

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



LA MUSICA CORAL PARA LA DIFUSION DEL FOLKLORE DE LA REPUBLICA MEXICANA

OPCION DE TESIS: " NOTAS AL PROGRAMA"
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN EDUCACION MUSICAL

PRESENTA

MARIA ELENA PEREZ ESTRADA

ASESORA: LIC. PATRICIA ARENAS Y BARRERO

JURADO:

PRESIDENTE: PATRICIA ARENAS Y BARRERO
SECRETARIO: GRACIELA GUADALUPE MARTINEZ SALGADO
VOCAL: GUADALUPE CAMPOS SANZ
SUPLENTE: ALMA ERENDIRA OCHOA COLUNGA
SUPLENTE: MARIA TERESA MARTINEZ MONTOYA

MEXICO, D. F.

OCTUBRE 2005

m. 349251



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

Dios mío: gracias por permitirme llevar a cabo este trabajo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por haber formado parte de los alumnos de esta Institución.

A la profesora Patricia Arenas y Barrero, asesora en este trabajo.

A las profesoras Graciela Guadalupe Martínez Salgado, Guadalupe Campos Sáenz, María Teresa Martínez Montoya y Alma Eréndira Ochoa Colunga, por la revisión de este trabajo y por formar parte del jurado.

A todos los profesores de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, de quienes recibí cátedra.

A Gonzalo García Ponce por las transcripciones y elaboración de algunas partituras que se interpretan en este recital.

A Nereo del Río y a Carlos y Garduño por su valiosa cooperación como pianistas, acompañando al *Coro a Capella* en este recital.

A Ana María de la Garza y Ádamos por la coreografía.

A Mario Suárez Piña por haber proporcionado el vestuario y tocados para los cantos indígenas.

A los bailarines del Ballet Folklórico Nacional Aztlán por la ejecución de la danza de *El venado* y *Las Pascolas*.

A los compañeros del *Coro a Capella* y a exalumnos del Coral Mexicano del Instituto Nacional de Bellas Artes por su valiosa ayuda en la realización de este recital.

A la familia Alcaraz Villanueva y a Jazmín Guadalupe Alarcón Alarcón por haberme proporcionado documentación relacionada con este trabajo.

A todos los amigos que me alentaron para seguir adelante.

A mi familia por su apoyo constante.

Con inmensa alegría, se ha seleccionado este tema de música mexicana, que brinda la oportunidad de adentrarse un poco al conocimiento de este género, que es muy vasto y que debería ser tan interesante para todos los que habitamos en el territorio nacional, pues nos acerca a lo que son nuestras raíces.

El *Coro a Capella* está integrado por adultos, con el propósito de cantar por amor a la música coral y con este fin se ha mantenido durante veinticinco años con interpretación constante de la música mexicana. La sustentante desempeña la actividad coral tanto como ejecutante, como en la conducción.

Considero que somos privilegiados los que habitamos esta bendita tierra; por lo que me siento orgullosa de ser mexicana, y creo firmemente que todo esto enriquece mi formación profesional.

María Elena Pérez Estrada

Opción de tesis: “Notas al programa”

**La música coral
para la difusión del folklore de la República Mexicana**

Sustenta: María Elena Pérez Estrada

PROGRAMA

Cantos indígenas:

| | |
|-------------------------|---|
| El feo | Versión en zapoteco de Juan Luis Toledo Yessin |
| Danza del Venado | Yaqui (Sonora, Nayarit y Sinaloa) |
| Xochipitzahua | Huauchinango, Puebla |
| *Konex (Xtoles) | Canto Maya |

Cantos infantiles:

| | |
|---|--|
| La muñeca fea | Francisco Gabilondo Soler. “Cri Cri” (1907-1990) |
| La marcha de las letras | Francisco Gabilondo Soler “Cri Cri” (1907-1990) Versión coral Félix Mora García |
| *Cantos coloniales (Rondas infantiles) | Ramón Noble Olivares (1920-1999) |

Canciones regionales:

- | | |
|------------------------------|--|
| **Qué chula es Puebla | Rafael Hernández (1896-1965) |
| **Guadalajara | José Guízar Valencia Morfín "Pepe Guízar" (1906-1979) |
| *Canción Mixteca | José López Alavés (1889-1974) |
| *Caminante | Augusto Cárdenas Pinelo "Guty Cárdenas" (1905- 1932) |

Canciones descriptivas de aspectos de la provincia:

- | | |
|--------------------------|--|
| *Madrigal | Ventura Romero (1915) |
| *Un rayito de sol | Augusto Cárdenas Pinelo "Guty Cárdenas" (1905-1932) |
| *Quiero ver | Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho" (1894-1968) |
| *La norteña | Eduardo Vigil y Robles (1873-1945) |

**Participantes: Coro "A Capella"
Dirección coral: María Elena Pérez Estrada**

* Versiones corales tomadas de partituras elaboradas por el maestro Ramón Noble Olivares.

** Versiones corales extraídas de grabaciones del Coral Mexicano dirigido por Ramón Noble.

Indice.

| | Página |
|--|--------|
| Introducción | 1 |
| Cantos indígenas | 2 |
| El Feo | 5 |
| El Venado | 8 |
| Xochipitzahua. | 12 |
| Xtoles | 16 |
| Canciones infantiles | 20 |
| La Muñeca Fea | 24 |
| La Marcha de las Letras. | 26 |
| Cantos Coloniales. | 38 |
| Canciones regionales. | 44 |
| Qué chula es Puebla | 46 |
| Guadalajara. | 50 |
| Canción Mixteca. | 56 |
| Caminante del Mayab. | 60 |
| Canciones descriptivas de la provincia. | 71 |
| Madrigal. | 73 |
| Un rayito de sol. | 77 |
| Quiero ver... .. | 82 |
| La norteña | 85 |
| Conclusiones | 88 |
| Bibliografía | 89 |
| Índice de gráficos. | 93 |
| Síntesis de programa de mano del recital | 94 |

Introducción

El tema titulado ***“La música coral para la difusión del folklore de la República Mexicana”***, está organizado en cuatro grupos, que son:

- 1º. Cantos indígenas
- 2º. Cantos infantiles
- 3º. Canciones regionales
- 4º. Canciones descriptivas de aspectos de la provincia

El primer grupo está integrado por cantos indígenas de Los Estados de Oaxaca, Sonora, Puebla y Yucatán, cantados en zapoteco, yaqui, náhuatl o maya, según el lugar de procedencia.

El segundo grupo contiene dos cantos infantiles del compositor Francisco Gabilondo Soler, mejor conocido como Cri-crí y una versión coral de Ramón Noble Olivares sobre cantos tradicionales infantiles de la época de la Colonia.

El tercer grupo representa diversas regiones de la República Mexicana, que tratan temas en relación con el arte de sus monumentos; del amor al terruño por la nostalgia cuando se está lejos del lugar de origen; del recuerdo de los aspectos sobresalientes que conforman la ciudad; así como de algunos mitos y tradiciones.

El cuarto grupo, dedicado a describir aspectos de la provincia mexicana, reseña la presencia de la poesía en la canción romántica, que es por lo general de tema amoroso; hace alusión a sentimientos tiernos y generalmente narra los acontecimientos del alma.

La práctica de la música mexicana, es un medio con que cuenta el educador musical para la enseñanza y difusión de este género. Es necesario que las instituciones que tienen a su cargo la educación pública, así como los docentes que ejercen de manera independiente, trabajen por el rescate de esta música, ya que coadyuva al fomento de la identidad nacional.

Debido a que todo el material de este recital es cantado, se presenta el análisis a partir de los textos.

Cantos Indígenas.

En todas las épocas, el hombre ha tenido la necesidad de comunicarse por medio de la música. De los cantos indígenas se conoce muy poco, debido a la falta de impulso por parte de la Secretaría de Educación Pública. Toca al educador musical trabajar en este renglón, difundiendo estos cantos, ya que cuenta con el elemento necesario para hacerlo, que son los niños (no olviden que es nuestra música, de la cual existe una gran variedad). En muchas ocasiones las personas que interpretan estos cantos son despreciados o mal vistos.

Antonio Cabello Moreno menciona que el hombre primitivo es la consecuencia de lo que él mismo experimenta. Los sonidos que emite con distinto tono de voz, con diversa intensidad, con rapidez variable, pueden ser la expresión de alegría, pena, tranquilidad, etc. En suma, la amplia gama del sonido y el ritmo son una fuente casi inagotable de transmisión de ideas. Las etnias se valen de los elementos con que cuentan en su región para construir sus instrumentos y su vestuario.¹

El mexica, como perteneciente a un grupo tribal rudimentario, usa el sonido con finalidades útiles y prácticas, incorporándolo a sus recursos ofensivos y defensivos.

Las fiestas de los mexicas regularmente eran colectivas, en las que participaban muchas personas. La preocupación de esta cultura era el tono exacto y afinación precisa de sus cantos, así como su habilidad para tocar sus instrumentos. El aumento gradual de la velocidad y volumen de los bailes y cantos prueban que conocían y practicaban diferentes "*tempo*", el matiz y el crescendo, acelerando, mientras su habilidad para cambiar, subiendo o bajando el tono de sus cantares testifica el uso de la ondulación de la línea melódica. La presencia del teponaztle, instrumento capaz de producir dos sonidos simultáneos, su uso "como contrabajo", así como el hecho de que los cronistas coinciden en describir verdaderos coros y bailables y subrayan la forma antifonal de entonar sus cantos, sugieren la práctica de la armonía.

¹ Antonio Cabello Moreno, *Panorama Musical de la ciudad de México* (DDF 32, Colección Popular, ciudad de México, 1975), pp. 80, 81, 85, 86.

Samuel Martí aduce que la organografía musical indígena prehispánica según las descripciones de los cronistas, las figuras de los códices y los hallazgos arqueológicos recientes, sorprende por la aplicación de los recursos y desarrollo técnico que no se encuentra en los pueblos de evolución paralela; tal es la aplicación de los resonadores y vibradores, o el uso del agua, lo mismo en los percutores que en alientos: el teponaztle con dos, tres y cuatro lengüetas, provisto con jícara de agua (tecomopiloa): timbales y tambores con depósito de agua, con calabazos recurvados, flautas simples, dobles y múltiples; instrumentos de tubo que se introducen en calabazos de agua y resonadores de lo mismo, ejecutados sobre dicho elemento; bocinas con membranas y ocarinas de múltiples formas, provistas de perforaciones para sonido. En el instrumental indígena mesoamericano figura un surtido variado de ideófonos, gongs o metalófonos llamados en náhuatl *tetezicatl*, piedras sonoras, todos los tipos conocidos de tambores, trompetas, flautas simples, dobles y múltiples entre ellas las llamadas siringas o flautas de Pan.²

Cabello Moreno expresa que estos instrumentos estaban presentes en el mayor número de ceremonias, actos o ritos, que de veinte en veinte días se llevaban a cabo durante los dieciocho meses del calendario azteca.³

Todos estos instrumentos se han descubierto en excavaciones arqueológicas y aparecen representados en los códices, en los murales, en las esculturas, en relieves, en las decoraciones de cerámica ceremonial y en reproducciones que representan el ofrecimiento por voto.

A continuación se enumeran algunos instrumentos empleados en los cantos indígenas y que son utilizados en el recital, motivo de este trabajo:

- a) Huéhuetl. Percutor vertical de madera o de barro, se toca con las palmas y los dedos de una mano, de la misma manera como el día de hoy se toca el bongo y el bankó afrocubano; técnica mediante la cual se pueden producir muchos efectos y hasta tres sonidos afinados.

² Samuel Martí, *Instrumentos Precortesianos* (Instituto Nacional de Antropología e Historia México, 1955), pp.18-20.

³ Antonio Cabello Moreno, *Panorama Musical de la ciudad de México* (DDF 32, Colección Popular, ciudad de México, 1975), pp. 91-99.

Al batir en el centro produce un intervalo de quinta, sonido que se logra al golpearse el parche en la orilla; se obtienen dos de los grados más importantes de las escalas de la música europea "la tónica y la dominante" y de ello se deduce por qué el huéhuetl se usaba como contrabajo, lo mismo que para dar el tono a los danzantes, cantores y músicos.

- b) Teponaztle. Es un tambor de madera, hendido con una o dos lengüetas en forma de H, que se percutía con palillos con la punta cubierta de hule. Como las lengüetas son de diferente grosor y longitud cada una produce un sonido diferente, sin embargo, se pueden tocar simultáneamente como las voces de madera de la marimba. En algunos teponaztles, cada lengüeta está seccionada en dos partes de diferente grosor, de manera que la misma lengüeta produce dos sonidos. De esta manera se logró que el instrumento produjera cuatro sonidos.

El huéhuetl y el teponaztle eran tan acordes que acompañaban diversas clases de aires y canciones.

- c) Sonajas. Instrumentos muy antiguos y rudimentarios. El timbre, calidad y sonoridad responden a determinado propósito y están ideadas según el carácter de la ceremonia o danza. El material empleado para hacerlas, su tamaño, su dureza y el número de piedrecillas o semillas introducidas dentro de las sonajas, estaban calculadas para producir determinados efectos.
- d) Raspadores. Son instrumentos musicales dentados de hueso o piedra; se utilizaban en ceremonias fúnebres, de personalidades de alto rango guerrero, y en tales ocasiones se les adaptaba una calavera que hacía las veces de resonador. Jugaban un papel importante en los ritos de fecundidades y en las ceremonias luctuosas.
- e) Caracol, ostras y perlas. Propiciaban la concepción y ejercían una influencia favorable sobre las cosechas; simbolizaban la fertilidad manifiesta en todos los niveles cósmicos.

El Feo - canto zapoteco.

Manuel Ríos Morales menciona que dentro del aspecto étnico del país, los zapotecos, después de los nahuas y los mayas, representan la población más numerosa en el estado de Oaxaca, se concentran principalmente en los Valles Centrales, la Sierra Norte o de Juárez, la Sierra Sur y el Istmo de Tehuantepec. Al interior de cada una de estas áreas existen diferencias culturales, históricas y lingüísticas específicas.⁴

Por otra parte, Alvaro González R. menciona que el término "zapoteco" proviene del vocablo náhuatl *tzapotecatli* que significa "pueblo del zapote". La denominación les fue impuesta por los mexicas debido a la cantidad de árboles de zapote existentes en la región, pero los zapotecos se nombran a sí mismos *ben'zaa* o, "gentes de las nubes".⁵

Por la tradición cultural de cada una de estas regiones, así como por las características del medio ambiente, las comunidades reciben diferentes denominaciones, aún cuando la modernización ha estado presente, modificando diversos aspectos de su vida, tales como: la lengua, las tradiciones, algunos ritos agrícolas, la danza y la religión; sin embargo, estas regiones conservan un sentido muy propio, aunque inmersas dentro de la vida contemporánea.

En cuanto a la organización político-religiosa, ésta incluye el desempeño obligatorio y gratuito de cargos civiles y religiosos. Por lo que se refiere a la música y la danza, los niños, jóvenes y adultos participan en diversas danzas regionales, ejecutando pasos en conjunto o por parejas en que se busca muchas veces imitar a ciertos animales, a los que alude cada danza. Algunas danzas hacen referencia a hechos históricos que han marcado al pueblo zapoteco.

En cada comunidad hay una banda de música compuesta por instrumentos de viento y de percusión; sus participantes han creado una forma de música muy particular que incluye diferentes combinaciones rítmicas, caracterizando las marchas, los jarabes y los sones zapotecos.

⁴ Manuel Ríos Morales, *Valles Centrales y Norte de Oaxaca, Zapotecos de la Sierra Norte de Oaxaca* (Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social, México, 1995), pp.177 y 179.

⁵ Alvaro González R., *Valles Centrales y Norte de Oaxaca, Zapotecos de los Valles Centrales* (Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social, México 1995), pp. 233, 219 y 221.

El **Feo** es una melodía de amor. El texto en español corresponde a Demetrio López y la versión en zapoteco, a Juan Luis Yessin.

| Texto en zapoteco | Texto en español |
|---|---|
| <p>Paguini cabe ná spada huine, paguini cabená neza lolu, gudxi la cabe nanga spidolu, gudxi la cabe nanga spidolu.</p> <p>Nanga ti feu, ne ti feu nga ranaxii ne guidovi ladxidó neshachaganá ne lí.</p> | <p>Si te hablan de mí vida mía si alguien habla de mí en tu presencia diles que yo soy tu negro santo diles que yo soy tu negro santo</p> <p>Yo soy un feo, un feo que sabe amar con todo su corazón que te quiere de verdad.</p> |

Características de la pieza.

Los datos que aquí se presentan son extraídos de la partitura con la que se realiza el estudio para este recital.

Tonalidad: f menor

Compás: $\frac{3}{4}$ comienza con anacrusa

Forma: A conformado por 15 compases (i – V – i)
B conformado por 9 compases (iv – i – V – i)

El *Coro A Capella* lo interpreta de la siguiente manera:

- A-B en zapoteco por voces femeninas;
- A-B en español por voces masculinas (la parte B, a dos voces);
- A-B todo el coro a unísono en español;
- A-B todo el coro a unísono en zapoteco;
- B en español por voces masculinas.

El Feo

Demetrio López

Versión en zapoteco: Juan Luis Toledo Yessin

(A)

Pa - gui - ni ca - be ná spa - da hui - ne pa - gui -
Si te ha - blan de mí vi - da mí - a, si al - guien

ni ca - be ná ne - za lo - lu gud - xi
ha - bla de mí en tu pre - sen - cia, di - les

la ca - be nan - ga spi - do - lu gud - xi
que yo soy tu ne - gro san - to, di - les

la ca - be nan - ga spi - do - lu.
que yo soy tu ne - gro san - to.

(B)

Nan - ga ti feu, ne - ti feu nga ra - na - xi ne
Yo soy un feo, un feo que sa - be a - mar con

gui - do - vi lad - xi - dó ne - sha - cha - ga - ná ne lí,
to - do su co - ra - zón, que te quie - re de ver - dad,

cha - ga - na ne lí.
quie - re de ver - dad.

