el alto grado de ornamentación de los sones atravesados y concluidos en el acorde de dominante. En este punto, y concordando con García de León, es posible que se esté reduciendo o simplificando los modos, limitándolos a los modos menor y mayor. Asimismo, considero que también es posible que se esté regularizando el ritmo, es decir que se simplifique un sistema rítmico por la dominancia de otro. Esto explicaría por qué las nuevas composiciones en el son huasteco sean en su mayoría rítmicamente derechas y con final en tónica (y por qué no haya encontrado ninguno atravesado con final en dominante), y por qué estas composiciones se apegan más a lo que se considera canción huapango, con una letra más estable y una melodía menos ornamentada.

Por todo lo anterior, es posible afirmar que, en las seis versiones de El Fandanguito analizados, el parámetro de la ornamentación es fundamental para caracterizar a *El Fandanguito*, y que podría explorarse en el género huapango en general. Sin embargo, faltan más estudios particulares, por regiones y estilos, que investiguen los sones considerados como antiguos y sus características musicales, los procesos de enseñanza, la composición de nuevos sones, así como las causas y consecuencias de cambios en el sistema musical.

Ahora bien, para demostrar que la ornamentación característica en las seis versiones de El Fandanguito analizados, es un sistema con sus propias lógicas y reglas, presento a continuación el resultado de mis observaciones:

- a) Se analizaron los ornamentos correspondientes a la melodía del violín y se dividieron en dos tipos: glosas (ornamentos sobre la melodía) y adornos (ornamentos sobre la nota).

- b) Se realizó una tipología de los ornamentos en cada nivel. Las glosas pueden ser: pedales, arpeggios, cuerdas dobles, grupetos. Los adornos pueden ser: apoyaturas, grupetos, armónicos, y golpes de arco como *spiccato* y *ricochet*.
- c) Los adornos más comunes son las apoyaturas, que pueden ser superiores e inferiores. Generalmente las apoyaturas toman la nota anterior a la nota real que apoyan, aunque si la nota real que le sigue conlleva un cambio de cuerda, la apoyatura será una tercera o segunda superior o inferior a la nota real en la misma cuerda.
- d) Distinción entre *diferencia*, que se refiere a la melodía del violín que se realiza sobre las *vuelatas* del patrón rítmico-armónico estable e inalterable, antes y después de cada copla, y *vuelta* definida como cada realización del patrón rítmico-armónico, de dos compases, que se repite de conformidad con la extensión de las *diferencias* del violín.
- e) Clasificación de las unidades que conforman las *diferencias* y las *vuelatas* de *El Fandanguito*: el tema correspondiente al canto (Tc); el tema instrumental que da identidad al son en cuestión (Ti); cadencia final (Cf); tema instrumental secundario (Ts); glosas sobre el patrón rítmico armónico (Ra); cadencias preparatorias que dan pie al canto después de una intervención del violín (Cp); motivos de enlaces que conectan las anteriores categorías (Me) y motivos que introducen el son (Mi).
- f) Cada unidad estructural tiene ciertas características; por ejemplo, los motivos de enlaces (Me) generalmente utilizan notas de paso, las fórmulas rítmicas armónicas (Ra) usan terceras, pedales, arpeggios y cuerdas dobles, las melodías secundarias mantienen su contorno melódico.
- g) Para ejemplificar la clasificación y tipología, tomé tres versiones del son *El Fandanguito* en su tonalidad de sol y tres versiones en re, correspondientes al estado de Hidalgo. Los resultados de la aplicación de esta clasificación y tipología fueron los siguientes:
 1. El periodo del canto siempre es regular, de ocho compases.
 2. Las *vuelatas* a veces están en modo menor y a veces en modo mayor; aunque el tema instrumental de identidad siempre está en modo menor y la jarana y la huapanguera a veces acompañen en modo mayor. Las *vuelatas* siempre tienen una extensión de dos compases.
 3. Las *diferencias* del violín no siempre son de la misma longitud, aunque siempre tendrá un periodo medido por un número par de compases (8, 12, 16, 22, etcétera), respetando

siempre la *vuelta*, es decir el patrón rítmico-armónico. Por ejemplo, el tema de identidad (Ti) es de dos compases, y su repetición dará un número par de compases. Sin embargo, esta simetría puede ser fraccionada por motivos de enlace (Me) que “toman” compases de las otras unidades dando como resultado una aparente asimetría en las unidades, aunque el resultado del interludio instrumental siempre será un número par de compases.

4. La diferencia entre *El Fandanguito* tocado en tonalidad de sol y en tonalidad de re radica principalmente en el Motivo de Introducción (Mi)
5. Aunado a ello, existe un orden o sintaxis que rige la aparición de estos componentes. En la cadena sintagmática, puede ser más posible o menos posible encontrar sus ocurrencias en una ubicación dada, y hay unidades con más restricciones y otras con menos. Teóricamente, si no se siguen estas reglas, se realizarían sintagmas erróneos. Esta sintaxis la resumo y expongo en el siguiente cuadro:

Ubicación en el son	Mi	Ti	Tc	Ra	Ts	Me	Cp	Cf
Al inicio del son	+							
Entre unidades		+	+	+	+	+		
Para empezar una diferencia		+		+	+			
Para finalizar una diferencia							+	
Para finalizar el son								+

Cuadro 15. Orden de aparición de las unidades.

Dado lo anterior, la propuesta del sistema ornamental ofrece al intérprete violinista que toque *El Fandanguito*, la elección de unidades y ornamentos, dependiendo de su habilidad en los siguientes niveles, en las siguientes opciones:

- 1) escoger entre las unidades estructurales del son huasteco, que puede ser desde una estructura elemental (Ti, Tc, Cf), hasta añadir los demás componentes, ajustándose a la sintaxis requerida, y
- 2) ornamentar estos componentes con glosas y con adornos.

Es posible que todos los recursos que expongo son de uso generalizado entre los violinistas que tocan *El Fandanguito*, pero el uso preferencial de uno u otro dependerá del estilo regional, tema que comprendería otra investigación.

No está por demás recordar que los elementos teóricos aquí propuestas buscan ante todo una explicación y sistematización del funcionamiento de *El Fandanguito*, de esta manera, la propuesta presentada me generó menos respuestas que preguntas, las cuales faltaría responder e investigar y las comento a continuación:

Considero que las glosas dan identidad al son huasteco, en general, mientras que los adornos sobre la nota permiten reconocer el estilo regional. Hacen falta estudios más específicos al respecto.

Es posible que la conexión de las unidades se rija por reglas de contorno melódico, y que estas reglas se encuentren influidas por las técnicas del violín, es decir de las posibilidades del instrumento y del intérprete. Hacen falta más estudios al respecto.

Aunque en esta investigación no fue mi objetivo investigar cuáles eran los temas teóricamente generadores de las variaciones, ni saber cuál era la melodía base de cada uno de los temas, sería necesario realizar estudios que propongan posibles respuestas al respecto aplicando diversas teorías como por ejemplo el análisis de estratos de Schenker⁶⁰ o las diversas

⁶⁰ Heinrich Schenker creó un sistema de análisis musical que consiste en dividir cualquier pieza musical en varios estratos, con el objetivo de llegar a la estructura más profunda de cada composición. Para este objetivo propuso descubrir y revelar las *relaciones tonales* por medio de sus conexiones lineales intrínsecas en una

propuestas basadas en el estructuralismo distribucionalista como el que utilizó Lénica Reyes (2011).

Es de mi interés mostrar en otros textos el empleo de esta teoría, y además considero que esta propuesta abre nuevas líneas de investigación en este tema específico que sería interesante que otros investigadores exploraran para saber otras perspectivas y opiniones al respecto.

Por otra parte, es importante señalar que los resultados presentados coinciden con la perspectiva de Parry, Lord, Treitler y Frenk quienes proponen que las innumerables variantes, cada una organizada por el intérprete en el acto mismo de ejecutarla, se realizan a partir de un conjunto de fórmulas, las cuales son regularmente empleadas bajo la misma lógica sistémica. Este proceso interpretativo es en mayor grado inconsciente, y su repetición permite constituir un repertorio común. Estas fórmulas no sólo se aprenden de memoria, sino que se debe aprender el sistema y su funcionamiento. Todos los intérpretes usan el mismo material tradicional pero dos ejecutantes no usan exactamente el mismo material y las elecciones entre una y otra unidad dependen del contexto. Cuando ya se tiene interiorizado el sistema es cuando se puede empezar a crear, dentro de los patrones del género. Asimismo, los resultados concuerdan con la posición de Margit Frenk al considerar que en estas tradiciones no se improvisa (crea o concibe) en el momento mismo de su ejecución, sino que se improvisa (se organiza) sobre un son ya anteriormente compuesto, en este caso aplicando un sistema específico de ornamentos melódicos.

Considero, así mismo, que la propuesta que presento responde en cierta medida a los dos cuestionamientos que me surgieron a través de la lectura de los trabajos de Lénica Reyes (2011 y 2015): 1) ¿cómo sé que la ejecución de una *Petenera X* o una *Malagueña X* es huasteca, y no jarocho, ni tixtleca, ni de otra región? y 2) ¿qué me hace reconocer que dos, o más, ejecuciones de *la Petenera* huasteca son de la misma tradición, aunque no se ejecuten idénticamente? La posible respuesta es que justamente el sistema ornamental que rige a *El Fandanguito* lo distingue de otras tradiciones y que, al mismo tiempo, lo constituye como un

jerarquía de niveles estructurales, descomponiendo o disminuyendo cada nivel, de lo complejo a lo esencial, según los principios del *contrapunto* (Mendoza 2013).

repertorio común, tomando en cuenta que la comparación es de sistemas, mientras que los aspectos de la dotación instrumental y del timbre son cuestiones que se deben estudiar aparte.

De esta manera, y por todo lo anterior, podemos confirmar que en el son huasteco *El Fandanguito* el aspecto ornamental no sólo es pertinente, sino que se rige por reglas a dos niveles: el de la glosa y el adorno; lo que se refleja en las unidades que conforman las *vuelatas* y las *diferencias*.