El Venado - danza yaqui

Carlos Basauri menciona que los yaquis habitan las partes bajas del río Yaqui en su desembocadura en el Golfo de California, en los pueblos del Pótam, Vícam, Torin y Cosica, y en la montaña en el pueblo de Agua Verde.⁶

Vicente T. Mendoza expone que entre las danzas que practican las tribus yaquis se encuentran tres de mayor difusión: *El Coyote*, *La Pascola* y *El Venado*. Esta última se encuentra dispersa a lo largo de los Estados de Sonora, Sinaloa y Nayarit y se baila en combinación con la de *La Pascola*.⁷

Concha Michel cita que los cantos yaquis son ejecutados solamente a una voz, sin armonización, y en ocasiones acompañados por una flauta de carrizo y un tambor, ejecutados simultáneamente por un mismo músico, mientras que otros percuten jícaras de bule sumergidas en una batea con agua, y otros más tañen raspadores de madera colocados sobre jícaras de bule invertidas para aumentar la sonoridad.⁸

Gabriel Saldívar al referirse a la danza de *El Venado* menciona que en tiempos remotos la dedicaban a sus deidades, pero los jesuitas encargados de la catequización, encuentran que corresponde la celebración de esta danza con los días de la pascua, logran convertirla a la dedicación de las fiestas que la Iglesia celebra por esos días.⁹

La danza *El Venado* consiste en simular la cacería de dicho animal por un coyote. Se realiza con un danzante que coloca una cabeza de venado sobre su propia cabeza y cubre su cara con un paño para representar el cuello del animal. Su vestimenta consta de un taparrabo y de un rebozo amarrado a la cintura, deja caer las puntas paralelamente

⁶ Carlos Basauri, *La Población Indígena en México* (Primera edición 1940, SEP, segunda edición 1990, coedición Dirección General de Población de la Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, INI), pp. 218 y 229.

⁷ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la Música Tradicional de México* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989), pp. 29 y 30.

⁸ Concha Michel coleccionadora; Quetzal Rieder Espinoza, editor y compilador, *México en sus Cantares* (Editorial FONCA, INI, IMC, Morelia, Michoacán, México 1997), pp. 92 y 93.

⁹ Gabriel Saldívar, *Historia de la Música* (Ediciones Gemika SEP, México, 1987), p. 75.

por delante hasta las rodillas; sobre él, un cinturón del que penden multitud de pezuñas de venado, que imitan el sonido producido por la carrera de aquel animal. Sujetos a las pantorrillas lleva sonajas hechas con capullos de mariposa, a los que han puesto piedrecillas y cosido en doble fila formando una larga cinta, sonaja que sirve para imitar el paso del venado entre la hojarasca. Esta danza termina cuando el venado es muerto por el coyote, (quien es representado por los cazadores), con la caracterización correspondiente.

David Rojas se trasladó a ese lugar, con el deseo de llevar a cabo las investigaciones y recoger toda clase de datos, música y fotografías, de las ceremonias rituales de la fiesta principal que realizan los yaquis durante la Semana Santa en el pueblo de Vícam, situado a la orilla de la vía del ferrocarril Sud Pacífico,¹⁰

Previamente había sido informado tanto por las autoridades militares como civiles que podría realizar su trabajo en dicho pueblo. Después de muchas entrevistas con los gobernadores indígenas, se le dijo que el pueblo yaqui se negaba a permitir que se tomara una sola fotografía, así como a escribir dato alguno acerca de las ceremonias e igualmente se prohibía que grabara la música. En caso contrario se verían obligados a destruir las cámaras fotográficas y todo lo que utilizara con ese propósito.

Los yaquis tratan siempre de aislarse de los "yoris" (así llaman los yaquis a los blancos y mestizos). Son muy reservados y herméticos, hacen su vida totalmente independiente; por lo que resulta imposible saber la traducción de la letra al español de esta danza.

¹⁰ David Rojas, *Danzas de México: Danza de Venado; danza de Pascola y Matachines*, Instituto cultural "Raíces mexicanas", www.folklorico.com/danzas/venado/venado.html, marzo 2000.

Por información verbal de la señora Sara Segura, quien toca el raspador en esta danza con grupos diversos, el significado al idioma español puede ser:

Muévete hermanito venado, no te quedes parado,
porque te van a matar.

| Texto en yaqui |
|--|
| <p>Primer canto: Bura bampo ye ye hue bura bampo ye ye hue nene cute, cute, cute bura bampo yeye hue bura bampo ye ye hue</p> |
| <p>Segundo canto: Jante mazaya juyan cayan duya ma jante mazaya juyan cayan duya ma jante mazaya juyan cayan duya ma jante mazaya juyan cayan duya ma</p> |
| <p>Tercer canto: Juyan mantozehua yegua tana Juyan mantozehua ya Jante mazaya Juyan cayan duya ma</p> |

Características de la pieza.

Los datos que aquí se presentan son extraídos de la partitura con la que se realiza el estudio para este recital.

Tonalidad: A_b hexáfona
 Compás: 4/4
 Forma: A (parte instrumental más primer canto)
 B (parte instrumental más segundo canto)
 B' (parte instrumental más tercer canto)

El *Coro A Capella* lo interpreta entonado a unísono por voces masculinas.

El Venado - Canto yaqui

Primer canto

Bu ra bam po ye ye hue bu ra bam po ye ye hue ne ne
 cu te cu te cu te ne ne cu te cu te cu te bu ra
 bam po ye ye hue bu ra bam po ye ye hue

Segundo canto

Jan te ma za ya fu yan ca yan du ya ma jan te ma
 za ya fu yan ca yan du ya ma jan te ma
 za - ya ju yan ca yan du ya ma jan te ma
 za - ya ju yan ca yan du ya ma

Tercer canto

Ja ya man to ze hua ye gua ta na ju yan man to ze hua ya
 jan te ma za - ya ju yan ca yan du ya ma

Xochipitzahua - son para danza.

Los cantos y las danzas estuvieron ligados en la época precolonial a hechos concretos de la historia de los pueblos indígenas.

El empleo de la música era esencial, sobre todo en las fiestas religiosas, aunque su uso no se limitaba a ellas, sino también al esparcimiento del espíritu. Los cantos en loor y alabanza a dioses, héroes y mandatarios, fueron la principal manifestación de la música entre los primitivos pobladores de nuestro suelo.

La producción musical para las festividades que continuamente se celebraban no era estacionaria, sino que se renovaba, para lo que había compositores al servicio exclusivo de los templos o de los grandes señores, quienes ofrecían a sus dioses y a sus héroes en cada festividad nuevos cantos y nuevos bailes. Igualmente se componía nueva música para las festividades que no se hacían en los templos. Es de hacerse notar que entre los mexicas la celebración de los bailes era diurna, mientras que entre los pobladores del norte era nocturna.

El día que habían de bailar ponían una estera grande en medio de la plaza, en donde se colocaban los atabales; todos los bailadores se ataviaban y de allí salían cantando y bailando. Los personajes de mayor jerarquía y los viejos iban por delante; dos de los mejores bailadores guiaban el baile. Los atabales comenzaban en matiz suave y poco a poco aumentaban la fuerza, y con el tono de éstos, los dos maestros bailadores iniciaban, y luego prosigue el coro con el canto y el baile. Todos llevaban ordenadamente el mismo movimiento del cuerpo y realizaban su danza en círculos concéntricos.¹¹

¹¹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música* (Ediciones Gernika SEP, México 1987), pp. 41, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 52.

Xochipitzahua, Son para danza. La peregrinación de los aztecas se conoce, entre otros medios, por el texto que acompañaba a la danza de Xochipitzahua. Como son para la danza, ha sobrevivido entre distintos grupos de habla náhuatl. El texto original prácticamente se ha perdido ya y la música paulatinamente se ha ido alejando de su fuente primitiva, aunque conserva todavía sus características rítmicas esenciales.¹²

Vicente T. Mendoza refiere que entre los bailes y danzas relacionadas con las bodas, este canto se encuentra disperso por la región central de Puebla, incluyendo Tlaxcala. El tema tradicional del Xochipitzahua, aún se conserva con sus rasgos rítmicos ancestrales.¹³

Danza muy extendida en los grupos mexicanos: se baila en Puebla, Yohualicha, Huahuatla, Cuetzalan, en las huastecas hidalguense, potosina y veracruzana, en Tlaxcala, en la Ciudad de México, en Guerrero y en Morelos. Cada lugar presenta algunas variantes en su música y danza. Se acostumbra en las fiestas patronales, casamientos, adornos florales, velaciones, bautizos y cumpleaños.

En algunos lugares se utiliza como zapateado por parejas en los fandangos del pueblo, siendo por lo general una danza de cintas, para hacer fértiles a los nuevos matrimonios. Esta danza prenupcial es también de fecundidad.¹⁴

¹² Información extraída de hojas proporcionadas por la fonoteca de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, s.f., p.17.

¹³ Vicente T. Mendoza, Virginia R. R. De Mendoza, *Folklore de la Región Central de Puebla* (CENIDIM, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez, México, 1991), p. 31.

¹⁴ Rodolfo Múzquiz *Bailes y danzas tradicionales* IMSS (Tredemex editores, S.A. de C.V., México, 1988), p. 83.

En este recital se emplea el texto y la música de una de las cinco versiones contenidas en el libro Folcklore de la región central de Puebla¹⁵ en el que se menciona que procede de Huauchinango, Puebla, y que comunicó Jesús L. Téllez, en una recolección realizada en México, Distrito Federal en el año de 1938. *Xochipitzahua* significa *Xóchitl* (flor), *pitzahua* (delgadita, en náhuatl)

Texto en español

Xochipitzahua del alma mía,
que ante la Virgen me das tu amor.
y entre las flores y la alegría
puedo decirte que ya eres mía.

Llega ya la luz del día
Alumbrando nuestro hogar,
"Todo todo en mí confía"
dijo Dios y escrito está.

Características de la pieza.

Los datos que aquí se presentan son extraídos de la partitura con la que se realiza el estudio para este recital.

Tonalidad: G mayor

Compás: 6/8 comienza con anacrusa.

Forma: A - duración de 8 compases: I – V – VI – V
A' - duración de 8 compases: I – V – VI – V
(diferencias en la combinación rítmica)

El *Coro A Capella* lo interpreta entonado a unísono por voces femeninas.

¹⁵ Vicente T. Mendoza, Virginia R. R. De Mendoza, *Folcklore de la Región Central de Puebla* (CENIDIM, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México, 1991), p. 238.

Xochipitzahua

Procede de Huauchinango, Puebla.
Comunicó: Jesús L. Téllez, 50 años
Recolección en México, D.F., 1938

Xo-chi-pit-za-hui del al-ma mí-a, que ante la Vir-gen me das tu a-mor y en-tre las

flo-res y la a-le - grí - a pue-do de- cir-te que ya e-res mí - a. Lle-ga

ya la luz del dí - a a - lum-bran - do nues - tro ho - gar, "To-do

to-do en mí con - fi - a" di - jo Dios y es - cri - to es - tá

Xtoles - canto maya.

Gerónimo Baqueiro Foster hace alusión al doctor Pedro Sánchez de Aguilar, nacido en Valladolid, Yucatán, el 11 de abril de 1555 y que fuera descendiente de los conquistadores Hernán Sánchez de Castilla y Hernán de Aguilar, siendo uno de los que escribieron lo relacionado con la música de los mayas. Por su conducto sabemos que los mayas cantaban y bailaban al estilo de los mexicanos; contaban con un personaje muy importante llamado *Holpop*, quien daba el tono y enseñaba lo que se debía cantar. Éste gozaba de veneración y tenía un lugar principal en todas las ceremonias. A su cargo estaban todos los instrumentos que se utilizaban.¹⁶

Entre los indígenas que habitan los lugares en que se desarrolló la civilización maya, todavía se conservan algunas melodías que han quedado como recuerdo del pasado. Los mayas distinguían muy bien la diferencia de la voz humana, sobre todo en las ceremonias de carácter religioso; así como de los instrumentos melódicos y los percutores de tamaños diferentes. La música de pito con tambor, los cantos y las danzas se han conservado casi íntegros en las selvas de Tabasco y Chiapas.

Antonio Cabello Moreno manifiesta que es difícil precisar todas las escalas que tocaban en sus instrumentos los indígenas. Si se atiende al sonido, por lo que hace a los instrumentos de viento; con la escala fundamental es posible aumentar o cambiar la altura, aumentando o disminuyendo el soplo de aire, cerrando o abriendo el extremo del tubo por donde sale el sonido.¹⁷

Ahora bien, si se tiene en cuenta que los teponaxtles y las flautas de origen mexicana se construyeron sobre la base de observar la gama de cinco sonidos, se da preferencia a esta escala; es posible que usaran las escalas con más sonidos que empleaban los pueblos que sometían.

¹⁶ Gerónimo Baqueiro Foster, *La Canción Popular de Yucatán* (Editorial del Magisterio, México, 1970), pp. 7 y 8.

¹⁷ Antonio Cabello Moreno, *Panorama Musical de la Ciudad de México* (DDF 32, Colección popular, Ciudad de México, 1975), pp.105-107.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que su música se valora desde el punto de vista de conceptos europeos, que son totalmente ajenos a sus prácticas y tradiciones.

Los hallazgos de instrumentos arqueológicos de origen prehispánico demuestran lo contrario: flautas con cinco, seis, siete u ocho agujeros, que producen otros tantos sonidos; como son las flautas hexáfonas—serpientes de la cultura tlátilca y las hexáfonas del Golfo de México.

Ruben M. Campos expresa que la flauta de barro más larga tiene una extensión de dos octavas y media, y se busca siempre la entonación por medio de la embocadura. Las flautas en forma de ocarina, se tocan con los dedos índice y mayor de las dos manos en los cuatro agujeros laterales y a veces con los pulgares en dos agujeros que tienen debajo, con lo que se producen hasta ocho o diez notas.¹⁸

De lo expuesto anteriormente, se desprende que es posible que no solamente tocaran los sonidos de la escala pentáfona, sino muchos más. Lo cual no se puede confirmar.

Xtoles. Una de estas bellas melodías, probablemente de carácter religioso, es la de *Los Xtoles*, identificado como un antiguo himno al sol. Concha Michel hace referencia a la nueva traducción al castellano de este canto, hecha por el profesor Moisés Romero Castillo, quien expresa que es posible que este viejo canto se entonara al atardecer en la casa de los guerreros. Posiblemente se tocaba con flautas y trompetas al unísono o alternadas y en su acompañamiento entraban en juego todos los percutores que los mayas poseían.¹⁹

¹⁸ Rubén M. Campos, *El Folklore y la Música Mexicana* (Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1928), pp. 25 y 26.

¹⁹ Concha Michel coleccionadora; Quetzal Rieder Espinoza, editor y compilador, *México en sus cantares* (Editorial FONCA, INI, IMC, Morelia, Michoacán, México, 1997), p.118.

El texto que ha conservado por transmisión oral se menciona a continuación con su traducción:

| Texto en maya | Texto en español |
|---|--|
| Konex, konex palexen Xicubi, xicubi yokolkin | Vamos muchachos que ya se está ocultando el sol |

Características de la pieza.

Los datos que aquí se presentan son extraídos de la versión coral elaborada por Ramón Noble Olivares, quien la titula **KONEX**:²⁰

Tonalidad: C y G pentáfonas superpuestas

Compás: 2 / 4

Forma: A – A' – B – B – B – B – A – A'

A: duración de nueve compases con anacrusa

- Melodía en la voz de soprano en C pentáfona;
- Contrapunto en la voz de contralto en C pentáfona.

A': duración de nueve compases con anacrusa

- Melodía en la voz de soprano en C pentáfona;
- Melodía en la voz de contralto en G pentáfona;
- Contrapunto en las voces de tenor y bajo compatibles con ambas pentáfonas.

B: duración de ocho compases

- Melodía en las voces de soprano y tenor en C pentáfona;
- Melodía en las voces de contralto y bajo en G pentáfona.
(se presenta en combinaciones diversas:
1ª. vez tenor y bajo; 2ª. alto, tenor y bajo;
3ª. las cuatro voces; 4ª. soprano y alto)

El *Coro A Capella* lo interpreta de acuerdo al arreglo del maestro Ramón Noble, tanto en la combinación de voces, como en texto.

²⁰ Partitura en fotocopia que la sustentante posee desde 1972, cuando formó parte del *Coral Mexicano del INBA*, y que el profesor Noble entregó a todos los participantes.

Partitura de Konex - Versión coral de Ramón Noble

Muestra del trabajo a cuatro voces en la parte A

(A)

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

6

(A')

Muestra de la superposición de las pentáfonas en la parte B

35 (B)

Ko - nex ko - nex pa - le - xen xi - cu - bi xi - cu - bi yo col - kin

Ko - nex ko - nex pa - le - xen xi - cu - bi xi - cu - bi yo col - kin

Ko - ne, ko - nex pa - le - xen xi - cu - bi xi - cu - bi yo col - kin

Ko - nex ko - nex pa - le - xen xi - cu - bi xi - cu - bi yo col - kin

20
Canciones infantiles.

Las canciones infantiles provienen posiblemente de los primeros tiempos de la civilización, cuando los pobladores de diversas regiones relataban costumbres, tradiciones, creencias, supersticiones, religión y paganismo. En las canciones infantiles se capta la universalidad de la canción.

En relación con los cantos de niños, Gabriel Saldívar expresa que se podrían clasificar en aborígenes, mestizos y criollos; sin embargo, después de un detenido estudio en todas las regiones del país, se llega a la conclusión por ahora, tal vez por la falta de investigación completa, que los primeros no existen, quedando por tanto, los dos últimos.²¹

Los juegos de niños por lo general, tienen una parte de representación, en cierto modo teatral, y una parte de canto, ya sea a unísono o bien, a manera de diálogo. El mestizaje se presenta en ambas partes o parcialmente en el ritmo del canto. Es difícil apreciar estas mezclas y sólo viendo jugar repetidamente a los niños y estudiando los motivos que tratan, se puede formar un juicio exacto sobre ellas.

Los cantos criollos se reconocen, tanto por los temas, como por los ritmos europeos, aunque es probable que algunos sean producto de la colonia, esto puede llevar a una confusión, ya que los únicos documentos existentes son los cantos mismos.

Gabriel Saldívar conceptúa como criollos a los cantos europeos que se han nacionalizado y a los producidos en México sin haber recibido influencia de los ritmos ni de las escalas aborígenes.

El cuento. En relación con lo que es el cuento, Vicente T. Mendoza comenta que es una de las manifestaciones de la vida popular y por tanto, es un punto interesante para los folkloristas.²²

²¹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música*, (Ediciones Gernika SEP, México, 1987), p.246, 248, 253-255.