Retomar la perspectiva de los músicos renacentistas y barrocos que elaboraron los diversos tratados donde explican sus ornamentos, así como retomar los aspectos émicos de ejecución de los músicos huapangueros y entenderlos desde la ejecución y el trabajo de campo participante fue de gran utilidad para elaborar una propuesta teórica tipológica que ayude a comprender los procesos creativos de un violinista que toque *El Fandanguito*. Aunque no fue objetivo de esta tesis un estudio diacrónico, las investigaciones musicológicas referidas (Margit Frenk, Antonio Corona, Eloy Cruz, García de León, Rolando Pérez y César Hernández) demuestran que existen características coincidentes entre la música barroca y la música novohispana, y las actuales tradiciones del Son en México, como:

- a) Continuidad en el plano literario (coplas).
- b) No se esperaba que dos ejecuciones fueran idénticas. Una versión impresa puede ser únicamente considerada como *una* versión.
- c) El uso y continuidad de instrumentos musicales, tanto en su construcción, afinaciones y técnicas de ejecución.
- d) La posible continuidad de la improvisación y libre ornamentación, en el contexto de un patrón armónico que se repite constantemente: las llamadas *diferencias*.
- e) El uso del término *son* como una pieza musical que se danzaba, creada principalmente sobre la *diferencia*.
- f) El uso de la sesquiáltera.

En lo que respecta a la propuesta del sistema de ornamentación que presento, se puede constatar que la ornamentación es un elemento constitutivo en las seis versiones de El Fandanguito analizados, como lo fue para los músicos renacentistas, barrocos y novohispanos. Este sistema concuerda con las especificaciones que realiza Antonio Corona y Eloy Cruz, en donde *El Fandanguito* se apega a las *diferencias* (improvisación melódica, sean vocales o instrumentales, sobre un patrón rítmico-armónico recurrente) y no a la llamada *variación* (modificación de un material melódico llamado *tema*).

A su vez, de acuerdo con Parry, Lord y Treitler, lo que sigue es estudiar de forma comparativa hasta qué punto existen correspondencias entre las *diferencias* huastecas con las *diferencias* barrocas, así como proponer un nuevo enfoque desde la perspectiva del huapango.

Es importante enfatizar dos aspectos:

1. Esta propuesta parte de un enfoque deductivo y no inductivo por lo que falta aplicar este modelo a más ejemplos para comprobar una validación a todo el son huasteco; ampliar la muestra confirmaría lo aquí presentado –incrementaría ejemplos a la tipología o podría ampliar la tipología–, pero no la modificaría o reduciría.
2. La propuesta no es prescriptiva sino descriptiva, por lo que aprender a aplicar este sistema requiere de mucha práctica y su dominio se prueba no por “composiciones” preestablecidas, sino por realizaciones sobre la marcha (*performances*).

Los hallazgos también reafirman la propuesta de Margit Frenk, cuando propone que la mejor manera de estudiar la cultura popular de los siglos XVI y XVII es la búsqueda de supervivencias en la tradición oral contemporánea. Por lo tanto, considero que la música tradicional de México debería ser analizada y enseñada en las escuelas de música, como parte de su currículo, especialmente en la Facultad de Música de la UNAM, para poder entender e

integrar la música de América y del mundo al conocimiento de los alumnos, y a sus posibles interpretaciones.

Es mi intención aplicar esta propuesta tipológica a otros huapangos para comprobar su utilidad. También considero interesante saber si esta misma propuesta se podría aplicar a las reglas estilísticas que rigen la improvisación o variabilidad en el canto de este género, así como a los modelos improvisatorios de otras tradiciones del Son en México.

Con esta tesis espero colaborar a la comprensión de la música, de los humanos y al reconocimiento de la diversidad cultural.

REFERENCIAS

Bibliografía

- Aktorjes, Susana y Gonzalo Camacho. 2011. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. Escuela Nacional de Música-UNAM. México.
- Alcaraz Varó, Enrique y María Antonia Martínez Linares. 1997. *Diccionario de lingüística moderna*. Editorial Ariel Referencia. España.
- Alegre, Lizette. 2006. “Música, migración y cine. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural” en *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. Fernando Híjar Sánchez (coord.). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. Pp. 221-247.
- . 2005. *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología. Escuela Nacional de Música. UNAM. México.
- Álvarez, Manuel. 1985. *La música popular en la Huasteca Veracruzana*. Premiá. México.
- Anglés, Higinio. 1947. *La música en la corte de los reyes católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV a XVI)*. Volumen 1. Instituto Español de Musicología. Barcelona.
- Báez, Lourdes y Amparo Sevilla. 2002. *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca. México.
- Barz, Gregory F. y Timothy J. Cooley. 2008. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2ª edición ampliada. (1era en 1997). Oxford University Press, Oxford.
- Bernal Maza, Mario. 2009. *Compendio de sones jarochos. Método partituras y canciones*. México. Fonca-Conaculta.

- _____. 2008. *Compendio de Sones Huastecos: Método, Partituras y Canciones*. Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México. México.
- Bioletto Bueno, María Natalia, 2005, *El armonioso silencio del cielo, Una aproximación a Le merle noir de Oliver Messiaen*, Tesis de Licenciatura en Flauta, Escuela Nacional de Música, UNAM, México.
- Bolaños, Margarita. 2015. *La transmisión de saberes musicales: el caso del huapango de la huasteca*. Tesis de licenciatura en Educación Indígena. Universidad Pedagógica Nacional. México.
- Bonilla, Rosa y Juan Gómez. 2013. “Son huasteco e identidad regional” en Investigaciones Geográficas. Boletín del Instituto de Geografía. Núm 80-2013. México. UNAM.
- Bustos, Eduardo. 1999. *Cantares de mi Huasteca*. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca. México.
- _____. 1996. *El violín huasteco. Método teórico-práctico. Libro 1*. Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias. México.
- Camacho, Gonzalo. 2007. “La cumbia de los ancestros, música ritual y *mass media* en la Huasteca” en *Equilibrio, Intercambio y Reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*. Ana Bella Pérez Castro (coord.). Consejo Veracruzano de Arte Popular. México.
- _____. 2006. “El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca” en *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. Fernando Híjar Sánchez (coord.). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- Camacho Jurado, Camilo. 2016. “Las músicas de las Huastecas” en *Hasta las aves cantan cuando el árbol reverdece. La presencia de don Laco en la Huasteca*. Testimonio Musical de México No. 68. Fonoteca INAH. México. Pp. 35-58.