²² Vicente T. Mendoza, presidente; secretaria Virginia Rodríguez Rivera, *Anuario de la sociedad folklórica de México*, (México 1943, volumen III), pp.25, 26, 28 y 29.

En la lucha por la existencia, las naciones se integran y se defienden, se conquistan o se destruyen por medio de su literatura, y se tiene al cuento y a la música como factores de esas acciones. El cuento ha sido un medio para expresar la belleza de la vida. Este género es una narración simple y de sentido humano. El tema, la estructura y aún el sentido del cuento, varían con el estado de adelanto del pueblo que lo produce, pero el fin principal es la información aunque en su contenido haya siempre tendencias a defender valores superiores: bondad, nobleza, persistencia, trabajo, honradez, respeto a la ley, y otros.

El origen del cuento en México se apoya en las fuentes europeas que influyeron en América desde la época de la conquista y que tomaron arraigo por el uso en capas étnicas definidas como la criolla y la mestiza y en una proporción casi nula en los grupos indígenas.

Los cuentos son de gran utilidad en el hogar y en la escuela primaria. En el hogar se deleita a los niños con cuentos que producen ejercicio en lectura oral y lectura en silencio: en la escuela son indispensables al usar el método natural de escritura y lectura y en casi todos los años, como motivación de clase por el interés tan grande que despiertan.

Algunos temas para cuentos son: las hadas; las costumbres; los personajes como cazadores, animales, princesas y príncipes; las acciones policíacas; los espantos o aparecidos; los tesoros, piratas o héroes; y una diversidad de combinaciones fantásticas o antropomórficas.²³

El juego. La palabra juego viene del latín *lōcu* y representa una actividad biológica compleja de valores psicológicos, fisiológicos y sociales que se manifiestan de diversa manera según la edad, sexo, condición social y grado de civilización y cultura. El juego no es sólo una actividad humana, sino que aparece también en los animales superiores de un modo evidente.

La interpretación que se ha dado a este aspecto de la vida ha variado de unos pensadores a otros, desde los que creen que el juego

²³ Antropomorfismo. m. Conjunto de creencias que atribuyen características humanas a seres no humanos. *Océano uno color, diccionario enciclopédico Océano*, director Carlos Gispert (Océano Grupo Editorial S.A., Barcelona, España, 1998), p.106.

nace por la exuberancia de energía, propia de la niñez, hasta los que ven en él una preparación y adiestramiento de las facultades físicas y psíquicas para la vida futura del adulto. El interpretar como juegos ciertas actividades que se observan en los animales jóvenes nace de su inutilidad, su condición imitativa de ciertas acciones de adultos y del derroche de energía desplegada, durante ellas, sin una finalidad concreta.

Un carácter sobresaliente del juego infantil es su espontaneidad; surge de la misma vitalidad del niño, como un impulso incontenible de recreo y solaz. Durante el juego se adiestran las energías físicas y psíquicas, ya que el niño goza con la perfección de sus actividades lúdicas, puestas al servicio de un recreo desinteresado.

En el juego se asiste a una diferenciación a medida que la edad avanza en los niños de uno y otro sexo; así, mientras que en los niños se intensifican los juegos de lucha, persecución y caza, en las niñas toman un carácter más afectivo y doméstico sus juegos de muñecas o de imitación de las actividades hogareñas.

Muchos de los juegos infantiles se llevan a cabo en ronda, que es un baile colectivo cuyos participantes se toman de la mano formando un círculo que gira alrededor de su centro.

Francisco Gabilondo Soler "Cri Cri"

Francisco Gabilondo Soler, más conocido como "Cri-Cri". Nació en Orizaba, Veracruz, el 6 de octubre de 1907 y murió en el año de 1990. Entre sus inquietudes quiso ser boxeador; le dio por la tauromaquia; pretendió ser astrónomo, para lo que trabajó dos años gratis en el Observatorio Nacional.²⁴

Inició el estudio de la música impulsado por su padre, aunque detestaba el solfeo, y con grandes dificultades logró tocar el piano. Incursionó en la música a la edad de veinte años, cuando decidió formar una orquesta con sus amigos.²⁵

²⁴ Francisco Gabilondo Soler, *Cri-Cri, Cuentos y canciones*, (Selecciones del Reader's Digest, nueve discos y un libro con cuentos y datos biográficos), p. 49.

²⁵ Mario Kurí Aldana y Vicente Mendoza Martínez, *Cancionero popular mexicano*, selección, recopilación y textos (Consejo nacional para la cultura y las artes, Dirección general de culturas populares, México, 1987), tomo 2, p. 460.

Sus primeros éxitos los obtuvo entre familiares y amigos, cuyas composiciones, por excelencia, van dirigidas a los niños y han sido cantadas por varias generaciones.²⁶

Gabilondo Soler inicialmente acudió a la radio como pianista y cantante de piezas que el público calificó de "cómicar", exitosas entre los adultos. Sin embargo, a la larga se inclinó por las canciones para niños y se convirtió en el creador más importante de este género. Desde sus primeras emisiones de la difusora XEW en 1930, sus canciones fueron muy solicitadas por el auditorio infantil. Su trabajo en la radio fue durante diecisiete años. Después de veintiocho años de escribir fábulas y sonatinas, se retiró del público.

Sus composiciones se extendieron por varios países y fueron traducidas a varios idiomas. Son conocidas en Cuba, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, España, Brasil, Argentina, Italia, Colombia, Venezuela, entre otros. Existen un número grande de grabaciones de sus composiciones que él mismo dirigió con su propia instrumentación. Además, intérpretes diversos han colaborado con esta difusión, algunos han sido Plácido Domingo y Mireille Mathieu.²⁷

Sus canciones a menudo son cuentos, en los que presenta protagonistas tales como hormigas, grillos, patos, elefantes u otros animales, con características antropomórficas o bien seres humanos con la descripción de la relación social entre su entorno.

Tanto el texto como la música de sus canciones proporciona enseñanza, ya que siempre existe una relación estrecha entre el estilo de la música y la narración, como podemos observar en La Marcha de las Letras que describe un desfile mientras se ejecuta música marcial, o en la Muñeca Fea cuya primera parte está en modo menor con *tempo rubato* describiendo un sentimiento de tristeza de la muñeca por el abandono de su dueña y cambiando a modo mayor y *tempo allegro* cuando es plenamente aceptada por los seres con los que convive.

²⁶ Simón Tapia Colman, *Música y músicos en México* (Panorama Editorial, S. A., México, 1991), p.187.

²⁷ Gabriel Pereyón, *Diccionario de música en México* (Editorial Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, Guadalajara, Jalisco, México), pp. 226 y 227.

Esquema armónico de la canción: La Muñeca Fea.

Autor: Francisco Gabilondo Soler "Cri Cri"²⁸**Introducción instrumental****Parte A:**

compás 6/8; modo menor; tempo rubato; acompañamiento con base de acordes en piano y adornos con flauta transversa.

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| (e menor) i - iv - i | ii - - I |
| Escondida por los rincones, | temerosa que alguien la vea, |
| i - iv - i | vi - V - i |
| platicaba con los ratones | la pobre muñeca fea. |
| (a menor) V ₇ - i | (e menor) V - i |
| Un bracito ya se le rompió, | su carita está llena de hollín, |
| (e menor) V - i | iv - V |
| y al sentirse olvidada lloró, | lagrimitas de aserrín. |

Puente instrumental de 4 compases para conducir al modo mayor**Parte B:**

compás 6/8; modo mayor; tempo allegro; acompañamiento con base de arpeggios en el piano y dieciseisavos en la flauta.

| | | |
|---|---|-----------|
| (E Mayor) I - V | - | I |
| Muñequita le dijo el ratón ya no llores tontita no tienes razón; | | |
| tus amigos no son los del mundo porque te olvidaron en ese rincón, | | |
| VII ₇ - I | | |
| nosotros no somos así; | | |
| I - V | - | I |
| te quiere la escoba y el recogedor; te quiere el plumero y el sacudidor, | | |
| I - IV | - | I - V - I |
| te quieren la araña y el viejo veliz; también yo te quiero y te quiero feliz. | | |

Interludio instrumental de ocho compases para repetir la segunda parte

²⁸ Francisco Gabilondo Soler, *Cuentos y canciones de Cri-Cri*, (Manufacturado para Selecciones del Reader's Digest por RCA de S.A. de C.V., s.f.) MCCS-12 disco 7, lado B.

La Muñeca Fea Francisco Gabilondo Soler

(A)



Es - con - di - da por los rin - co - nes te - me - ro - sa que al - guien la ve - a, pla - ti -



ca - ba con los ra - to - nes la po - bre mu - ñe - ca fe - a. Un bra -



ci - to ya se le rom - pió; su ca - ri - ta es - tá lle - na de ho - llín, y al sen -



tir - se ol - vi - da - da llo - ró la - gri - mi - tas de a - se - rrín.

(B)



Mu - ñe - qui - ta le di - jo el ra - tón ya no llo - res ton - ti - ta no tie - nes ra - zón, tus a -



mi - gos no son los del mun - do por - que te ol - vi - da - ron en es - te rin - cón. No -



so - tros no so - mos a - sí. Te quie - re la es -



co - ba y el re - co - ge - dor, te quie - re el plu - me - ro y el sa - cu - di - dor, te quie - ren la a -



ra - ña y el vie - jo ve - liz, tam - bién yo te quie - ro y te quie - ro fe - liz.

Esquema armónico de la canción: La marcha de las letras.

Autor: Francisco Gabilondo Soler "Cri Cri"²⁹**Primera parte:****Compás 6/8; tempo Moderato;
Eb mayor durante toda la pieza.**

I - - - - -
 Que dejen toditos los libros abiertos:
 I - - V - I
 ha sido la orden que dio el general.
 I - - - - -
 Que todos los niños estén muy atentos;
 I - - V - I
 las cinco vocales van a desfilan.

Segunda parte:**Compás 6/8; Tiempo de Marcha.**

I - V - - - - I
 Primero verás que pasa la "A" con sus dos patitas muy abiertas al marchar;
 I - Sol Mayor I - V - - - I - Mib M V
 Ahí viene la "E" alzando los pies, el palo de en medio es más chico como ves
 I - V - - - - I
 Aquí está la "I", la sigue la "O" una es flaca y otra gorda porque ya comió
 I - IV - I - V - I
 y luego hasta atrás llegó la "U" como la cuerda con que siempre saltas tú.

²⁹ Francisco Gabilondo Soler, *Canciones Infantiles de Cri-Cri*, -Partitura. (Editorial de México. Repertorio de Música, Edición autorizada por el autor, México D.F., 1935).

El *Coro A Capella* lo interpreta de acuerdo a la partitura de la versión coral realizada por Félix Mora García.

Félix Mora García nació en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, el 18 de marzo del año del 1943 y vive a la fecha en Ensenada, Baja California. Estudió la carrera de música escolar y composición en la Escuela de Música Sacra de las Rosas, en Morelia, Michoacán; posteriormente fue becado por la Organización de Estados Americanos y el Instituto Nacional de Bellas Artes para estudiar en Santiago de Chile, en el Instituto Interamericano de Educación Musical.

Ha ocupado los cargos de subdirector del Coral Mexicano del INBA en diversas épocas; subdirector técnico de la Sección de Música Escolar en el año de 1973; director de Música del INBA en el año de 1976. Fue comisionado a la Dirección de Promoción Nacional, en el año de 1977, donde fungió como asesor musical para provincias, haciendo residencias en diferentes ciudades del país. Actualmente es el coordinador académico de la Casa de Cultura de Ensenada, Baja California Norte, sin dejar de asesorar algunas escuelas e institutos en el país.³⁰

La versión coral presenta las siguientes características:³¹

Arreglo para coro mixto con acompañamiento de piano.

Toda la pieza está en E bemol mayor.

Introducción de tres compases por parte del piano.

Primera parte:

Compás 6/8 y 9/8; *tempo Marcial con ritardando*;

melodía por parte de contralto;

acordes por parte de sopranos, tenores, barítonos y piano.

Segunda parte:

Compás 6/8; *tempo Allegro*.

Melodía alternada entre las cuatro voces más líneas contrapuntísticas.

³⁰ Datos extraídos de la entrevista con el profesor Félix Mora García, realizada por María Elena Pérez Estrada, el mes de julio del año 2004, en la ciudad de México.

³¹ Partitura en fotocopia obsequiada por Félix Mora a la sustentante de este trabajo.

LA MARCHA DE LAS LETRAS

Arreglo de:
Félix Mora García.

Fco. Gabilondo Soler.
(Cri-Cri)

Marcial *a tempo*

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Piano

f *ritardando* *a tempo*

5 *ritardando* *a tempo* *ritardando*

mf AH _____ AH _____

—DI—TOS LOS LIBROS A—BIERTOS, HA SI—DO LA ORDENQUEDIOELGE NE—

mf AH _____ AH _____

mf AH _____ AH _____

a tempo

ritardando *ritardando*

La Marcha de las Letras (coro y piano).

8

ritardando *a tempo*

AH

-RAL QUE TODOS LOS NI-ÑOS-TEN MUY A-TENTOS LAS CINCO VO-

AH

AH

a tempo

ritardando

11

ritardando **Allegro**

AH PA RA PA

-CA-LES VAN A DES-FI-LAR. PA RA PA

AH PRI-ME-RO VE-RAS

AH ROM POM

ritardando **Allegro**

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 8 and ends at measure 10. The second system starts at measure 11 and ends at measure 13. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 6/8. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Performance markings include 'ritardando' and 'a tempo'. The tempo changes from 'a tempo' to 'Allegro' at measure 11. The lyrics are: 'RAL QUE TODOS LOS NI-ÑOS-TEN MUY A-TENTOS LAS CINCO VO-', 'CA-LES VAN A DES-FI-LAR. PA RA PA', and 'PRI-ME-RO VE-RAS ROM POM'.

La Marcha de las Letras (coro y piano).

14

PA PA, RA PA PA PA PA CON SUS DOS PA—

PA PA, RA PA PA PA PA CON SUS DOS PA—

QUE PA-SA LA "A" CON SUS DOS PA—

POM POM, ROM POM POM POM CON SUS DOS PA—

18

—TI—TAS MUY A—BIER—TAS AL MAR—CHAR. PA RA PA

—TI—TAS MUY A—BIER—TAS AL MAR—CHAR. PA RA PA

—TI—TAS MUY A—BIER—TAS AL MAR—CHAR. AHI VIE-NE LA "E" ROM POM

La Marcha de las Letras (coro y piano).

4

22

PA PA, PA RA PA PA PA. EL PA-LO DEEN-

PA PA, PA RA PA PA PA. EL PA-LO DEEN-

AL-ZANDO LOS PIEZ. EL PA-LO DEEN-

POM POM ROM POM POM POM EL PA-LO DEEN-

26

-ME-DIO ES MAS CHI-CO CO-MO VES. PA RA PA

-ME-DIO ES MAS CHI-CO CO-MO VES. PA RA PA

-ME-DIO ES MAS CHI-CO CO-MO VES. A-QUISTA LA T

-ME-DIO ES MAS CHI-CO CO-MO VES. ROM POM

30

PA PA, PA RA PA PA PA. U-NAESFLA-CA

PA PA, PA RA PA PA PA. U-NAESFLA-CA

LA SI-GUE LA "O" U-NAESFLA-CA

POM POM POM POM POM POM U-NAESFLA-CA

34

YO-TRAESGOR-DA POR-QUE YA CO-MIO. PA RA PA

YO-TRAESGOR-DA POR-QUE YA CO-MIO. PA RA PA

YO-TRAESGOR-DA POR-QUE YA CO-MIO. Y LUEGOHASTA-TRAS,

YO-TRAESGOR-DA POR QUE YA CO-MIO. ROM POM

38

PA. AH CO-MO LA CUER-DA CON QUE

PA. LLE-GO LA "U" AH

LLE-GO LA "U" CO-MO LA CUER-DA CON QUE

POM POM, ROM POM POM POM ES LA

42

SIEM-PRE SAL-TAS TU.

SIEM-PRE SAL-TAS TU.

CUER-DA CON QUE SAL-TAS TU.

46

CON SUS DOS PA—

CON SUS DOS PA—

CON SUS DOS PA—

CON SUS DOS PA—

50

-TI—TAS MUY A—BIER—TAS AL MAR—CHAR.

La Marcha de las Letras (coro y piano).

54

EL PA- LO DEEN-

EL PA- LO DEEN-

EL PA- LO DEEN-

EL PA- LO DEEN-

58

—ME—DIO ES MAS CHI-CO CO-MO VES. PA RA PA

—ME—DIO ES MAS CHI-CO CO-MO VES. PA RA PA

—ME—DIO ES MAS CHI-CO CO-MO VES. A-QUIESTALA T'

—ME—DIO ES MAS CHI-CO CO-MO VES. ROM POM

62

PA PA, PA RA PA PA PA. U-NAESFLA-CA

PA PA, PA RA PA PA PA. U-NAESFLA-CA

LA SI-GUE LA "O" U-NAESFLA-CA

POM POM, ROM POM POM POM. U-NAESFLA-CA

66

YO-TRAESGOR-DA POR-QUE YA CO-MIO. PA RA PA

YO-TRAESGOR-DA POR-QUE YA CO-MIO. PA RA PA

YO-TRAESGOR-DA POR-QUE YA CO-MIO. Y LUEGOHASTA-TRAS

YO-TRAESGOR-DA POR-QUE YA CO-MIO. ROM POM

70

PA. AH CO-MO LA CUER-DA CON QUE
 PA. LLE-GO LA "U" AH
 LLE-GO LA "U" CO-MO LA CUER-DA CON QUE
 POM POM, ROM POM POM POM. ES LA

74

SIEM-PRE SAL-TAS TU.
 SIEM-PRE SAL-TAS TU.
 CUERDA QUESALTAS TU.

mora/Feb2000

Cantos coloniales (Rondas infantiles).

Versión coral: Ramón Noble Olivares.

Ramón Noble nació el 25 de septiembre de 1920 en la ciudad de Pachuca, Hidalgo y falleció en la Ciudad de México en 1999. Realizó sus estudios hasta el bachillerato de Ingeniería en la Universidad de Hidalgo. En México estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música, con el maestro Blas Galindo; órgano con el maestro Jesús Estrada; guitarra con Francisco Salinas; dirección de orquesta con Jean Geardino y Luis Herrera de la Fuente; canto con Sonia Vervinsky y Romano Picutti.