- Castillo, Alma. 2011. El Huapango, un trozo de la Huasteca esparcido por México a través de notas musicales. Tesis de licenciatura en Comunicación y Periodismo. México: Facultad de Estudios Superiores Aragón- UNAM.
- Castillo, Arturo. 2010. *La Huasteca de Tamaulipas en la décima*. Asociación Cultural del Tamoanchan y el Gobierno del Estado de Tamaulipas. México.
- Corona, Antonio. 2005. “El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico” en *Boletín Archivo General de la Nación*. 6ª época. Núm. 8. abril-junio 2005. Pp. 77-132.
- _____. 1995. “The popular Music form Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque” en *Ars Musica Denver* 7. University of Denver. EU. Pp. 39-68.
- _____. 1994. Notas al disco: La guitarra en el México barroco: antología de obras para guitarra barroca proveniente del código Saldívar IV (anónimo atribuido a Santiago de Murcia, ca. 1732) transcritas para guitarra moderna. FONCA. México.
- Cruz, Eloy. 2020. “Los sonos de España y México” en *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Javier Marín-López (editor). Universidad Internacional de Barcelona, Sevilla.
- _____: 2012. “El arte de la Sequiáltera y el Son” en *Principia Musicae*, Blog de Eloy Cruz <<https://papirohieratico.blogspot.com/2012/02/el-arte-de-la-sesquialtera-y-el-son.html>> Consultado el 1o de febrero 2021.
- Chomsky, Noam. 1965 (1970) *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Versión castellana de Carlos P. Otero. Aguilar.
- Dalla Casa, Girolamo. 1584. *Il vero muodo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di flato en corda*. Venecia.
- D’Anglebert, Jean-Henry. 1689. *Pièces de Calvecin*. avec la manière de les jouer. Diverses chaconnes, ouvertures et autre airs de M. de Lully, mis sur cet instrument. Quelques fugues pour l’orgue et les principes de l’accompagnement. Livre premier. París.

- Dávila, Gladys. 2006. "El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales" en *Laurus, Revista de Educación*, vol. 12, núm. Ext, 2006. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Caracas, Venezuela. Pp. 180-205.
- Diccionario de Autoridades. Tomo III. 1732. En línea. <<https://webfrr.rae.es/DA.html>> Consultado el 6 de mayo de 2021.
- Diez-Canedo, María. 2005. "De Did' lls, Turus y Tekes... Articulación en la flauta barroca travesera y en la flauta de pico" en *Boletín de la ENM*. Núm. 59. 2005. México. Pp. 3-10.
- Echevarría, Jesús. 2000. *La petenera: son huasteco*. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca. México.
- Esses, Maurice. 1992. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. New York: Pendragon Press. Volume I, History and Background, Music and Dance. Volume II, Musical transcriptions. Volume III. The Notes in Spanish and Other Languages from the Sources.
- Fabian, Johannes. 1990. *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Fernández de la Cuesta, Isamel. 2006. "Auralidad y oralidad: composición, ejecución, y transmisión oral en el gregoriano" en *La Voz y la Memoria, palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial. Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz-Diputación de Valladolid-Junta de Castilla y León.
- Flores, Jesús y Miguel Figueroa. 2018. "Procesos de resistencia cultural y mantenimiento del paisaje sonoro: el caso del son el canario indígena" en *TRANS- Revista Transcultural de Música*. 21-22. En línea <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/553/procesos-de-resistencia-cultural-y-mantenimiento-del-paisaje-sonoro-el-caso-del-son-el-canario-indigena>. Consultado el día 3 de noviembre 2020.

Frenk Alatorre, Margit. 1991. “La poesía oralizada y sus mil variantes” en Anuario de Letras vol. 29 (1991). Revista del Centro de Lingüística Hispánica, Instituto de Investigaciones Filológicas- UNAM. México. Pp. 133-144.

_____. 1971. *Entre Folklore y Literatura (Lírica hispánica antigua)*. El Colegio de México. México

Galilei, Vincenzo. 1568. *Fronimo*, Girolamo Scotto. Angelo Gardano. Venecia

Gallico, Claudio. 1999. *La época del Humanismo y del Renacimiento*. Serie: Historia de la música, vol.4. Turner-Conaculta, España-México.

Ganassi, Silvestro. 1535 (1959). *Opera Intitulata Fontegara*. Hildemarie Peter. Alemania.

_____.1542. *Regola Rubertina*. Venecia.

_____.1543. *Letzione Seconda*. Venecia.

García de León, Antonio. 2006. *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Conaculta. Dirección General de Vinculación Cultural. México.

_____. 2002a. *El mar de los deseos, el Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo XXI. México.

_____.2002b. “La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe” en *La otra Nueva España, la palabra marginada en la Colonia*. Mariana Maserá (coordinadora). UNAM. España. Pp. 53-70.

_____. 1994. “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial” en *Modernidad, Mestizaje cultural, Ethos barroco*. Echeverría Bolívar (compilador), UNAM /El equilibrista. México. Pp. 111-130.

_____. 1992. “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular” en *La Jornada Semanal*. 12-01-1992. México. Pp. 27-33.

García, Francisco y Ramón Gutiérrez. 2021. *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos. Libro primero. La Manta y la Raya. Edición Digital*.

En línea:

https://www.lamantaylaraya.org/?p=2592&fbclid=IwAR3RBPtRHyoWVbCBMZSxN6PYDRYGa2KmLE5MSqgy8MvZubqeSYMSX_QrZl0

González, Raúl Eduardo. 2009. *Cancionero Tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. México

Gottfried, Jessica. 2010. “Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz” en *Revista de Literaturas Populares*. Año X, número 1 y 2, enero-diciembre 2010. Pp. 319-346.

Hernández Azuara, César. 2003. *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. CIESAS, Colegio de San Luis, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca. México.

Hernández Peralta, Tonatiuh. 2011. *Del Canario barroco al Canario huasteco. Las huellas del barroco español en la tradición musical de México*. España. Tesis de master en musicología y educación musical. Universitat Autònoma de Barcelona.

Hernández Vaca, Víctor. 2010. “Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano a lo divino en Texquitote, San Luís Potosí” en *Revista de Literaturas Populares*. Vol. 10, número 1-2. enero-diciembre 2010. Facultad de Filosofía y Letras- UNAM. México. Pp. 238- 269.

Herrera, María Luisa. 2004. “Incidencia de la raza africana en la Huasteca” en *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*. Jesús Ruvalcaba Mercado, Juan Manuel Pérez Zevallos y Octavio Herrera (coords.). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/El Colegio de San Luis, A. C./El Colegio de Tamaulipas. México. Pp. 231-248.

Hood, Mantle. 1960. “The Challenge of Bi-musicality” en *Ethnomusicology*. Vol. 4. Núm. 2. (May, 1960). EUA: University of Illinois Press. Pp. 55-59.

Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. 2008. *Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias*

geoestadísticas. Recurso en línea https://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf
Consultado el 7 de abril de 2021

- Jeffery, Peter. 1992. *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. The University of Chicago Press. USA.
- Jurado, María Eugenia y Camilo Camacho. 2011. *Arpas de la Huasteca en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos*. CIESAS, El Colegio de San Luís, Gobierno de San Luís Potosí, Universidad Autónoma de San Luís Potosí, Conaculta. México.
- Lerdhal, Fred y Ray Jackendoff. 1983. *A generative theory of tonal music*. EUA: Cambridge, MIT Press.
- Linn Rogers, Katherine. 2012. *Written Fragments of an oral tradition: "re-envisioning" the seventeenth-century division violin*. Thesis of Master of Arts. School of Music and Dance. University of Oregon. EU.
- Lord, Albert, 1960 (2000). *The Singer of Tales*. Harvard University Press. EU.
- Lorimer, Michael. 1987. *Saldívar Codex, No. 4: Santiago de Murcia Manuscript of Baroque Guitar Music (c. 1732) Found and Acquired in September 1943 in León, Guanajuato, Mexico, by the Mexican Musicologist Dr. Gabriel Saldívar Y Silva (1909-1980), Volumen I*.
- Loulié, Etienne. 1696. *Elements ou principes de la musique*. Paris.
- Mayer, Howard. 1976. *Embellishing 16th century music*. Oxford University Press. USA.
- Mendoza Huerta, Yasbil. 2013. *La influencia de la lingüística en la etnomusicología en México*. INAH. Colección Lingüística. Serie Interdisciplina. México.
- Moreno, Yolanda. 2008. *Historia de la Música Popular Mexicana*. Editorial Océano. México.
- Nettl, Bruno y Melinda Russell (eds.) 2004. *Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.) Traducción de Barbara Zitman. Ediciones Akal.

- Ortiz, Diego. 1553. *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma.
- Palafox, Ana Zarina. 2018. “Los adornos de la música calentana” en *Los archivos de don Ángel*. México. Gobierno del Estado de Guerrero.
- Parry, Adam. 1971. *The Making of Homeric Verse*. Oxford University Press. London.
- Pérez Fernández, Rolando. 2003. “El son jarocho como expresión musical afroestiza”, en *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present: Proceedings of an International Conference, University of California, Los Angeles, May 28-30, 1999*, Steven Joseph Loza y Jack Bishop (coordinadores) Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology. University of California. Los Angeles. EU. Pp. 39-56.
- _____. 1990. *La música afroestiza mexicana*. Universidad Veracruzana. México.
- _____. 1986. *La Binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Casa de las Américas. Cuba.
- Pérez Zevallos, Juan Manuel y José Ruvalcaba (coord.). 2003. *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*. CIESAS / El Colegio de San Luís. México.
- Quantz, Johann. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin.
- Querol, Miguel. 1949 (2015). *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. (Siglo XVI)*. Instituto Español de Musicología. Barcelona.
- Scotto, Girolamo (impresor). 1556. *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos*. (conocido como Cancionero de Uppsala). Venecia.
- Randel, Michel (ed.). 1997. *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza Editorial. Segunda reimpresión 2001. Don Michel Randel (ed.) Versión española de Luis Carlos Gago. España.