Fundó el "Coral Mexicano"; el "Coro del Ballet Folklórico de México"; el "Coro de los Maestros Cantores de México"; el "Coro de niños de la Escuela Superior de Música"; y el "Coro del Ballet Folklórico Nacional de México" Impartió cursos de dirección coral a los maestros de la Sección de Música del INBA y a maestros del IMSS. Obtuvo la mención de Académico de Número de la Legión de Honor de la Academia Mexicana de Bellas Artes. Compuso obras para órgano y guitarra e innumerables arreglos para coro de canciones mexicanas, editadas en su mayoría por la casa Ricordi de Buenos Aires, Argentina. Fue invitado a dirigir coros en diversas ciudades de los Estados Unidos y de Latinoamérica. Fue el creador de los Festivales Corales de Navidad en la Alameda Central, así como de los Domingos corales en el Museo de la Ciudad de México.³²

Cantos coloniales (Rondas infantiles). Las rondas infantiles seleccionadas por el maestro Ramón Noble, en su versión coral son las siguientes: "La víbora de la mar", "Amo ato, matarilerileró", "Acitrón de un fandango" y "Doña Blanca". A continuación se reseña la manera como se han jugado por generaciones.

"*La víbora de la mar*", En este canto se colocan dos niños uno frente a otro y se toman de las manos, llevándolas en alto, formando un arco por donde puedan pasar los demás niños formados en fila, cantando cuantas veces lo deseen los niños.

"*Amo ato, matarilerileró*". El desarrollo de este juego lo inicia un solista para ser respondido por el grupo (forma responsorial). En este

³² Simón Tapia Colman, *Música y músicos en México* (Panorama editorial, S. A., México, 1991), pp. 215 y 216.

juego interviene un personaje palaciego que hace pensar en un origen idéntico a aquél; probablemente fueron juegos de los niños de los palacios, de ahí pasaron a la servidumbre y después al pueblo. El texto inicia con versos establecidos y concluye con sugerencias para el nombre del seleccionado, mismo que puede ser aceptado o no.

Equipo que pide:

- Amo ato matarilereró
- Yo quiero un paje, matarilereró
- Yo escojo a _____, matarilereró
- Le pondremos _____, matarilereró
- Le pondremos _____, matarilereró

Equipo que otorga:

- Que quiere usted, matarilereró
- Escoja usted, matarilereró
- Que nombre le ponemos, matarilereró
- Ese nombre no le gusta, matarilereró
- Ese nombre no le gusta, matarilereró

“Acitrón de un fandango”. Sentados en círculo los niños y niñas, se van pasando un objeto fácil de maniobrar, al mismo tiempo que cantan *Acitrón de un fandango, zango, zango sabaré, sabaré de tarantela*; y cuando cantan “con su triqui, trique, sin soltar el objeto, lo llevan al niño que esté a su derecha y lo regresan a sí mismos, cuando cantan la palabra “trán”, en ese momento le dejan el objeto enfrente del compañero. Lo importante en este juego, es que no se le junten dos o más objetos a un mismo participante.³³

“Dona Blanca”. Se juega también en ronda con los participantes tomados de las manos; una niña se coloca en el centro del círculo y un niño afuera y se inicia el canto que tiene el siguiente texto entonado por todos los niños que forman el círculo:

Doña Blanca está cubierta con pilares de oro y plata
romperemos un pilar para ver a doña Blanca.

- ¿Quién es ese jicotillo que anda en pos de doña Blanca?

y respuesta entonada del niño que permanece fuera del círculo:

- Yo soy ese jicotillo que anda en pos de doña Blanca.

Enseguida el jicotillo pregunta hablando y los participantes que conforman la ronda responden:

- ¿De qué es este pilar? (tratando de separar las manos de los niños de la rueda para lograr el acceso al centro y atrapar a Doña Blanca). - de oro - ¿Y este otro? - de plata (continúa para encontrar un punto débil, iniciando la persecución tras la niña que hacía de Doña Blanca, hasta alcanzarla; posteriormente se reanuda el juego cambiando de personajes).³⁴

³³ Descripción realizada por María Elena Pérez Estrada basada en el recuerdo de la forma como lo jugaba cuando era niña.

³⁴ Gabriel Saldivar, *Historia de la música* (Ediciones Gemika SEP, México, 1987), pp. 248 y 249.

Cantos coloniales (Rondas infantiles). Análisis musical y de texto.

Esta obra tiene características de *quodlibet*, esto significa un conjunto de melodías superpuestas que se combinan entre sí y que pueden ser entonadas en el orden y combinación que se desee. Es un trabajo con gran valor para el desarrollo musical, que conduce a la independencia auditiva y al enriquecimiento armónico.³⁵ En esta obra el autor determina el orden de participación de cada melodía. Los versos que se emplean son:

De la víbora de la mar

A la víbora, víbora de la mar, de la mar,
por aquí pueden pasar.

Los de adelante corren mucho,
los de atrás se quedarán, tras, tras, tras.
Una mexicana que fruta vendía, ciruela,
chabacano, melón y sandía.

Argollita de oro déjame pasar,
con todos mis hijos, menos el de atrás.
Verbena, verbena, jardín de matatena.

De Amo Ato

Amo Ato Matarilerileró

De Acitrón de un fandango

Acitrón de un fandango, zango, zango, sabaré
Sabaré de tarantela, con su triqui, triqui trán

De Doña Blanca

Doña Blanca está cubierta de pilares de oro y plata
romperemos un pilar para ver a Doña Blanca

El Coro A Capella lo interpreta de acuerdo a la partitura.³⁶

³⁵ Isidro Pardo Solórzano, *Canciones superpuestas y algo más para cantar* (Selección y guía metodológica, San José, Costa Rica, 2002), p.1.

³⁶ Partitura en fotocopia que la sustentante posee desde 1972, cuando formó parte del *Coral Mexicano del INBA*, y que el profesor Noble entregó a todos los participantes.

Ejemplo de la partitura Cantos Coloniales: anacrusa del compás 1 al 11.

Canción *A la víbora de la mar* a cuatro voces,
trabajo que mantiene hasta el compás 42.

Se presenta en C mayor.

CANTOS COLONIALES

(RONDAS INFANTILES)

Versión coral de RAMON NOBLE

Allegro giocoso

Soprano
Contralto
Tenor
Bajo

A la ví - bo - ra ví - bo - ra de la mar de la mar
A la ví - bo - ra ví - bo - ra de la mar de la mar
A la ví - bo - ra ví - bo - ra de la mar de la mar
A la ví - bo - ra ví - bo - ra de la mar de la mar

por a - qui pue - den pa - sar los dea - de - lan - te co - rren mu - chos y los dea -
por a - qui pue - den pa - sar los dea - de - lan - te co - rren mu - chos y los dea -
por a - qui pue - den pa - sar los dea - de - lan - te co - rren mu - chos y los dea -
por a - qui pue - den pa - sar los dea - de - lan - te co - rren mu - chos y los dea -

tras se que - da - rán tras tras tras u - na me - xi -
tras se que - da - rán tras tras tras u - na me - xi -
tras se que - da - rán tras tras tras u - na me - xi -
tra - se que da rán tras tras tras :

Ejemplo de la partitura Cantos Coloniales: compases 46 al 58

Ingreso de la canción *Amo ato* con superposición de la melodía anterior (c. 46).
 La segunda melodía se presenta en F mayor sin cambio de armadura (c.46 a 51).
 Ingreso de la canción *Acitrón* con superposición de las melodías anteriores (c. 56).
 A partir del compás 55 cambia de armadura a G mayor y lo mantiene hasta el final.

A - mo a - to ma - ta - ri - le - ri - le -
 de la mar por a - quí pue - den pa - sar
 pa - sar a la.

rón de la mar de la mar A -
 vi - bo - ra ví bo - ra de la mar de la mar

mo a - to ma - ta - ri - le ri - le - rón a -
 A - ci - trón de un fau -

Ejemplo de la partitura Cantos Coloniales: compases 67 a 78

Ingreso de la canción *Doña Blanca* y superposición con las melodías anteriores, presenta irregularidad del acento prosódico con el rítmico.

Do - ña Blan - ca es - ta
 que - da - rán tras a la ví - bo - ra ví - bo - ra de la mar
 mo a - to ma - ta ri - le ri - le - rón a -
 trón de un fan - dan - go zan - go zan - go sa - va -

cu - bier - ta de pi - la -
 de la mar por a - quí pue - den pa - sar los dea - de - lan - te
 mo a - to ma - ta ri - le ri - le - rón a -
 ré sa - va - ré de fá - ran - de - la con su

res - de o - ro y pla - ta
 co - rren mu - cho y los dea - trás se que - da - rán tras a la
 mo a - to ma - ta ri - le ri - le - rón a -
 tri - qui tri - qui - trón a - ci - trón de un fan -

Antecedentes de la música folklórica. El romance español es una de las formas musicales más simples y primitivas que el genio popular de la península ibérica produjo e hizo evolucionar durante varios siglos y que a través del tiempo ha conservado. El romance deriva de las primitivas canciones de gesta, grandes y pequeñas, de aquellos cantos épicos en que el pueblo narraba los hechos heroicos, y a veces fabulosos, de los caballeros medievales.³⁷

Los romances españoles llegaron a la Nueva España con Hernán Cortés. Del romance español se fue derivando el corrido, una de las formas típicas de la canción popular mexicana. Los cantos indígenas se conservaron en regiones apartadas de las montañas y en grupos que lograron mantener su individualidad. En el resto del país se formó una especie de amalgama entre los elementos hispánicos y los indígenas. No se cantaban ya lo antiguos himnos al sol o las canciones de guerra, pero las entonaciones de las *alabanzas* y *jaculatorias*; de las *mañanitas* y los *villancicos* adquirieron cierto sabor local.³⁸

El Villancico es una canción poética (siglos XVI y XVII) de origen español que solía cantarse con motivo de la Navidad y otras celebraciones religiosas; así como de carácter profano, porque en sus principios, la gente que lo cantaba residía en las villas.

Los pregoneros fueron parte muy importante en la formación del folklore musical mexicano, ya que, junto con su mercancía ofrecían al comprador "versitos de a medio y canciones de a real". Al lograrse la independencia, se popularizaron las composiciones criollas, tanto las regionales, como las canciones guerreras de los insurgentes y aun las picarescas y burlonas que anteriormente figuraban entre las prohibidas por la Inquisición.³⁹

³⁷ *Jaculatoria* = "Oración breve"; *Mañanita* pl. Méx. Composición musical breve". *Océano uno color, diccionario enciclopédico*, director Carlos Gispert (Océano Grupo Editorial, S. A. Barcelona, España, 1998).

³⁸ "Épica f. Gen. "literario, en verso, cuyas obras reciben el nombre de epopeyas". *Océano uno color, diccionario enciclopédico*, director Carlos Gispert (Océano Grupo Editorial, S. A. Barcelona, España, 1998).

³⁹ *Enciclopedia de México*, director José Rogelio Álvarez (edición especial para la Enciclopedia Británica de México, ciudad de México, 1993) tomo VIII, pp.1284 y 1285.

La moderna ciencia literaria tiene tendencia a considerar la canción popular sólo como una canción culta descendida de nivel. Sin embargo, todo arte procede del pueblo y el arte popular es la premisa para todo arte culto, que repercute de nuevo en el arte popular. La canción popular puede pertenecer a las categorías más diversas, desde la del simple grito hasta la que contiene varias estrofas con riqueza formal.⁴⁰

Es indiferente que la canción proceda de las capas más bajas del pueblo (de campesinos, braceros o soldados, de pastores o pescadores), o de un gran maestro de contrapunto; lo que importa es que la canción popular sea cantada permanentemente por el pueblo y considerada por él como patrimonio propio. Por este motivo, el pueblo no respeta el derecho de autor de determinadas canciones, sino que introduce en ellas tales modificaciones que acaba haciéndolas suyas al imprimirles su personalidad.

El pueblo tiene su propia voluntad plasmadora y su propia fuerza imaginativa: añade nuevas estrofas o suprime las que le son indiferentes; desplaza una estrofa, un verso o una frase melódica predilectos, de una canción a otra; entremezcla diversas canciones o intercambia los textos en las melodías.

La producción musical popular abarca todas las formas menores de la expresión de un pensamiento musical. Puede expresarse en música cualquier estado de ánimo.

Al técnico musicógrafo le corresponde clasificar la producción y afiliarla a determinado género de producciones musicales. El compositor no tiene más que buscar una forma acorde con aquel sentimiento que quiera expresar. ¿Cuál? La que su imaginación le dicte: la que tenga similitud con alguna que él recuerde vagamente haber oído (a menudo se llama a este fenómeno inspiración). La música, originariamente fue ritual para el canto. Posteriormente se convirtió en canto popular, difusor de alegría, de movimiento y vida, de agilidad y gracia, la voz tomó inflexiones imitativas del canto de los pájaros: el caracol, la flauta y la ocarina surgieron para auxiliar la imitación de las voces de la naturaleza: los ruidos sonoros de la sonaja el xilófono y el atabal ritmaron el movimiento y determinaron el compás.⁴¹

⁴⁰ *Enciclopedia de la Música* dirigida por Fred Hamel & Martín Hürlimann, con la colaboración de numerosos eruditos y profesores, traducción y adaptación Dr. Otto Mayer Serra (Editorial Grijalbo, México-Barcelona-Buenos Aires, 1970), p. 581.

⁴¹ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades* (Investigación acerca de la música mexicana para cantar y bailar, publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres linotipográficos "El Modelo", México, 1930), pp.191 y 192.

Las diferentes regiones de nuestro país como son la zona del Golfo, la península de Yucatán, la región del Bajío, la Huasteca, el Norte, el Istmo o el Sureste, entre otras, pueden identificarse tanto por sus características geográficas como por sus rasgos folclóricos particulares. México ha sido siempre un pueblo de artesanos y presenta el arte folclórico como un importante medio de expresión, lo que se demuestra en su música que ha surgido de costumbres ancestrales. Con el paso del tiempo, cada región del país va adaptándose a la nueva cultura unificadora y urbana, con lo que se modifica la tradición.⁴²

Canción: Qué chula es Puebla. Autor: Rafael Hernández

Rafael Hernández nació en la población de Aguadilla, Puerto Rico, el 24 de octubre de 1896. Fue ejecutante de trombón, violín, trompeta, bajo y guitarra; realizó sus estudios musicales en esta ciudad. Fue integrante en la banda municipal de su país. Vivió en Nueva York y en Cuba, donde dirigió por cinco años la orquesta del Teatro Fausto.

Formó el trío *Borinquen* en el año de 1927 con el dominicano Antonio Mesa como primera voz y con el puertorriqueño Salvador Ithier como segunda voz y primera guitarra. Viajó mucho en esta época a Puerto Rico, a Cuba y a República Dominicana, en donde le cambiaba el nombre al trío por el de *Quisqueya*.

Fijó su residencia en México; ingresó al Conservatorio Nacional de Música, para perfeccionar sus conocimientos. Una gran parte de su producción musical fue compuesta en esta época. Entre las composiciones hechas en nuestro país, es de mencionarse "Que Chula es Puebla".

Rafael Hernández fue director de la estación de radio WIPR, propiedad del gobierno de su país, cargo que desempeñó hasta que su estado físico se lo permitió. El Banco Popular de Puerto Rico logró enlazar todas las estaciones de TV y más de cien emisoras en un programa en el que se exaltaba su vida y su obra musical. Lamentablemente ni siquiera pudo levantarse de su lecho, logrando apenas dirigir unas palabras a su pueblo que lo admiraba profundamente.

⁴² Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana* (Alianza editorial mexicana, México, D.F., 1989), p. 41.

Murió el 11 de diciembre de 1965 en San Juan de Puerto Rico, a la edad de 69 años. Sus restos fueron llevados al Capitolio Nacional, en donde recibió múltiples homenajes del Estado y de sus queridos paisanos. Sus funerales fueron la mayor manifestación de duelo que se recuerde en Puerto Rico.⁴³

Puebla. Este estado es considerado como un gran productor de artesanías. La capital, que lleva el mismo nombre, es quizá la única de las ciudades novohispanas del siglo XVI que nació de acuerdo a un cuidadoso plan de la Corona Española. En los siglos XVII y XVIII surgió allí un barroco sensual y conceptuoso. La fórmula consistió en añadir a los edificios todos los recursos aplicables de las artesanías: el hierro, la cantería, la imaginería, la pintura y el dorado. El gusto por la exuberancia formal, la variedad de materiales y la policromía fue compartido por la rica sociedad poblana y por los barrios y comunidades indígenas.

En lo relativo a la artesanía, sobresale el labrado de alabastro poblano o tecali, la dulcería tradicional, la talla en madera y el estofado, el papel picado, los fuegos de artificio, las cerámicas vidriadas en negro y rojo, el bordado y las aplicaciones de chaquira, y el tallado en hueso y concha. También la fabricación de papel de amate, las cerámicas negras y rojas sin vidriado, los textiles de algodón, los bordados, la talla en madera, los tejidos de palma y otate, y los tocados de pluma.

La parte central de la ciudad es sede tradicional de casi todas las actividades sociales, políticas, administrativas, comerciales o religiosas, y corresponde a la antigua traza virreinal. Conserva un gran número de construcciones civiles y religiosas de siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, de gran valor artístico e histórico. Por decreto presidencial del 18 de noviembre de 1977, se declaró una zona de monumentos y Zonas Arqueológicas, Históricas y Artísticas de 1972, y en noviembre de 1987 fue inscrita por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) entre los bienes culturales patrimonio de la humanidad.⁴⁴

⁴³ Información obtenida en la *Casa de la Música Mexicana*, S. C., plantel escolar auspiciado por el gobierno del Distrito Federal; director profesor Daniel García Blanco.

⁴⁴ José Rogelio Álvarez director, *Enciclopedia de México* (edición especial para la Enciclopedia Británica de México, ciudad de México, 1993), tomo IX, pp. 621, 6666, 6702 y 6703.

Esta pieza musical, compuesta por el maestro Rafael Hernández, constituye un verdadero patrimonio, no sólo nacional sino de la humanidad. Esta obra suele considerarse un himno dancístico del folklore poblano.⁴⁵

Qué chula es Puebla. Autor: Rafael Hernández
Análisis textual y musical.

Esta canción presenta dos partes claramente señaladas por el texto, que son el estribillo y las estrofas. El primero es un conjunto de versos que se repiten con regularidad en la composición; mientras que la estrofa es un grupo de versos que forman una unidad y que se ordenan de manera que presenten una correspondencia métrica con uno o varios grupos semejantes.

Compás 2/4 - inicio anacrúsico.

En E mayor: 1ª. estribillo, estrofa, estribillo y puente;

En F mayor: 2ª. estrofa, estribillo y puente;

En F# mayor: 3ª. estrofa, estribillo y final.

Estribillo:

I IV I V I
Qué chula es Puebla, qué linda, qué linda, qué chula es Puebla

Primera estrofa (16 compases):

I V I
Qué chula es Puebla, qué linda con sus mujeres hermosas
Que tienen caras de rosa, que tienen labios de guinda.

Segunda estrofa:

I V I
Trozo de cielo en la tierra, esa es mi Puebla bonita,
Esa es mi tierra bendita que tantas joyas encierra.

Tercera estrofa:

I V I
Qué bellos son tus altares mi hermosa Puebla querida,
por quien daría la vida, como te doy mis cantares.

⁴⁵ Martín Antonio Núñez Mesta, Lucía Reyes Gómez, José Alfredo Núñez, Francisco J. De Anda Esquivel, *Bailes del folklor mexicano*, pasos, coreografía y vestuario (editorial Trillas, México, 2001, Argentina, España, Colombia, Puerto Rico, Venezuela), p.198.

Qué chula es Puebla. Partitura transcrita por Gonzalo García Ponce extraída de la grabación del Coral Mexicano del INBA dirigida por Ramón Noble.⁴⁶

Estribillo**Qué chula es Puebla - Rafael Hernández**

Soprano
Contralto

Qué chu - la es Pue - bla, qué lin - da, qué

Tenor
Bajo

lin - da, qué - chu la es Pue - bla.

Estrofa

Soprano
y tenor

Qué chu - la es Pue - bla, qué lin - da, con sus mu -

je - res her - mo - sas que tie - nen ca - ras de

ro - sas, que tie - nen la - bios de guin - da.

⁴⁶ Discos Estereo DCS-662, *Coral Mexicano del INBA*, director Ramón Noble Olivares, (Columbia Internacional, S. A., Naucalpan, México, CBS, 1971). Arreglos y dirección de Rafael Carrión y Luis Cárdenas. Dirección artística: Gilberto Parra.

José Guízar Valencia Morfín, a quien se le conoce como "Pepe Guízar", nació en Guadalajara, Jalisco el 12 de febrero de 1912. Estudió en el Instituto de Ciencias de Jalisco. A la edad de quince años viajó a la ciudad de México donde estudió en la Escuela Nacional Preparatoria y posteriormente en la Facultad de Derecho en la UNAM, hasta el tercer año de Leyes.

Cantante y compositor popular, en Monterrey estableció amistad con Raúl Prado, Fernando Fernández y Miguel Aceves Mejía, quienes dieron a conocer las canciones de Pepe Guízar a través de la radio. Se trasladó a México y estrenó una revista musical en el teatro Lírico. Participó en numerosas programadas de radio y en giras artísticas nacionales.⁴⁷

Para ilustrar la vida musical de este autor, se presenta la descripción que él mismo realizó sobre su persona:⁴⁸

Estudí en el Conservatorio Nacional de Música. Desde muy niño sentí gran afición a la música. Cuando era pequeño y mis padres me llevaban a la hacienda, me gustaba escuchar los cantos de los campesinos, canciones que se me quedaron en el fondo del corazón.

En realidad mi afición nació al nacer yo, una gran afición de hacer música y versos. En aquella época (1930) triunfaba Agustín Lara y yo solía ir al teatro Politeama, para escucharlo, queriendo imitarlo en mis canciones; pero pensé que si él cantaba al amor, yo podría seguir otra escuela como la de Tata Nacho, haciendo versos que tuvieran esencia folklórica de México. Así fue como pasó el tiempo y en 1930, escribí mi primera canción, Guadalajara.

Escribió más de 500 canciones, todas ellas dedicadas a México. Grabó un álbum en la CBS titulado "Geografía de México" que contiene 32 canciones para cada uno de los estados de la República, Su participación en televisión se remonta a la iniciación de ésta, con un sinnúmero de presentaciones personales y dos series muy importantes que duraron mucho tiempo, como "Así es mi tierra" y "Noches tapatías"

⁴⁷ Gabriel Pereyón, *Diccionario de música en México* (Secretaría de cultura de Jalisco, 1995, Guadalajara, Jalisco, México).

⁴⁸ Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez, selección, recopilación y textos. *Cancionero Popular Mexicano* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, México, 1987), volumen 2, pp. 463 y 464.

Trabajó en toda América, desde Canadá hasta Argentina y recibió muchos premios, otorgados por los gobiernos de cada Estado de México, así como por periodistas y editores de música. Grabó seis discos de larga duración para Orfeón, RCA Víctor y CBS y sus canciones han sido cantadas por numerosos intérpretes en todas las firmas disqueras.

El estilo ranchero de la canción. La región que más ha influido en la evolución y desarrollo de los nuevos géneros campiranos citadinos ha sido el estado de Jalisco. La persistencia y difusión del mariachi han sido tan prolongadas y amplias que en la actualidad esta música ha venido a significar tanto en México como en el extranjero, la música nacional por excelencia. Las canciones que hoy conocemos como rancheras, así como el conjunto comercial de mariachi, son el resultado de una larga y accidentada evolución.

El estilo ranchero bravío fue el resultado de una conjunción de elementos. La nueva forma de ejecución daba impostación a la voz o prescindía por completo de ella, utilizando directamente la garganta, aunque esto significara en ocasiones una pronunciación rasposa y poco musical. Otro elemento determinante, fue la incidencia de las actitudes cinematográficas en la aparición de los nuevos temas de la canción ranchera. La canción bravía escrita en tono mayor, era agresiva, afirmativa y reivindicativa. Si el tema era amoroso, adoptaba un tono exigente y fanfarrón. La canción Guadalajara se considera como modelo del estilo ranchero.⁴⁹

Guadalajara. Ciudad capital del estado de Jalisco, es uno de los estados más ricos en artesanías. Según los diversos hallazgos arqueológicos, sus habitantes eran expertos alfareros, tejían prendas de algodón y de fibras vegetales, hacían cestería, curtían pieles, eran hábiles en los trabajos de lapidaria y conocían la metalurgia. Estas artes fueron heredadas por sus descendientes que en la época colonial supieron aprovecharlas y transformarlas mejorando las técnicas y produciendo nuevos artículos.

En la mayor parte de las poblaciones se elabora loza utilitaria vidriada. Pero en algunos pueblos han hecho de la alfarería un verdadero arte altamente apreciado tanto a nivel nacional como internacional.

⁴⁹ Yolanda Moreno Rivas, Historia de la música popular mexicana (Alianza editorial mexicana, México, 1989), pp.181 y 186.

Lugares que se mencionan en la canción **Guadalajara**:

Tlaquepaque es uno de los mayores centros alfareros, con extensa producción de vajillas, ceniceros, palomas, esculturas de barro, tibores de reminiscencia oriental decorados con dragones, macetones policromos, miniaturas y nacimientos de alta calidad artística, objetos de hierro forjado y papel maché. Produce un amplio surtido de vestidos, faldas, blusas, camisas y mantelería de algodón bordada y deshilado entre otros.

El Lago de Chapala está alimentado por los ríos Lerma y Santiago. Chapala significa "lugar donde abundan las olas". Alrededor del lago existen pequeños manantiales de agua termales con instalaciones turísticas de primer orden. En este lugar hay magníficos restaurantes de comida nacional. En la población de Chapala se fabrican muebles de madera de primavera, así como copias de piezas prehispánicas de las culturas de occidente, de muy buena calidad. Durante muchos años fue el lago más importante de la República Mexicana.⁵⁰

Zapopan se encuentra a ocho kilómetros de la capital del estado de Jalisco, con su famosa basílica, donde se venera a la Virgen, patrona de Guadalajara, a quien una vez por año la llevan en procesión para recorrer la capital. Zapopan también cuenta con un museo de arte *huichol-cora*, diversas artesanías y cultura popular.⁵¹

Parque Los Colomos: Tradicional zona de recreo y de abastecimiento de agua y uno de los principales pulmones de la ciudad en tiempos pasados, ya que en el presente la degradación del parque por la tala de árboles para la construcción de avenidas, ha provocado la extinción de esos bosques.⁵²

Parianes: La voz es filipina y se aplicaba en Manila al lugar en que se vendían los objetos importados de Europa y Nueva España. En México se le dio este nombre al lugar destinado para instalar los cajones de ropa, telas y productos artesanales selectos traídos por las flotas desde España y por la *nao* de Manila.⁵³

⁵⁰ http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/chapala_2000.htm

⁵¹ Amanda Tarazona Zermeño, Wanda Tommasi de Magrelli. *Atlas Cultural de México. Artesanías*. (Instituto Nacional de Antropología e Historia de la SEP y Grupo Editorial Planeta, México, 1987), pp. 9, 12, 14, 17 y 18.

⁵² www.elsoldehidalgo.com.mx/notas_e.asp?urlnota=Nota5220605, OEM – 2005.

⁵³ José Rogelio Álvarez director, *Enciclopedia de México* (edición especial para la Enciclopedia Británica de México, ciudad de México, 1993), Tomo IX, p. 6208.

Canción: Guadalajara. Autor: José Guízar Valencia Morfín
Análisis textual y musical.

Compás 6/8 - Introducción entonada por solista con *tempo ad libitum*

F mayor: I - - - - iv - I
Guadalajara, Guadalajara, Guadalajara, Guadalajara,
IV - - - - V
tienes el alma de provinciana, hueles a limpia rosa temprana.
V - - I - - V - I
A verde jara fresca del río, son mil palomas tu caserío,
I - - - - iv - I
Guadalajara, Guadalajara, hueles a pura tierra mojada.

C mayor: V - - I - V - - - I
¡Ay! Colomitos lejanos, ¡ay! ojitos de agua hermanos,
V - I - - V - - I
¡ay! Colomitos inolvidables, inolvidables como las tardes,
V - I - V - I
en que la lluvia desde la loma irnos hacia hasta Zapopan.

(Las siguientes estrofas presentan la misma organización armónica que la anterior)

¡Ay! Tlaquepaque pueblito, tus olorosos jarritos
hacen más fresco el dulce tepache para la birria junto al mariachi,
y en los parianes y alfarerías suenan con triste melancolía.

¡Ay! laguna de Chapala tienes de un cuento la magia,
cuento de ocasos y de alboradas, de enamoradas noches lunadas,
quieta Chapala es tu laguna novia romántica como ninguna.

F mayor: I - iv I -----
Guadalajara, Guadalajara.

La partitura de la canción **Guadalajara** fue transcrita por Gonzalo García Ponce, extraída de la grabación realizada por el Coral Mexicano del INBA, dirigida por Ramón Noble Olivares.⁵⁴

⁵⁴Disco Monaural DCA 372, *Coral Mexicano del INBA*, director Ramón Noble Olivares, Columbia Internacional, S. A., Naucalpan, México, CBS, 1964. Arreglos y dirección de Rafael Carrión y Luis Cárdenas. Dirección artística: Gilberto Parra.

Guadalajara - Pepe Guízar

Versión coral: Ramón Noble.

Transcripción: Gonzalo García Ponce.

(A)

Guada-la - ja - ra Guada-la - ja - ra Guada-la -

Guada-la - ja - ra Guada-la - ja - ra a a a a a a Guada-la -

ja - ra Guada-la - ja - ra Tie-nes el

ja - ra Guada-la - ja - ra a a a a a a

al - ma de pro - vin - cia - na hue - les a lim - pia ro - sa tem - pra - na

Al cia lim pra - na a a

a ver - de ja - ra fres - ca del ri - o son mil pa - lo - mas tu ca - se

a a a a a a ver - de ja - ra fres - ca del ri - o son mil pa - lo - mas tu ca - se -

- ri - o Gua-da-la - ja - ra Gua-da - la- ja - ra hue-les a pu - ra tie-rra-mo- ja - da.

ri - o Gua-da-la- ja - ra Gua-da - la- ja - ra hue-les a pu - ra tie-rra mo- ja - da.

B

1. ¡Ay!
2. ¡Ay!
3. ¡Ay!

co - lo - mi - tos le - ja - nos
Tla-que - pa - que pue - bli - to ...
La - gu - na de Cha - pa - la ...

¡Ay!

Tum tum tum tum ... tum ...

o - ji - tos de a-gua her - ma - nos

¡Ay! co - lo - mi - tos i - nol - vi - da - bles, i - nol - vi -

tum tum

da - bles co - mo las tar - des en que la llu - via des - de la lo - ma ir - nos ha - ci - a has - ta Za - po - pan.

tum tum tum tum tum tum tum tum tum

Canción Mixteca. Autor: José López Alavés

José López Alavés nació en Huajuapán de León, Oaxaca, el 14 de junio de 1889. A la edad de diez años se inició en la música y, en 1900 ingresó a la Banda Infantil de Huajuapán bajo la dirección del maestro Fidencio Toscano.

Llegó a la ciudad de México en el año de 1906, y un año después, cuando él tenía 17 años de edad, ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Cuando ingresó a las bandas de música en 1911 obtuvo el primer lugar en clarinete en un concurso convocado por el Gobierno Federal. Durante la revolución formó parte de varias bandas de música, entre ellas la de la División del Norte que dirigía Rafael Ordóñez. En el año de 1912 compuso la "Canción Mixteca", en un humilde cuarto de la Casa del Estudiante de la Plaza del Carmen. Esta canción triunfó en el Primer Concurso de Canciones Mexicanas, organizado por el periódico *El Universal* en el año de 1918.⁵⁵

En 1916 regresó a Huajuapán, después de haber contraído matrimonio. En 1918 nuevamente retornó a México y trabajó como pianista de salas de cine, y continuó como clarinetista de bandas locales. Durante el gobierno de Obregón, realizó giras por el norte de México y por Estados Unidos, y de ese lugar trajo al país el fox-trot. De 1924 a 1927 prosiguió sus estudios de piano en el Conservatorio, hasta obtener la graduación con la máxima calificación. Se interesó en el fenómeno del Sonido 13 y estudió métodos microtonales con Julián Carrillo. En 1935 ingresó como clarinetista a la Banda de Policía y allí permaneció hasta su jubilación en 1955. Formó conjuntos corales con empleados de la Secretaría del Trabajo. Fue autor de más de trescientas obras de carácter muy diverso: entre ellas hay música para banda, música sacra, música de salón, piezas para clarinete solo, el himno "General Antonio León" y muchas canciones populares. Murió en la ciudad de México el 25 de octubre de 1974.⁵⁶

⁵⁵ Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez, selección, recopilación y textos, *Cancionero Popular Mexicano* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, México, 1987), volumen 2, p. 466.

⁵⁶ Gabriel Pereyón, *Diccionario de música en México* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, Guadalajara, Jalisco, México), p. 321.

En atención al nombre de la canción, se presenta una reseña de la cultura mixteca y del lugar donde nació el compositor, ya que es claro que el tema se fundamenta en el sentimiento de añoranza al terruño.

Huajuapán de León, Oaxaca, se encuentra en el Nudo Mixteco y en la sierra Madre del Sur. Su nombre es *ñuiñe* en mixteco. Se sabe que tuvo una densa ocupación en la época zapoteca. Tiene influencia de Monte Albán, de Cholula y de Teotihuacán. Su arquitectura es diferente de la de Monte Albán, pero sus costumbres funerarias, en cambio, fueron las mismas, pues los entierros contienen ricas ofrendas. De esta región ya se conocían objetos suntuarios; vasos de alabastro, ornamentos de concha y urnas estilo zapoteca.

La población mixteca cuyo nombre se deriva del náhuatl, significa hablante del país de las nubes; se le conoce como procedente de las costas del Golfo de México, y como originario de la raza olmeca. Los mixtecos se establecieron durante su migración, primero en Puebla y Tlaxcala, antes de ocupar la parte oeste de Oaxaca.

La población mixteca que se conoce actualmente es el resultado de la herencia de los primeros pobladores prehispánicos. El clima es templado y muy húmedo, cuenta con una vegetación de coníferas; además, existen pequeños valles que tienen importancia agrícola. Las lenguas indígenas en la región mixteca son mixteco, chocho, popdaca y trique, predominando la primera. A la llegada de los españoles, la mayor parte de *Mixtecapán* (su nombre náhuatl) tributaba a México Tenochtitlan. Aunque no constituían un estado homogéneo, los mixtecos eran un pueblo poderoso que cedió ante los españoles por resentimiento contra los aztecas.⁵⁷

Probablemente López Alavés haya escrito la *Canción mixteca*, en un momento en que se encontraba viviendo solo, aquí en la ciudad de México, añorando su terruño y todo lo que él encierra (costumbres, amigos, idioma, comida, fiestas, en fin, todo lo que el autor disfrutaba cuando residía en su pueblo), y por eso expresa su nostalgia en el texto, al mencionar en esta canción que: "...quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento".

⁵⁷ María del Carmen Juárez G, L. Susana Padilla S. *La distribución de la población de lengua indígena en la región mixteca alta en el estado de Oaxaca* (hojas cosidas a mano, proporcionadas por la Comisión Nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas), pp. 3 y 6.

Armonía en C mayor.**Compás $\frac{3}{4}$ - inicio anacrúsico****Emplea tónica, dominante, subdominante y dominante auxiliar sobre el primer grado.****Primera parte:**

I V₇
 Qué lejos estoy del suelo donde he nacido

I
 inmensa nostalgia invade mi pensamiento

I₇ IV
 y al verme tan sólo y triste cual hoja al viento,

II V-I - IV-V₇ - I
 quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

Segunda parte:

I V₇ - I
 ¡Oh, tierra del sol!, suspiro por verte,

I V₇ - I
 ahora que lejos yo vivo sin luz, sin amor

I₇ IV
 y al verme tan sólo y triste cual hoja al viento,

II V-I - IV-V₇ - I
 quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

⁵⁸ *Polifonía. Coros selectos.* Arreglos del Mtro. Ramón Noble Olivares, (Editorial Progreso, S.A., México, 1986) Canción 8.