- Reyes, Lénica. 2015. *Las Malagueñas del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*. Tesis de Doctorado en Etnomusicología. Facultad de Música-UNAM.
- _____. 2011. *La Petenera en México: un sistema de transformaciones*. Tesis de Maestría en Etnomusicología. Facultad de Música-UNAM.
- _____. 2008. *En-canto de Sirenas: La Petenera*. Tesis de licenciatura en Etnomusicología. Facultad de Música-UNAM.
- Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen II Teorías de la complejidad*. Argentina. Editorial SB. Colección Complejidad Humana.
- Reynoso, Cecilia. 2011. *El proceso creativo de la pirekua: un estudio de caso*. Tesis de licenciatura en Etnomusicología. Escuela Nacional de Música-UNAM. México.
- Rubio Martínez, Francisco. 2014. *El orden de la Selva, Invenciones de Glosas*. España: Máster de interpretación de la música antigua. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ruíz de Ribayaz, Lucas, de. 1677. *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de órgano*. Madrid.
- Russell, Craig. 1995. *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar No. 4": A treasury of guitar music from baroque Mexico*. Vol. I y II, University of Illinois Press. Chicago.
- Salazar, Adolfo. 1953. *La música en España. La música en la cultura española*. Espasa Calpe. Argentina.
- Sánchez, Rosa Virginia. 2010^a. "Los principales géneros líricos en la música tradicional de México" en *La música en México. Panorama del siglo XX*. Aurelio Tello (coordinador). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica. México. Pp. 106-179.
- _____. 2010^b. "Lírica nueva en sonos viejos de la Huasteca poblana" en *Revista de Literaturas Populares*. Año X. Números 1 y 2, enero-diciembre 2010. México. Pp 11-37.

- _____. 2009. *Antología Poética del Son Huasteco Tradicional*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim). México.
- _____. 2005. “Hacia una tipología del son en México” en *Acta Poética*, XXVI (1-2).
- Sanz, Gaspar. 1674. *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Zaragoza.
- Saussure, Ferdinand, 1916 (1998). *Curso de Lingüística General*. Distribuciones Fontamara. Doceava edición. México.
- Sutton Anderson. 2004. “Improvisan realmente los músicos del gamelán javanés?” en *Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.) Traducción de Barbara Zitman. Ediciones Akal. Pp. 71-92.
- Trask, R.L. 2006. *Lingüística para todos*. Ediciones Paidós. España.
- Treitler, 1974, “Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant” en *The Musical Quarterly*. Vol. 60. Núm. 3. Oxford University Press. Pp. 333-372.
- Vaca, Víctor. 2010. “Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luís Potosí” en *Revista de Literaturas Populares*. Año X. Núm. 1 y 2. Enero-diciembre de 2010. Pp. 238-269.
- Valderrábano, Enriquez de. 1547. *Silva de Sirenas*. Francisco Fernández de Córdova. Valladolid.
- Vargas, Gabriela. 2014. “Interpretación, presentación y representación: modos performativos en la trova yucateca” en *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Pp. 47-58.
- Vieira, Ruy. 2003. *Villancicos y Danzas Criollas de la Iberia Antigua al Nuevo Mundo 1550-1750*. Notas al disco. Alia Vox. España.
- _____. 2001. *Ostinato*. Notas al disco. Alia Vox. España.

Villanueva, René. 1997. *Cancionero de la Huasteca*. Instituto Politécnico Nacional. México.

Villanueva Hernández, Luís. 2012. *El trío huasteco en la comunidad totonaca del municipio de Huehuetla, Puebla*. Tesis de maestría. Facultad de Música- UNAM. México.

Volkoviskii, Fátima. 2016. *El fandango en Hispanoamérica: una aproximación musicológica al 'Fandanguito' de México y a los fandangos de España*. España. Trabajo de fin de master en Música Española e Hispanoamericana Departamento de Musicología Universidad Complutense de Madrid.

Zamacois, Joaquín. 2002. *Teoría de la música: dividida en cursos*. Idea Books.

Discografía

Armonía Huasteca, s/a. *Con la misa esencia*. DIIX Records.

Camacho, Gonzalo, Lizette Alegre y Susana González. 2003. *La música del maíz, Canarias: Sones rituales de la Huasteca*. México: Conaculta-ENM UNAM, Museo Nacional de Culturas Populares.

Dinastía Hidalguense. 2000. *Cantándole a Nuestras Huastecas*. Scorpio Records. México.

Halcón Huasteco. 2017. *Aún hay más*. Discos Aries. LLC. México.

Hellmer, Raúl (grabaciones). *México en alta fidelidad*. Disco LP Vaguard-Gama, CV009. México.

Huapangueros Diferentes. 2003. *El Alegre*. Scorpio Records. México.

Los jilgueros de Hidalgo. 2019. *Folklore huasteco*. Discos Aries, LLC. México.

Los Otros y Tembembe Ensamble Continuo. 2008. *El hacha*. SONY BMG Music Entertainment. Alemania.

Savall, Jordi, Tembembe Ensamble Continuo (et al.). 2010 *El Nuevo Mundo-Folias Criollas*. Alia Vox. Cataluña. España.

Savall, Jordi, Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XXI. 2003. *Villancicos y Danzas Criollas de la Iberia Antigua al Nuevo Mundo 1550-1750*. Alia Vox. Cataluña. España.

Savall, Jordi y Hespèrion XXI. 2001. *Ostinato*. Alia Vox. Cataluña. España.

Seguidores de la Huasteca. 2003. *La música del maíz. Canarios: sones rituales de la Huasteca. Vol. II. Notas al disco*. CNCA-DGCPI-Museo Nacional de Culturas Populares/UNAM/Escuela Nacional de Música/ Seminario de Semiología Musical/GAPA. México.

Segrel. 2013. *Un sarao en Chalco, Manuscrito de Joseph María García, año 1772*. INBA. México

_____. 2007. *La antigua lírica popular hispánica y el son huasteco*. Fonca. México.

Sierra Hidalguense. 2007. *La Azucena Bella*. Loro Records. México.

Tembembe Ensemble Continuo. 2009. *Diferencias e invenciones, nuestro son barroco*. Fonca-Conaculta. México.

Tembembe Ensemble Continuo 2008. *Laberinto en la guitarra: espíritu barroco del son jarocho*. Urtext. México.

Villanueva, René. 1996. *La Boda Huasteca y otros sones*. México: Ediciones Pentagrama-IPN. Serie: Testimonios Musicales de México.

Discografía sugerida

Alacrán Huasteco. 2001. *Un recorrido a nuestras tierras huastecas*. Scorpio Records. México.

Alborada Hidalguense. 2009. *Huapangos para el pueblo*. Loro Huasteco. México.

_____. 2007. *Sierra querida*. Scorpio Records. México.

- Armonía Huasteca. Sin Fecha. *Con la misma esencia*. Diix Records. México.
- _____. 2001. *Por las huastecas... La Rosa y otros éxitos*. Discos Alegría. México.
- Auténticos de Hidalgo. 2003. *20 Grandes Éxitos*. Producciones Colibrí. Texas.
- Brujos de Huejutla, Los (y Heliodoro Copado). 1995. *El viejo trovo en el huapango*. Sonopress - Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- _____. 2008. *El neohuapango. El estereotipo musical del son huasteco*. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca - Conaculta. México.
- Camperos de Hidalgo. 2006. *Huapangos y rancheras. El caimán. 20 grandes éxitos*. Producciones Colibrí. Texas.
- Cantores de Zacualtipán. Sin fecha. *Encuentro en la Sierra* (con el Trío Alborada Hidalguense). Scorpio Records. México.
- Dinastía Hidalguense. 1996. *Sones huastecos*. Discos Corason. México.
- _____. 2000. *Cantándole a Nuestras Huastecas*. Scorpio Records. México.
- Halcón Huasteco. *Aún hay más*. Discos Aries. 2017. México.
- Hermanos Hernández. Sin fecha. *Sones Huastecos*. Discos Alegría. México.
- _____. 1993. *Voces de Hidalgo. La música de sus regiones*. Gobierno del Estado de Hidalgo - INAH - Pentagrama. México.
- Huapangueros Diferentes. 2003. *El Alegre*. Scorpio Records. México.
- _____. 2006. *El Arrendador*. Scorpio Records. México.
- Jilgueros de Hidalgo. 2019. *Folklore huasteco*. Discos Aries. México.
- Nicandro Castillo. 2001. *Éxitos del rey del huapango*. BMG - RCA Víctor. México.
- Nueva Dinastía. 2006. *Alma Huasteca*. Scorpio Records. México.
- _____. 2003. *Cantándole a nuestra gente*. Scorpio Records. México.

- Real Hidalguense. 2002. *El triunfador de los festivales*. Loro Huasteco. México.
- Rogacianos. Sin fecha. *20 Éxitos Huastecos* (Vol. 1 y 2). Yuriko Records. México.
- Sierra Hidalguense. 2007. *La Azucena Bella*. Loro Huasteco. México.
- Son de Mi tierra. 2018. *Cantares de mi región*. Polo Music. México.
- Tordo Hidalguense. 2003. *A mi Huejutla*. Loro Huasteco. México.
- Varios Intérpretes. 1996. *El caimán. Sonos huastecos* (2 CDs). Discos Corason. México.
- _____. 1996. *La boda huasteca y otros sonos* (Serie: Testimonios Musicales de México). IPN - Ediciones Pentagrama. México.
- _____. 1997. *La décima en el son huasteco: memorias de una poesía olvidada*. Sonopress - Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- _____. 2000. *Fiesta huasteca. Décimas, trovos y huapangos*. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca - Conaculta. México.
- _____. 2002. *Antología del son en México* (CD 3 Huasteca). Discos Corason. México.
- _____. 2002. *Música Huasteca* (Testimonios Musicales de México, No 3). Fonoteca del INAH - Pentagrama. México.
- _____. 2003. *El Son Huasteco*. CIESAS - Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca - El Colegio de San Luis. México.
- _____. 2011. *El gusto, 40 años de son huasteco* (2 CDs). Corason. México.

Otros recursos

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. *Cuéntame*.
<http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/hgo/poblacion/diversidad.aspx?tema=me..>

Rivera, Juan. *Tutorial, El Fandaguito ver. II (1 de 2)*. Recuperado de <https://youtu.be/IEQXRJYztQ>

Rivera, Juan. *Tutorial, El Fandanguito ver. II (2 de 2)*. Recuperado de <https://youtu.be/lXIEotYVdZ8>

Secretaría de Cultura del Estado de Hidalgo. *Regiones Geoculturales de Hidalgo*.