Canción Mixteca. Autor: José López Alavés
Versión coral: Ramón Noble Olivares

Que le - jos es - toy del sue - lo don - de he na - ci - do in -

men - sa nos - tal - gía in - va - de mi pen - sa - mien - to y al

ver - me tan so - lo y tris - te cual ho - ja al vien - to qui -

sie - ra llo - rar qui - sie - ra mo - rir de sen - ti - mien - to. *Fine*

¡Oh! tie - rra del sol sus - pi - ro por ver - te a -
 ¡Oh! tie - rra del sol sus - pi - ro por ver - te

ho - ra que le - jos yo vi - vo sin luz sin a - mor y al *D.S.*
 a - ho - ra que le - jos yo vi - vo sin luz sin a - mor

Canción: Caminante del Mayab. Autor: Augusto Cárdenas Pinelo

Augusto Cárdenas Pinelo, más conocido como "Guty Cárdenas", nació en Mérida, Yucatán, el 12 de diciembre de 1905. Compositor y cantante popular. En su adolescencia comenzó estudios de piano, saxofón y clarinete, pero influido por los populares Ricardo Palmerín y Pepe Domínguez, se dedicó a la guitarra; fue alumno de Pepe Sosa en este instrumento. Formó sus primeros grupos en Mérida, más tarde se trasladó a México, donde se tituló de contador privado.

De regreso a Yucatán conoció a los poetas Ricardo López Méndez y José Esquivel Pren, letristas de algunas de sus futuras canciones. En 1925 viajó a Estados Unidos y Cuba. De La Habana importó la rumba "Oye Chacha", que difundió con éxito en su ciudad natal. Ese mismo año estrenó su canción "Para olvidarte a ti", con letra de Ermilio Padrón. En el carnaval de Mérida de 1926 conoció a Ignacio Fernández Esperón, quien lo invitó a México a probar fortuna, y en 1927 apareció en el teatro Iris su bolero "Nunca", en un concurso de la Canción Mexicana, logrando el segundo sitio.

En 1928 viajó a Nueva York, para grabar discos con la compañía Columbia Records. Sus canciones fueron solicitadas en varias partes de Estados Unidos y realizó una extensa gira por este país, entre los años 1929 y 1931, cantando en una ocasión para el presidente Hoover.

Nuevamente en su país a los veintiséis años y en un lugar culminante de su carrera, fue asesinado en el salón-cantina Bach de la ciudad de México el 5 de abril de 1932.⁵⁹

Trova yucateca y su canción. En relación con la trova yucateca, relata Baqueiro Foster que Mérida, Yucatán tiene gran encanto en su música donde los hombres cantan como ruseñores, estimulados por la brisa, la luna, las flores, el silencio de la noche y las sonrisas de las mujeres; donde los trovadores acostumban reunirse bajo los laureles de la plaza grande o en las plazas y parques de San Juan, de San Sebastián, de Santiago y Mejorada. Allí es posible reunir a más de doscientos trovadores, inventores al mismo tiempo de las letras y de

⁵⁹ Gabriel Pereyón, *Diccionario de música en México* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, Guadalajara, Jalisco, México), pp. 97 y 98.

música de sus canciones, y cuando no son auténticos trovadores, cuentan con la ayuda literaria de amantes de la canción, mientras llega el comprador de la serenata.⁶⁰

La canción yucateca está construida sobre un verso cuidado lleno de imágenes simbólicas y cuyo ritmo está sabiamente calculado. La mayoría de los letristas han sido poetas y literatos de significación en la historia de la literatura peninsular, como es el caso de Antonio Mediz Bolio, apasionado de las cosas de Yucatán. Su inclinación por la evocación maya encontró un fino intérprete en el talentoso Guty Cárdenas, ya que a él se deben las letras de "Yucalpetén" y "Caminante del Mayab".

La canción yucateca surgió definitivamente y se propagó en toda la República gracias a la proyección de dos de sus más grandes artistas: Pepe Domínguez, incansable difusor y conocedor profundo del estilo de la canción trovadoresca y Guty Cárdenas, el talentoso joven prodigio de la canción yucateca.⁶¹

Existe una leyenda del Mayab, en relación con el texto de esta canción. Se dice que durante el mes de noviembre y en las noches de luna llena, en los caminos del Mayab, cuya vegetación es espesa, se aparece a los hombres un espíritu con figura de mujer con un manto de niebla que la protege y con su voz atrae a los hombres y los vuelve locos. Los pájaros Pu'huy guían sus pasos y las ceibas que la albergan no tienen espinas.

Cuentan algunos viejos caminantes del Mayab que quien oye este lamento nunca lo podrá olvidar. Los que caminan por esos senderos, saben que son tan seguros y tranquilos durante once meses del año, que aprovechan la fresca noche para recorrerlos, tiempo en que salen a cazar al venado o al conejo sin temor; pero en noviembre y en noches de luna llena, hasta los más escépticos se abstienen de hacerlo.⁶²

⁶⁰ Gerónimo Baqueiro Foster, *La Canción Popular de Yucatán* (Editorial del Magisterio, México, 1970), pp. 19 y 24.

⁶¹ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana (Alianza editorial mexicana, México, 1989)*, pp. 110-112.

⁶² Jorge Moreno Barrera, *Leyendas del Mayab*. www.NoticiasCancun.com. Reportaje de periodismo escrito el 9 de marzo de 2005.

Canción: Caminante del Mayab. Autor: Augusto Cárdenas Pinelo
Análisis textual y musical.

El análisis que se presenta corresponde a la versión coral del profesor Ramón Noble Olivares.⁶³

Tonalidad: A mayor - Compás C - Inicio anacrúsico

I i I V I
Adelante... caminante que vas por los caminos,

V I VI_(desc) I
Por los viejos caminos del Mayab.

V₇/vi vi V₇/vi vi
Que ves arder de tarde las alas de Ixtacay,

V/V V V₇/V V
que ves brillar de noche los ojos del Cocay,

I i I vi I
Adelante... caminante, que oyes el canto triste

vi I V₇ I
de la paloma azul, y el grito tembloroso

vi^o₇/VII VII I
del pá - ja - ro pujuy.

I -----
Adelante, caminante.

⁶³ *Caminante del Mayab*. Partitura, versión coral: Ramón Noble (Editorial Ricordi Americana S.A. de C.V., Buenos Aires, Argentina, 1968)

La composición original incluye los siguientes versos:

Caminante... caminante... que vas por los caminos,
me has de decir si viste aparecer como una nube blanca
que vino y que se fue, y si escuchaste un canto
como voz de mujer.

Caminante... caminante..., también en mi camino
la nube blanca vi, también escuché el canto
pobrecito de mí.

Caminante... caminante.

Significado en español de las palabras mayas contenidas en la canción Caminante del Mayab:

- “*Mayab* - Nombre que tenía la península de Yucatán antes de la conquista.
- “*X-tabay* - Demonio maligno, que en forma de mujer vive en el tronco de la ceiba”.
- “*Kokay* - Luciérnagas que relucen de noche que son casi como moscas. Luciérnaga que aparece de noche. Gusano de luz. Nombre genérico de las luciérnagas; cocuyo”.
- “*Pu’huy* - Una de las aves agoreras que temen los indios. Pájaros nocturnos agoreros de los indios”.⁶⁴:

El coro *A Capella* la interpreta a cuatro voces de acuerdo al arreglo realizado por Ramón Noble Olivares.

⁶⁴ *Diccionario maya cordemex, maya español, español maya*, director Alfredo Barrera Vásquez, redactores Juan Ramón Bastarrachea Manzano y William Brito Sansores, colaboradores Refugio Vermont Salas, David Dzul Góngora y Doingo Dzul Poot (Ediciones Cordemex, Mérida, Yucatán, México, 1980).

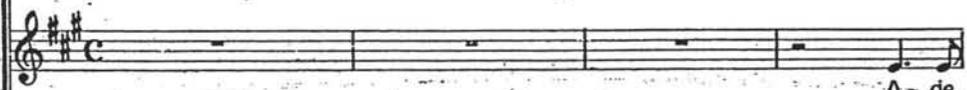
CAMINANTE DEL MAYAB

(Canción yucateca)

Versión coral de RAMON NOBLE

Música de GUTY CARDENAS

S.  A - de.

A.  A - de.

T. 

B.  *mp* Pom pom pom pom pom

-lan - - - te ca - mi -

-lan - - - te ca - mi -

pom pom pom pom pom

ah ah

First system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "nan - te que" on the vocal staves and "ah pom" on the piano accompaniment staves.

Second system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "vas por los ca - mi - nos por" on the vocal staves and "que vas pom ah" on the piano accompaniment staves.

Third system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "los vie - jos ca - mi - nos" on the vocal staves and "por los ca - mi - nos. pom ah" on the piano accompaniment staves.

Caminante del Mayab. Guty Cárdenas. Versión coral: Ramón Noble

del Ma - yab

del Ma - yab

del Ma - yab

pom

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top three staves are vocal parts in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics 'del Ma - yab' are written under the vocal staves. The bass line is labeled 'pom'.

ar der de tar

mf que ves ar - der de tar

f que ves ar - der de tar

pom

Detailed description: This system contains the next four staves. The lyrics 'ar der de tar' appear in the first staff. The second staff includes the dynamic marking *mf* and the word 'que'. The third staff includes the dynamic marking *f* and the word 'que'. The bass line is labeled 'pom'.

-de a - las dex - ta - coy

-de a - las dex - ta - coy

-de las a - las dex - ta - coy

Detailed description: This system contains the final four staves. The lyrics '-de a - las dex - ta - coy' are written under the vocal staves. The bass line continues the accompaniment.

67
Caminante del Mayab. Guty Cárdenas. Versión coral: Ramón Noble

que ves bri llar de no

que ves bri llar de no

p que ves bri llar de no

che los o jos del Co cay A de

che los o jos del Co cay ah

che los o jos del Co cay ah A de

Ah A de

lan te ca mi

pom

lan te ca mi

- nan - te queo -
 pom
 - nan - te queo -
f - yes el can_ to tris - te *f* de
 - yes el can_ to tris - te *f* de
f - yes el can_ to tris - te *f* de
 pom
 la pa - lo - mag - zul *dim*
 la pa - lo - mag - zul *p* yel
 la pa - lo - mag - zul *p* yel
 pom

First system of the musical score. It consists of four staves: a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and the syllable "ah", followed by two vocal lines with lyrics, and a bass line. The lyrics for the vocal lines are: "gri to tem_blo ro so del" and "gri to tem_blo ro so del".

Second system of the musical score. It consists of four staves: a vocal line with lyrics "pa ja ro pu juy", followed by two vocal lines with lyrics "pa ja ro pu juy", and a bass line. The lyrics are: "pa ja ro pu juy" and "pa ja ro pu juy".

Third system of the musical score. It consists of four staves: a vocal line with lyrics "ah", followed by two vocal lines with lyrics "ah", and a bass line. The lyrics are: "ah" and "ah".

Fourth system of the musical score. It consists of four staves: a vocal line with lyrics "a de lan", followed by two vocal lines with lyrics "a de lan", and a bass line. The lyrics are: "a de lan" and "a de lan".

Below the bass line of the fourth system, the word "pom" is written.

First system of the musical score. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass line. The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are: "ah" (Soprano), "ah" (Alto), "te ca - mi - nan" (Tenor). The bass line provides a rhythmic accompaniment.

Second system of the musical score. It consists of four staves: three vocal staves and one bass line. The lyrics are: "ah" (Soprano), "te" (Alto). The bass line continues with the same rhythmic pattern. A tempo or performance instruction "A 12770" is written on the left side of the bass staff.

Third system of the musical score. It consists of four staves: three vocal staves and one bass line. The lyrics are: "mh" (Soprano), "mh" (Alto). The bass line continues with the same rhythmic pattern.

Canciones descriptivas de aspectos de la provincia.

La poesía es la expresión de la belleza por medio de la palabra. Poeta, en consecuencia, será quien conciba y sienta lo bello, acertando a fijarlo en el lenguaje.

En este apartado hago especial mención a la poesía, porque los compositores de la canción romántica, verdaderos poetas y literatos, construyen sus poemas sobre el verso, cuyo ritmo está sabiamente calculado; y precisamente la literatura es la que les da las reglas para escribir sus poemas.

Así, ellos al emplear la literatura y expresarse por medio de las palabras, lo pueden hacer de dos formas: en sentido recto y en sentido figurado. Las palabras se usan en sentido recto cuando se emplean en su significación primitiva; y en sentido figurado, cuando se trasladan de esta significación a otra análoga o semejante.

A las maneras figuradas de hablar se les llama tropos, que son: metáfora, sinécdoque y metonimia.

- La metáfora consiste en utilizar una palabra con el significado de otra al establecer una comparación entre ambas por semejanza o por compartir algún rasgo. Un ejemplo de la metáfora está en la frase *"filtra sus oros por la enredadera"*, de la canción *Un rayito de sol*, donde la palabra "oros", se refiere a los rayos del sol.
- La sinécdoque consiste en designar el objeto con el nombre de una de sus partes; o una parte de dicho objeto con el nombre del todo (Ej. "Todo el mundo lo dice", en vez de muchas personas dicen)
- En la metonimia se expresa una cosa con el nombre de otra que sobre ella haya influido o que en ella tenga íntima relación (Ej. "Leo a Cervantes", por leo tal o cual libro de Cervantes).

En toda composición poética figuran dos elementos que nunca pueden faltar: *el número de sílabas y la colocación de los acentos*; y otro más de carácter accesorio; *la rima*

La obra poética puede asumir dos formas: *la prosa o el verso*.

- está en verso cuando las frases se distribuyen en períodos simétricos llamados estrofas;
- está en prosa cuando no sigue dicha distribución simétrica en estrofas.

Verso es la palabra o palabras sujetas a cierta medida y ritmo que se originan del número de sílabas y de la colocación de los acentos. Cuando una palabra del verso termina en vocal y la siguiente principia por vocal, estas dos vocales se funden, formando un diptongo y tienen, por lo tanto las dos sílabas a que dichas vocales pertenecen, el valor de una solamente, y ocurre entonces lo que se llama *sinalefa*.⁶⁵

A la medida (o cantidad de sílabas) a que los versos se ajustan, se le llama *metro*; y arte métrica, a la que trata del mecanismo de los versos, de sus especies y combinaciones. La medición del verso se realiza contando el número de sílabas y teniendo en consideración ciertas reglas respecto del acento final. Para contar las sílabas debe atenderse al número de vocales, sin olvidar que en los casos de diptongo o triptongo, dos o tres vocales, forman una sola sílaba.

Sirvan estos ejemplos para entender por qué es necesaria la poesía para los autores, pues con ella le dan belleza a sus creaciones.

La canción romántica. La canción romántica no puede ser considerada como un género definido. Un vals o una danza de principios de siglo pudieron ser consideradas en su momento como música romántica. Esta canción es por lo general de tema amoroso, hace alusión a sentimientos tiernos y rara vez manifiesta el despecho, las exigencias y retos de la canción bravía, tampoco es narrativa, ni descriptiva y sólo habla de los acontecimientos del alma.

La mejor descripción de la canción romántica, su más aceptable definición será siempre la de sus emotivos e incansables oyentes. Todo compositor mexicano ha escrito en alguna época de su vida, una canción romántica.⁶⁶

⁶⁵ Carlos González Peña, *Curso de literatura y el jardín de las letras* (Editorial Patria, México, primera edición 1944, trigésima séptima reimpresión 1996), pp. 24 y 25.

⁶⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana* (Alianza editorial mexicana, México, 1989), pp. 123 y 124.

Madrigal - Autor: Ventura Romero.

Ventura Romero nació en San Buenaventura, Chihuahua, el 2 de mayo de 1915, compositor popular autodidacta en la ejecución del violín y el piano. En 1935 se trasladó a la ciudad de México, donde trabajó como violinista y pianista de orquesta de baile. Al año siguiente conoció a Pepe Guízar, quien le hizo promoción. Ingresó al teatro Follies Bergere como músico y cancionero, e inició su carrera de compositor. Sus primeras canciones fueron *El norteño* y *El peregrino*. Realizó giras por el interior del país, actuó para varias radiodifusoras, entre ellas la XEW. Grabó numerosos discos Fue miembro del Cuarteto Tamaulipeco y del Cuarteto Latinoamericano, con los que hizo su aparición en el cine.

En 1945 compuso *La burrita*, su canción más popular, *El sapito*, *Madrigal*, *Soy infeliz*, *El panadero*, *Allá en mi pueblito*, *Lupe mía*, *Tu castigo*, *El gavián pollero*, *Un madrigal*, y otras.⁶⁷

Versión coral: Ramón Noble Olivares.⁶⁸

Tonalidad: F mayor - Compás $\frac{3}{4}$ - Tempo Moderato - Inicio anacrúsico.

Parte A: I III₃₊ IV II I
 Qué bonito es el sol de mañana al regreso de la Capital.

I V/V III I₇ IV VII(desc) I
 ¡Ay!, qué linda se ve mi Susana cuando va corriendo por todo el trigal.

I III₃₊ IV II I
 Ya se ve la barranca y el puente y mi perro me viene a encontrar.

I (II ascendido) II I₇ IV VII(desc) I
 y el sembrado se queda pendiente porque ya los bueyes no quieren jalar.

Parte B: V I
 [[: La humareda de mi jacalito ya se extiende por todo el trigal

IV II I V II V₇
 1ª. y en el fondo se ve el arroyito que todas las tardes me suele arrullar :]]

IV II I V I
 2ª. y en el fondo se ve el arroyito que todas las tardes me suele arrullar.

⁶⁷ Gabriel Pereyón, *Diccionario de música en México* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, Guadalajara, Jalisco, México), p. 491.

⁶⁸ *Polifonía. Coros selectos*. Arreglos del Mtro. Ramón Noble Olivares, (Editorial Progreso, S.A., México, 1986) Canción 4.

Madrigal

VENTURA ROMERO

Molto Mdto.

S
A

p Que bo - ni - togs el Sol de ma - ña - na al re

T

p Que bo - ni - togs el Sol de ma - ña - na al re

B

La. YA SE VE LA BA - RRAÑ - CAY EL PUEN - TE Y MI

gre - so de la ca - pi - tal - - - - jay! que lin - da se

gre - so de la ca - pi - tal - - - - jay! que lin - da se

PE - RRO ME VIE - NEAEN CON - TRAR YEL SEM - BRA - DO SE

ve mi Su - sa na cuan - do va co - rrien - do por to - doel tri -

ve mi Su - sa - na cuan - do va co - rrien - do por to - doel tri -

QUE - DA PEN - DIEN - TE POR - QUE YA LOS BUE - YES NO QUIEREN JA -

1a. | 2a.

gal ----- ya se gal ----- lahu - ma - re - da de

gal ----- ya se gal ----- lahu - ma - re - da de

LAR ----- LAR -----

mi Ja - ca - li - to ----- ya seex tien - de por to - doel tri

mi Ja - ca - li - to ----- ya seex tien - de por to - doel tri

LAR -----

ten

gal ----- yen el fon - do se veel a - rro - yi - to que

gal ----- yen el fon - do se veel a - rro - yi - to que

LAR -----

1a.

to - das las tar - des me sue - leg - rru - llar - - - - - La hu - ma

to - das las tar - des me

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in 2/4 time and G major. The first two measures are identical in both vocal parts. The third measure is the start of a first ending, marked '1a.', and features a fermata over the final note of the vocal line.

2a.

la Ca - pi - tal sue - leg - rru - llar - - - - -

la Ca - pi - tal sue - leg - rru - llar - - - - -

The second system consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in 2/4 time and G major. The first two measures are identical in both vocal parts. The third measure is the start of a second ending, marked '2a.', and features a fermata over the final note of the vocal line. A piano dynamic marking '(p.)' is present at the beginning of the piano accompaniment in the third measure.

Un rayito de sol. Autor: Guty Cárdenas.

(Datos biográficos presentados en la página 50 de este trabajo)

Versión coral: Ramón Noble Olivares.⁶⁹**Tonalidad: d menor y D mayor****Compás 6/8 - Inicio tético****d menor: i V iv i**

Un rayito de sol, un rayito de sol, por la mañana

iv V / III III
filtra sus oros por la enredadera,VI i
se quiebra en el cristal de tu ventanaVI V
y matiza tu hermosa cabellera.i V I
Un rayito de sol, un rayito de sol, por la mañana

D mayor: I V
Mi alma que vive errante y soñadora,V I
viniendo en pos de una visión lejana,V / ii ii
quiere llegar a ti como la aurora,V₇ I
como un rayo de sol por tu ventanaV I
como un rayo de sol por la mañana.⁶⁹ *Polifonía. Coros selectos.* Arreglos del Mtro. Ramón Noble Olivares, (Editorial Progreso, S.A., México, 1986) Canción 15.

Un Rayito de Sol

Guty Cárdenas

Versión coral: Ramón Noble

Soprano

Un ra-yi-to de sol por la ma-ña-na,

Contralto

Un ra-yi-to de sol, un ra-yi-to de sol, por la ma-ña-na

Tenor

Un ra-yi-to de sol, un ra-yi-to de sol, por la ma-ña-na

Bajo

Un ra-yi-to de sol, de sol, por la ma-ña-na

fil-tra sus o - ros por la en-re-da-de-ra se quie-bra en el cris-

fil-tra sus o - ros por la en-re-da-de-ra se quie-bra en el cris-

fil-tra sus o - ros por la en-re-da-de-ra se quie-bra en el cris-

fil-tra sus o - ros por la en-re-da-de-ra se quie-bra en el cris-

tal de tu ven-ta-na y ma-ti-za tu her-mo-sa ca-be-

tal de tu ven-ta-na y ma-ti-za tu her-mo-sa ca-be-

tal de tu ven-ta-na y ma-ti-za tu her-mo-sa ca-be-

tal de tu ven-ta-na y ma-ti-za tu her-mo-sa ca-be-

Un Rayito de Sol Guty Cárdenas Hoja 2

lle - ra, un ra - yi - to de sol por la ma - ña - na.

lle - ra, un ra - yi - to de sol, un ra - yi - to de sol, por la ma - ña - na.

lle - ra, un ra - yi - to de sol, un ra - yi - to de sol, por la ma - ña - na.

lle - ra, un ra - yi - to de sol, de sol, por la ma - ña - na.

Mi al - ma que vi - ve e - rran - te y so - ña - do - ra vi -

Mi al - ma que vi - ve e - rran - te y so - ña - do - ra vi -

Mi al - ma que vi - ve e - rran - te y so - ña - do - ra vi -

Mi al - ma que vi - ve e - rran - te y so - ña - do - ra vi -

nien - do en pos de u - na vi - sión le - ja - na quie - re lle - gar a tí

nien - do en pos de u - na vi - sión le - ja - na quie - re lle - gar a tí

nien - do en pos de u - na vi - sión le - ja - na quie - re lle - gar a tí

nien - do en pos de u - na vi - sión le - ja - na quie - re lle - gar a tí

Un Rayito de Sol Guty Cárdenas Hoja 3

co - mo la Au - ro - ra co - mo un ra - yo de sol por tu ven -

co - mo la Au - ro - ra co - mo un ra - yo de sol por tu ven -

co - mo la Au - ro - ra co - mo un ra - yo de sol por tu ven -

co - mo la Au - ro - ra co - mo un ra - yo de sol por tu ven -

1. ta - na, co - mo un ra - yo de sol por la ma - ña - na. Mi

ta - na, co - mo un ra - yo de sol por la ma - ña - na. Mi

ta - na, co - mo un ra - yo de sol por la ma - ña - na. Mi

ta - na co - mo un ra - yo de sol por la ma - ña - na. Mi

2. sol por la ma - ña - na.

Ignacio Fernández Esperón - Tata Nacho

Ignacio Fernández Esperón, conocido cariñosamente como Tata Nacho, nació en la ciudad de México el 14 de febrero de 1894. Compositor y músico popular. Desde niño comenzó a componer canciones y a tocar el piano, instruido por su madre y por Macedonia Alcalá (sobrina del popular compositor Macedonio Alcalá).

Comenzó una larga y prolifera carrera de autor de canciones. En 1919 viaja a Nueva York, donde permanece ocho años y estudia con Edgard Varese. De regreso a México trabajó en la SEP como investigador de música folklórica, lo que le permitió recorrer todo el país y entrar en contacto con músicos y artistas. En 1929 formó parte del grupo enviado a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, donde permaneció hasta 1931. De ahí pasó a París y se relacionó con las celebridades artísticas de esa ciudad; tomó clase con Raoul Le Fleur.

Regresó a México en 1937 y dos años después, con Alfonso Esparza Oteo, fundó el Sindicato de Compositores que en 1948 se convirtió en la Sociedad de Autores y Compositores de México. Con el mismo Esparza Oteo y con Mario Talavera fue miembro del trío Veneno. Fundó también la Rondalla Mexicana, que le dio éxito en todo el país. A partir de 1952 dirigió la Orquesta Típica de la Ciudad de México. Recibió el premio de Las Palmas Académicas. A lo largo de su vida artística compuso más de doscientas canciones. Falleció el 5 de junio de 1968.⁷⁰

Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho" formó parte de un grupo de compositores que impulsaron la aparición de la canción romántica, bajo la iniciativa de Manuel M. Ponce, lo que inició un movimiento de revaloración de los temas melódicos nacionales.⁷¹

⁷⁰ Gabriel Pereyón, *Diccionario de música en México* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, Guadalajara, Jalisco, México), pp. 214 y 215.

⁷¹ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música mexicana* (Alianza editorial mexicana, México, 1989), p. 124.

Tonalidad: E mayor - Compás 6/8 - Inicio anacrúsico

Parte A: I V
 Quiero ver, otra vez, tus ojitos en noche serena,
 quiero ver, otra vez,

V I
 quiero oír, otra vez, tus palabras calmando mi pena.
 quiero oír, otra vez,

I V₇ / IV IV
 Quiero ser, otra vez, el que inquiete la paz de tus sueños
 quiero ser, otra vez,

I vi V I
 con la voz amorosa de un cariño borracho de ensueños

Parte B:

V₇ I V I
 Y quisiera sobre todo un poquito de esperanza,

V₇ I V I
 tú te has vuelto muy esquiva muy dada a la desconfianza

I V₇ / IV IV
 No hay razón, dulce bien, de que me tengas como a un extraño,
 no hay razón dulce bien,

I vi V₇ I
 siempre soy el que he sido, no me pagues con un desengaño,

I V I
 mira negra me harías mucho daño.

⁷² *Polifonía. Coros selectos.* Arreglos del Mtro. Ramón Noble Olivares, (Editorial Progreso, S.A., México, 1986) Canción 3.

Quiero ver

TATA NACHO

3

Andante

Quie-ro ver — o-tra vez — tus o - ji - tos en no - che se -

mf Quie-ro ver — o-tra vez en no - che se -

re - na quie-ro ir o-tra vez tus pa - la-bras cal - man - do mi

pe - na quie-ro ser o-tra vez el que in - quiete la paz de tus

No hay ra - zón dul - ce bien de que me ten - gas co - mo un ex -

sue - ños con la voz a - mo - ro - sa de un ca - ri - ño bo - rra - cho de un -

tra - ño siempre soy el que he si - do no me pa - gues con un de - sen -

sue- ños y qui - sie - ra so - bre to - do un po - qui - to dees - pe -

ga - ño. y qui - sie - ra so - bre to - do un po - qui - to dees - pe -

ran - za tú tehas vuel - to muy es - qui - va muy da - daa la des - con -

ran - za tú tehas vuel - to muy es - qui - va muy da - daa la des - con -

fian - za *rall* mi - ra ne - gra meha - rias mu - cho da ño

fian - za mi - ra ne - gra meha - rias mu - cho da ño.

La Norteña - Autor: Eduardo Vigil y Robles.

Eduardo Vigil y Robles nació en la ciudad de México, el 10 de febrero de 1873. Director de orquesta y cantante, fue también célebre compositor de música incidental y de canciones populares. Comenzó sus estudios de música bajo la guía de su padre José Vigil. Posteriormente actuó como cantante de Lied y debutó en la ópera *Aída* en 1908 cantando el papel de Radamés, en el teatro Renacimiento. El 10 de noviembre de 1900 dirigió el estreno de *Atzimba* de Ricardo Castro.

En la época del apogeo de la política y la zarzuela, Vigil y Robles escribió varias obras sobre el libreto de José F. Elizondo, donde figuraban dos de sus canciones más conocidas: *La norteña* y *Cuatro milpas*. También hizo la música de *Mundo, demonio y carne*, sobre el libreto de Tirso Sáenz, estrenada en 1921. Murió en la ciudad de México, en el año de 1945.⁷³

Versión coral: Ramón Noble Olivares.⁷⁴

Tonalidad: A mayor - Compás 2/4 - Inicio tético.

I V
Tiene los ojos tan zarcos la norteña de mis amores,

que se mira dentro de ellos como si fueran destellos de las piedras de colores. I

IV
Cuando me miran contentos, me parece un jardín de flores,

I
y si lloran me parece que se van a deshacer, linda no llores.

V I
Verdes son como el monte en la palma, verdes son del color de esmeralda;

I
sus ojitos me miraron y esa noche me mató con su mirada.

IV
Yo no sé lo que tienen sus ojos, si me ven con las luces del querer,

I
y si lloran me parece que se van a deshacer linda no llores.

⁷³ Gabriel Pereyón, *Diccionario de música en México* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, Guadalajara, Jalisco, México), pp. 585 y 586.

⁷⁴ *Polifonía. Coros selectos*. Arreglos del Mtro. Ramón Noble Olivares, (Editorial Progreso, S.A., México, 1986) Canción 7.

La Norteña - Eduardo Vigil y Robles - Versión coral: Ramón Noble

Soprano
Contralto

Tenor
Bajo

(A)

Tie - ne los o - jos tan zar - cos la nor - te - ña de mis a - mo - res que se

mi - ra den - tro de e - llos co - mo si - fue ran - des te - llos de las - pie dras de co - lo - res

cuan - do ne mi - ran con - ten - tos me - pa - re ce un jar - din de - flo res

y si - llo ran me - pa - re ce que se van a - des - ha cer - lin da no - llo res.

(B)

Co-mo el mon-te en la fal-da de co-lor de es-me-ral-da sus o-
- Ver des son ver-des son

ji-tos me mi-ra-ron y e-sa no-che me ma-tó con su mi-ra-da
yo no

lo que tie-nen tus o-jos con las lu-ces del que-rer
sé si me ven

y si llo-ran me pa-re-ce que se van a des-ha-cer, lin-da no llo-res

Conclusiones.

Trabajar con un coro mixto formado por adultos que no tienen conocimientos de solfeo, requiere dedicar muchas horas al estudio de la música. Este trabajo se simplificó por el apoyo de las siguientes acciones:

- Dedicar tiempo específico para la pronunciación del texto que no está en español de los cantos indígenas.
- Ofrecer la traducción de los diferentes textos para entender lo que se canta.
- Utilizar las grabaciones de los casetes que se les repartieron a los miembros del coro, para reforzar el aprendizaje del repertorio.

Para lograr todos los aspectos enunciados a lo largo de este trabajo, la sustentante empleó diversas estrategias, entre ellas:

- Recurrir a fonograbaciones para transcribir la música y practicar la pronunciación de los cantos El Feo en zapoteco y El Venado en yaqui.
- Solicitar el apoyo de bailarines del Ballet Folklórico Nacional Aztlán, para complementar la presentación de algunos cantos y para ofrecer al público asistente la información concerniente a la indumentaria que se utiliza al ejecutar la danza de *El venado*.
- Elaborar grabaciones en audiocasetes para cada uno de los miembros del coro, mismas que contenían su línea melódica por voz para que escucharan en horario extra ensayo.

El haber realizado este proyecto proporciona una gran satisfacción y al mismo tiempo la necesidad de seguir la búsqueda de lo mucho que hay que aprender sobre la música mexicana. A medida que uno se interna en la lectura de los textos indígenas, sale a relucir el desconocimiento que sobre éstos existe y lo difícil que resulta buscar quién enseñe la pronunciación.

En el Museo Nacional de Culturas populares se llevó a cabo una temporada de música indígena de algunos estados de la República, lo que permitió obtener información sobre este aspecto. Considero que al haber seleccionado este programa, me brindó la oportunidad de transitar por el camino del conocimiento y aprendizaje de la música mexicana, que es tan vasta y variada, ya que en cada uno de los rincones de nuestra patria existen compositores que tienen su propia forma de expresarse mediante la poesía, el canto, la danza y la música.

Bibliografía.

Baqueiro Foster, Gerónimo.

La Canción Popular de Yucatán.
Editorial del Magisterio, México, 1970.

Basauri, Carlos.

La Población Indígena en México
Primera edición 1940, SEP, segunda edición 1990, coedición Dirección General de Población de la Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, INI.

Cabello Moreno, Antonio.

Panorama Musical de la ciudad de México
DDF 32, Colección Popular, ciudad de México, 1975.

Campos, Rubén M.

El folklore musical de las ciudades.
Investigación acerca de la música mexicana para cantar y bailar, publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres linotipográficos "El Modelo", México, 1930.

Campos, Rubén M.

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

González Peña, Carlos.

Curso de literatura y el jardín de las letras
Editorial Patria, México, primera edición 1944, trigésima séptima reimpresión 1996.

González R., Alvaro.

Valles Centrales y Norte de Oaxaca, Zapotecos de los Valles Centrales.
Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social, México, 1995.

Kuri Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez,

Cancionero popular mexicano
Consejo nacional para la cultura y las artes, Dirección general de culturas populares, tomo 2, México, 1987.

Martí, Samuel.

Instrumentos Precortesianos
Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1955.

Mendoza, Vicente T. presidente, secretaria, Rodríguez Rivera, Virginia.

Anuario de la sociedad folklórica de México,
México, 1943, volumen III.

- Mendoza, Vicente T., y Virginia R. R. de Mendoza
Folklore de la Región Central de Puebla
 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
 Carlos Chávez, México, 1991.
- Mendoza, Vicente T.
Panorama de la Música Tradicional de México
 Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Michel, Concha.
Colección de Cantos indígenas de México
 Editorial del Instituto indigenista, México, 1951.
- Michel, Concha coleccionadora;
México en sus Cantares,
 Rieder Espinoza, Quetzal, editor y compilador.
 Editorial FONCA, INI, IMC, Morelia, Michoacán, 1997.
- Moreno Rivas, Yolanda.
Historia de la música popular mexicana.
 Alianza editorial mexicana, México, 1989.
- Múzquiz, Rodolfo.
Bailes y danzas tradicionales
 IMSS, Tredemex editores, S.A. de C.V., México, 1988.
- Núñez Mesta, Martín Antonio; Lucía Reyes Gómez, José Alfredo Núñez y Francisco J. De Anda Esquivel,
Bailes del Folklor mexicano, pasos, coreografía y vestuario
 Editorial Trillas, México, 2001.
- Pardo Solórzano, Isidro.
Canciones superpuestas y algo más para cantar,
 Selección y guía metodológica, San José, Costa Rica, 2002.
- Pereyón, Gabriel
Diccionario de música en México
 Editorial Secretaría de Cultura de Jalisco. 1995,
 Guadalajara, Jalisco, México.
- Ríos Morales, Manuel.
Valles Centrales y Norte de Oaxaca, Zapotecos de la Sierra Norte de Oaxaca
 Instituto Nacional Indigenista,
 Secretaría de Desarrollo Social, México, 1995.
- Saldívar, Gabriel.
Historia de la Música
 Ediciones Gernika SEP, México, 1987.

Tapia Colman, Simón

Música y músicos en México

Panorama Editorial, S. A., México, 1991.

Otras referencias de consulta general:

Atlas Cultural de México. Artesanías.

Tarazona Zermeño, Amanda y Wanda Tommasi de Magrelli.

Instituto Nacional de Antropología e Historia de la SEP y Grupo Editorial Planeta. México, 1987.

Atlas Cultural de México. Turismo

De Vega Nova, Hortensia y Xavier Salinas Hurtado.

Instituto Nacional de Antropología e Historia de la SEP y Grupo Editorial Planeta, México, 1987.

Diccionario Enciclopédico UTEHA, Hispano Americano.

Unión tipográfica, Editorial Hispana, 1951, reimpresión 1953.

Diccionario maya cordemex, maya español, español maya.

Director Alfredo Barrera Vásquez.

Redactores Juan Ramón Bastarrachea Manzano y William Brito Sansores. Colaboradores Refugio Vermont Salas, David Dzul Góngora y Doingo Dzul Poot. Ediciones Cordemex, Mérida, Yucatán, México, 1980.