<http://cultura.hidalgo.gob.mx/regiones-geoculturales-del-estado-de-hidalgo/>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Mapa de las Regiones geoculturales del Estado de Hidalgo.	57
Ilustración 2. Sugerencia de digitación de quiebro de mínimas del Libro llamado Arte de tañer fantasía (1565) de Tomás de Sancta María.	68
Ilustración 3. Ornamentos esenciales del libro Selva di varii passaggi secundo l'uso moderno (1620) de Francesco Rognioni	69
Ilustración 4. Ornamentos esenciales de diversos autores (Howard Mayer Brown 1976)...	70
Ilustración 5. Fragmento de Pièces de Clavecin. Henri D'Anglebert.	71
Ilustración 6. Elements ou principes de la musique, de Etienne Loulié (1696) p. 68.	72
Ilustración 7. Ejemplo de disminuciones de Silvestro Ganassi. del libro Opera Fontegara (1535)	74
Ilustración 8. Fragmento del libro Breve et Facile maniera d'essercitarsi a far passaggi de Giovanni Luca Conforto (1593).	75
Ilustración 9. Glosas sobre cláusulas de tenor del libro Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones de Diego Ortiz (1553)	76
Ilustración 10. Prefacio el libro Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones de Diego Ortiz (1553).	78
Ilustración 11. Variación para flauta Onse Vader In Hemelryck, del libro Der Fluyten Lust Hof (1649) de Jacob Van Eyck.....	79
Ilustración 12. Pasacalle sobre la D con muchas Diferencias para soltar una y otra mano, del libro Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza de Gaspar Sanz (1697).....	80
Ilustración 13. Recercada primera sobre el canto llano o tenor de la danza Passamezzo antico, del libro Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones (1553) escrito por Diego Ortiz.	81
Ilustración 14. Divisiones sobre el ground Duke of Norfolk del libro The Division violín de John Playford (1684)	82

Ilustración 15. Tres diferencias sobre <i>El Conde Claros</i> del sexto libro del <i>manuscrito Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela</i> (1538) del vihuelista Luis de Narváez.	83
Ilustración 16. Portada del libro <i>Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza</i> de Gaspar Sanz (1697).	86
Ilustración 17. “Fandango” de Santiago de Murcia del Códice Saldívar IV.	89
Ilustración 18. Transcripción a notación contemporánea del “Fandango” de Santiago de Murcia del Códice Saldívar IV (1995)	91
Ilustración 19. “Fandango”. Una diferencia, para bandurria de Miguet y Yrol (ca. 1754), en Esses 1992:165-166.	92
Ilustración 20. Mapa de las localidades de los violinistas huapangueros.	97

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Tonalidades, compases y vueltas en <i>El Fandanguito</i>	35
Cuadro 2. Representación literaria de la copla en El Fandanguito.	36
Cuadro 3. Partes del huapango.	37
Cuadro 4. Modalidad y tonalidad en el huapango.	39
Cuadro 5. Modalidad, tonalidad y cadencias finales en el son huasteco.	39
Cuadro 6. Modalidad, tonalidad, cadencias finales y patrones rítmicos en el son huasteco.	43
Cuadro 7. Ejemplo de algunos huapangos que finalizan en modalidad mayor-tónica.	45
Cuadro 8. Sones que finalizan en modalidad mayor-dominante.	45
Cuadro 9. Sones que finalizan en modalidad menor-tónica.	46
Cuadro 10. Sones que finalizan en tono menor-dominante.	46
Cuadro 11. Datos de los violinistas entrevistados.	52
Cuadro 12. Contrastes entre danza o son de costumbre, Son huasteco o Huapango y canción huapango.	63
Cuadro 13. Comunidad de origen de los violinistas huapangueros.	96
Cuadro 14. Unidades y sus colores.	137
Cuadro 15. Orden de aparición de las unidades.	171

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1. Tipología de glosas.	99
Ejemplo 2. Ejemplos de motivos de introducción de El Fandanguito.	100
Ejemplo 3. Ejemplo del canto de los versos de El Fandanguito.	101
Ejemplo 4. Ejemplo de tema de identidad de El Fandanguito.	102
Ejemplo 5. Ejemplos de tema de identidad de El Fandanguito.	103
Ejemplo 6. Ejemplos de cadencias finales.	106
Ejemplo 7. Ejemplos de arpeggios.	108

Ejemplo 8. Ejemplos de cuerdas dobles	109
Ejemplo 9. Ejemplos de pedales	111
Ejemplo 10. Ejemplo de grupetos.....	113
Ejemplo 11. Ejemplos de tema secundario 1.....	115
Ejemplo 12. Ejemplo de tema secundario 2	119
Ejemplo 13. Ejemplos de tema secundario 3.....	121
Ejemplo 14. Ejemplos de cadencias preparatorias.	123
Ejemplo 15. Ejemplos de enlaces	125
Ejemplo 16. Ejemplos de enlaces entre otras unidades	128
Ejemplo 17. Ejemplos de apoyaturas	130
Ejemplo 18. Ejemplos de mordentes	133
Ejemplo 19. Ejemplo de grupeto	133
Ejemplo 20. Ejemplo de armónico	134
Ejemplo 21. Ejemplos de ricochet.....	135
Ejemplo 22. Ejemplos de spiccato.....	135
Ejemplo 23. Ejemplos de tremolo	136
Ejemplo 24. Ejemplos de tremolo	136