Enciclopedia de la Música.

Dirigida por Fred Hamel & Martín Hürlimann, con la colaboración de numerosos eruditos y profesores, traducción y adaptación Dr. Otto Mayer Serra. Editorial Grijalbo, México-Barcelona-Buenos Aires, 1970.

Enciclopedia de la Música.

Dr. Otto Mayer Serra. Editorial Atlante, S.A., México, 1943.

Enciclopedia de México.

Director José Rogelio Álvarez. edición especial para la Enciclopedia Británica de México. Ciudad de México 1993 tomo VIII.

Gran Enciclopedia Larousse.

Revolución inglesa Santoyo,

Editorial Planeta, Barcelona, España, 1998.

Océano uno color, Diccionario enciclopédico.

Director Carlos Gispert

Océano Grupo Editorial, S. A. Barcelona, España, 1998.

Información extraída de hojas proporcionadas por la fonoteca de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, sin fecha.

La distribución de la población de lengua indígena en la región mixteca alta en el estado de Oaxaca, Juárez G, L., María del Carmen y Susana Padilla S. Hojas cosidas a mano, proporcionadas por la Comisión Nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas.

http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/chapala_2000.htm

<http://www.NoticiasCancun.Leyendas del Mayab. Jorge Moreno Barrera. Reportaje de periodismo escrito el 9 de marzo de 2005>

http://www.elsoldehidalgo.com.mx/notas_e.asp?urlnota=Nota5220605, OEM – 2005.

Partituras:

Caminante del Mayab. Versión coral: Noble Olivares, Ramón. Editorial Ricordi Americana S.A. de C.V., Buenos Aires, Argentina, 1968.

Canción mixteca, Madrigal, Un rayito de sol, Quiero ver y La Nortefía. Polifonía. Coros selectos. Arreglos del Mtro. Ramón Noble. Editorial Progreso, S.A., México, 1986.

Canciones Infantiles de Cri-Crí, Francisco Gabilondo Soler. Editorial de México. Repertorio de Música, Edición autorizada por el autor, México D.F., 1935.

Discografía:

Ballet Folklórico Nacional Aztlán. Directora y coreógrafa, Silvia Lozano. Fonapas, Departamento del Distrito Federal y Teatro de la ciudad, Disco mono / estereo, grabado en vivo.

Coral Mexicano del INBA. Director Ramón Noble Olivares. Discos estereo DCS-662, Columbia Internacional, S. A., Naucalpan, México, CBS, 1971. Arreglos y dirección de Rafael Carrión y Luis Cárdenas. Dirección artística: Gilberto Parra.

Coral Mexicano del INBA. Director Ramón Noble Olivares. Disco monaural DCA 372, Columbia Internacional, S. A., Naucalpan, México, CBS, 1964. Arreglos y dirección de Rafael Carrión y Luis Cárdenas. Dirección artística: Gilberto Parra.

Cuentos y canciones de Cri-Crí. Colección manufacturada para Selecciones del Reader's Digest por RCA de S.A. de C.V., sin fecha. Contiene 9 discos LP con las series MCCS-1 a 18 y un libro de 51 páginas, con cuentos y datos biográficos de Francisco Gabilondo Soler.

Índice de gráficos.

| | Página |
|---|--------|
| Cuadro del texto: canción El Feo | 6 |
| Partitura: El Feo | 7 |
| Texto en yaqui de El venado | 10 |
| Partitura: El venado | 11 |
| Texto en español de Xochipitzahua | 14 |
| Partitura: Xochipitzahua | 15 |
| Texto en maya y español de Xtoles | 18 |
| Partitura: Konex (Xtoles) | 19 |
| Cuadro: La muñeca fea. | 24 |
| Partitura: La muñeca fea. | 25 |
| Cuadro: La marcha de las letras | 26 |
| Partitura: La marcha de las letras. | 28 |
| Cuadro: Cantos coloniales | 40 |
| Ejemplo de la partitura: Cantos coloniales. . . | 41 |
| Cuadro: Qué chula es Puebla | 48 |
| Partitura: Qué chula es puebla | 49 |
| Cuadro: Guadalajara. | 53 |
| Partitura: Guadalajara | 54 |
| Cuadro: Canción Mixteca | 58 |
| Partitura: Canción Mixteca. | 59 |
| Cuadro: Caminante del Mayab | 62 |
| Partitura: Caminante del Mayab | 64 |
| Cuadro: Madrigal. | 73 |
| Partitura: Madrigal | 74 |
| Cuadro: Un rayito de sol | 77 |
| Partitura: Rayito de Sol | 78 |
| Cuadro: Quiero ver | 82 |
| Partitura: Quiero ver | 83 |
| Cuadro: La norteña | 85 |
| Partitura: La norteña | 86 |

Síntesis para el programa de mano del recital.

Cantos indígenas.

En todas las épocas, el hombre ha tenido la necesidad de comunicarse por medio de la música. El hombre primitivo es la consecuencia de lo que él mismo experimenta. Los sonidos que emite con distinto tono de voz, con diversa intensidad, con rapidez variable, pueden ser la expresión de alegría, pena, tranquilidad. Las etnias se valen de los elementos con que cuentan en su región para construir sus instrumentos o su vestuario y en algunos lugares de la República Mexicana se canta en dialectos.

El Feo es una canción de amor en zapoteco, cuyo texto es:

Paguini cabe ná spada huine, paguini cabená neza lolu,

gudxi la cabe nanga spidolu, gudxi la cabe nanga spidolu.

Nanga ti feu, ne ti feu nga ranaxii ne guidovi ladxido neshachagana ne lí.

Su traducción al español queda:

Si te hablan de mí vida mía, si alguien habla de mí en tu presencia

diles que yo soy tu negro santo, diles que yo soy tu negro santo.

Yo soy un feo, un feo que sabe amar con todo su corazón que te quiere de verdad.

El Venado. Esta danza consiste en simular la cacería de dicho animal por un coyote. Se realiza con un danzante que coloca una cabeza de venado sobre su propia cabeza y cubre su cara con un paño para representar el cuello del animal. Su vestimenta consta de un taparrabo y de un rebozo amarrado a la cintura, deja caer las puntas paralelamente por delante hasta las rodillas; sobre él, un cinturón del que penden multitud de pezuñas de venado, que imitan el sonido producido por la carrera de aquel animal. El canto está en yaqui y no tiene traducción exacta al español.

Xochipitzahua, Son para danza. Danza muy extendida en los grupos mexicas: se baila en Puebla, Yohualicha, Huahuatla, Cuetzalan, en las huastecas hidalguense, potosina y veracruzana, en Tlaxcala, en la Ciudad de México, en Guerrero y en Morelos. Se acostumbra en fiestas patronales, casamientos o velaciones. En algunos lugares se utiliza como zapateado por parejas en los fandangos del pueblo, siendo por lo general una danza de cintas, para hacer fértiles a los nuevos matrimonios.

Xtoles. Melodía de carácter religioso, identificada como un antiguo himno al sol que se entonaba al atardecer en la casa de los guerreros. Posiblemente se tocaba con flautas y trompetas al unísono o alternando y en su acompañamiento entraban en juego todos los percutores que los mayas poseían. Su texto en maya es: "*Konex konex palaxen, Xicubi, xicubi yokolkin*"; que en español significa "Vamos muchachos que ya se está ocultando el sol".

Canciones infantiles.

Las canciones infantiles provienen posiblemente de los primeros tiempos de la civilización, cuando los pobladores de diversas regiones relataban costumbres, tradiciones, creencias, supersticiones, religión y paganismo. En las canciones infantiles se capta la universalidad de la canción. Los juegos de niños por lo general, tienen una parte de representación, en cierto modo teatral y una parte de canto.

Francisco Gabilondo Soler, más conocido como "Cri-Cri", nació en Orizaba, Veracruz, el 6 de octubre de 1907 y murió en el año de 1990. Inicialmente acudió a la

radio como pianista y cantante de piezas que el público calificó de “cómicas”, exitosas entre los adultos. Sin embargo, a la larga se inclinó por las canciones para niños y se convirtió en el creador más importante de este género. Desde sus primeras emisiones de la difusora XEW en 1930, sus canciones fueron muy solicitadas por el auditorio infantil. Su trabajo en la radio fue durante diecisiete años.

Tanto el texto como la música de sus canciones proporciona enseñanza, ya que siempre existe una relación estrecha entre el estilo de la música y la narración, como podemos observar en “**La Marcha de las Letras**” que describe un desfile mientras se ejecuta música marcial, o en la “**Muñeca Fea**” cuya primera parte está en modo menor con *tempo rubato* describiendo un sentimiento de tristeza de la muñeca por el abandono de su dueña y cambiando a modo mayor y *tempo allegro* cuando es plenamente aceptada por los seres con los que convive.

Cantos coloniales (Rondas infantiles) tiene características de *quodlibet*, esto significa que es un conjunto de melodías superpuestas que se combinan entre sí y que pueden ser entonadas en el orden y combinación que se desee. Es un trabajo con gran valor para el desarrollo musical, que conduce a la independencia auditiva. Las rondas infantiles que conforman la obra son las siguientes: “La víbora de la mar”, “Amo ato, matarilerileró”, “Acitrón de un fandango” y “Doña Blanca”.

Ramón Noble Olivares Noble nació el 25 de septiembre de 1920 en la ciudad de Pachuca, Hidalgo y falleció en la Ciudad de México en 1999. Fundó el “Coral Mexicano”; el “Coro del Ballet Folklórico de México”; el “Coro de los Maestros Cantores de México”; el “Coro de niños de la Escuela Superior de Música”; y el “Coro del Ballet Folklórico Nacional de México”. Realizó un sinnúmero de arreglos corales. Creó los Festivales Corales de Navidad y los Domingos corales en el Museo de la Ciudad de México.

Canciones regionales.

Los pregoneros fueron parte muy importante en la formación del folklore musical mexicano, ya que, junto con su mercancía ofrecían al comprador “versitos de a medio y canciones de a real”. Al lograrse la independencia, se popularizaron las composiciones criollas, tanto las regionales, como las canciones guerreras de los insurgentes y aun las picarescas y burlonas que anteriormente figuraban entre las prohibidas por la Inquisición. El pueblo tiene su propia voluntad plasmadora y su propia fuerza imaginativa: añade nuevas estrofas o suprime las que le son indiferentes; desplaza una estrofa, un verso o una frase melódica predilectos, de una canción a otra; entremezcla diversas canciones o intercambia los textos en las melodías. Las obras seleccionadas para representar la canción regional son **Qué chula es Puebla** de Rafael Hernández, **Guadalajara** de José Guízar Valencia Morfín, **Canción Mixteca** de José López Alavez y **Caminante del Mayab** de Augusto Cárdenas Pinelo.

La canción “Qué chula es Puebla” suele considerarse un himno dancístico del folklore poblano. Esta canción presenta dos partes claramente señaladas por el texto, que son el estribillo y las estrofas. El primero es un conjunto de versos que se repiten con regularidad en la composición; mientras que la estrofa es un grupo de versos que forman una unidad y que se ordenan de manera que presenten una correspondencia métrica con uno o varios grupos semejantes.

La canción "Guadalajara" se considera como modelo del estilo ranchero, que fue el resultado de una conjunción de elementos. La nueva forma de ejecución daba impostación a la voz o prescindía por completo de ella, utilizando directamente la garganta, aunque esto significara en ocasiones una pronunciación rasposa y poco musical. Otro elemento determinante, fue la incidencia de las actitudes cinematográficas en la aparición de los nuevos temas de la canción ranchera. La canción bravía escrita en tono mayor, era agresiva, afirmativa y reivindicativa.

La "Canción mixteca" representa el amor al terruño y a todo lo que él encierra (costumbres, amigos, idioma, comida, fiestas, en fin, todo lo que el autor disfrutaba cuando residía en su pueblo), y por eso expresa su nostalgia en el texto, al mencionar en esta canción que: "...quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento".

La canción "Caminante del Mayab" se relaciona con una leyenda que narra que durante el mes de noviembre y en las noches de luna llena, en los caminos del Mayab, cuya vegetación es espesa, se aparece a los hombres un espíritu con figura de mujer con un manto de niebla que la protege y con su voz atrae a los hombres y los vuelve locos. Los pájaros Pu'huy guían sus pasos y las ceibas que la albergan no tienen espinas. Los que caminan por esos senderos, saben que son tan seguros y tranquilos durante once meses del año, que aprovechan la fresca noche para recorrerlos; pero en noviembre y en noches de luna llena, hasta los más escépticos se abstienen de hacerlo.

Rafael Hernández nació en la población de Aguadilla, Puerto Rico, el 24 de octubre de 1896 y murió el 11 de diciembre de 1965 en San Juan de Puerto Rico. Fue ejecutante de trombón, violín, trompeta, bajo y guitarra. Fijó su residencia en México; ingresó al Conservatorio Nacional de Música, para perfeccionar sus conocimientos. Una gran parte de su producción musical fue compuesta en esta época. Entre las composiciones hechas en nuestro país, es de mencionarse "Que Chula es Puebla". Murió el 11 de diciembre de 1965 en San Juan de Puerto Rico. Sus restos fueron llevados al Capitolio Nacional, en donde recibió múltiples homenajes del Estado.

José Guízar Valencia Morfin mejor conocido como "Pepe Guízar", nació en Guadalajara, Jalisco el 12 de febrero de 1912. Fue cantante y compositor popular, estableció amistad con Raúl Prado, Fernando Fernández y Miguel Aceves Mejía, quienes dieron a conocer sus canciones en la radio. Escribió más de 500 canciones, todas ellas dedicadas a México. Grabó un álbum en la CBS titulado "Geografía de México" que contiene 32 canciones para cada uno de los estados de la República, Su participación en televisión se remonta a la iniciación de ésta, con un sinnúmero de presentaciones personales y dos series muy importantes que duraron mucho tiempo, como "Así es mi tierra" y "Noches tapatías". En 1930 escribió su primera canción que llamó Guadalajara.

José López Alavés nació en Huajuapán de León, Oaxaca, el 14 de junio de 1889. A la edad de diez años se inició en la música. Llegó a la ciudad de México en el año de 1906 e ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Durante la revolución formó parte de varias bandas de música, entre ellas la de la División del Norte. En el año de 1912 compuso la "Canción Mixteca", en un humilde cuarto de la Casa del Estudiante de la Plaza del Carmen. Esta canción triunfó en el Primer Concurso de Canciones Mexicanas, organizado por el periódico *El Universal* en el año de 1918. Murió en la ciudad de México el 25 de octubre de 1974.

Augusto Cárdenas Pinelo, más conocido como "Guty Cárdenas", nació en Mérida, Yucatán, el 12 de diciembre de 1905 y falleció en la ciudad de México el 5 de abril de 1932. Fue compositor y cantante popular. En el carnaval de Mérida de 1926 conoció a Ignacio Fernández Esperón, quien lo invitó a México para probar fortuna, y en 1927 apareció en el teatro Iris su bolero "Nunca", en un concurso de la Canción Mexicana, logrando el segundo sitio. La inclinación por la evocación maya en la Trova Yucateca, encontró un fino intérprete en el talentoso Guty Cárdenas, ya que a él se deben las letras de "Yucalpetén" y "Caminante del Mayab".

Canciones descriptivas de aspectos de la provincia.

La canción romántica hace alusión a sentimientos tiernos y rara vez manifiesta el despecho, las exigencias y los retos de la canción bravía; tampoco es narrativa, ni descriptiva y sólo trata de los acontecimientos del alma. La poesía es la expresión de la belleza por medio de la palabra. Los compositores de la canción romántica, verdaderos poetas y literatos, construyen sus poemas sobre el verso, cuyo ritmo está sabiamente calculado; y precisamente la literatura es la que les da las reglas para escribir sus poemas. Así, ellos al emplear la literatura y expresarse por medio de las palabras, lo pueden hacer de dos formas: en sentido recto y en sentido figurado. Se usan en sentido recto cuando se emplean en su significación primitiva; y en sentido figurado cuando se trasladan de esta significación a otra análoga. Las canciones para representar la canción descriptiva de aspectos de la provincia son **Madrigal** de Ventura Romero, **Un rayito de sol** de Augusto Cárdenas Pinelo, **Quiero ver** de Ignacio Fernández Esperón y **La Norteña** de Eduardo Vigil y Robles; todas ellas con características de canción romántica.

Ventura Romero nació en San Buenaventura, Chihuahua, el 2 de mayo de 1915. En 1935 se trasladó a la ciudad de México, donde trabajó como violinista y pianista de orquesta de baile. Ingresó al teatro Follies Bergere como músico y cancionero, e inició su carrera de compositor. Sus primeras canciones fueron *El norteño* y *El peregrino*. Realizó giras por el interior del país, actuó para varias radiodifusoras, entre ellas la XEW. Grabó numerosos discos. En 1945 compuso *La burrita*, su canción más popular, *El sapito*, *Soy infeliz*, *El panadero*, *Allá en mi pueblito*, *Lupe mía*, *Tu castigo*, *El gavilán pollero*, *Un madrigal*, y otras.

Ignacio Fernández Esperón, conocido cariñosamente como Tata Nacho nació en la ciudad de México el 14 de febrero de 1894. Desde niño comenzó a componer canciones y a tocar el piano, instruido por su madre y por Macedonia Alcalá. Trabajó en la SEP como investigador de música folklórica, lo que le permitió recorrer todo el país y entrar en contacto con músicos y artistas. Fundó junto con Alfonso Esparza Oteo, el Sindicato de Compositores que en 1948 se convirtió en la Sociedad de Autores y Compositores de México. A partir de 1952 dirigió la Orquesta Típica de la Ciudad de México. Recibió el premio de Las Palmas Académicas. Falleció el 5 de junio de 1968.

Eduardo Vigil y Robles nació en la ciudad de México, el 10 de febrero de 1873. Director de orquesta y cantante, fue también célebre compositor de música incidental y de canciones populares. Comenzó sus estudios de música bajo la guía de su padre José Vigil. En la época del apogeo de la política y la zarzuela, Vigil y Robles escribió varias obras sobre el libreto de José F. Elizondo, donde figuraban dos de sus canciones más conocidas: *La norteña* y *Cuatro milpas*. También hizo la música de *Mundo, demonio y carne*, sobre el libreto de Tirso Sáenz, estrenada en 1921. Murió en la ciudad de México, en el año de 1945.