

MEXICO Y ANDALUCIA

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LA MUSICA FOLKLORICA HISPANOAMERICANA Y LA ANDALUZA

por

MARÍA ISABEL OSUNA LUCENA

INTRODUCCIÓN

En primer lugar, dada la enorme amplitud del tema, vamos a limitar su contenido según los criterios que a continuación exponremos.

Por lo que respecta al término de música folklórica, hemos de indicar que lo entendemos en su más amplia acepción, sin ceñirnos por lo tanto al fenómeno del cante flamenco, en Andalucía.

Y en cuanto a lo relativo a la música hispanoamericana, vamos a restringir el estudio a una zona concreta, en la idea de completarlo con otros en futuras investigaciones.

Todos los trabajos parciales y especializados sobre las distintas músicas indígenas confirman, en general, la síntesis de Curt Sachs, basada sobre todo en fuentes organológicas de códices; según lo cual la actividad musical prehispánica se organiza alrededor de dos centros¹: el imperio mexicano, que agrupa aztecas, mayas, mixtecas, zapotecas, otomíes, chibchas, etc. y el imperio inca, centrado en el Perú y que extiende su influencia a las tierras situadas al norte y al sur de su territorio.

1. Sachs, C.: *The History of musical instruments*. New York, 1940, pág. 58.

En el presente trabajo vamos a analizar los elementos característicos de la música indígena mexicana, teniendo en cuenta las lógicas limitaciones. Igualmente nos aproximaremos a los elementos más esenciales de la música andaluza, a través de distintas prácticas folklóricas o populares. Y a continuación estudiaremos la música mestiza en su evolución, desde el punto de vista de las posibles influencias andaluzas que a nuestro juicio han podido incidir hasta su estado actual.

La razón de centrarnos en México no es otra que ser ésta la zona donde más rápidamente penetró la cultura y por lo tanto la música española.

1. MÚSICA INDÍGENA

El primer problema con el que nos encontramos es el carácter de transmisión oral que tienen las culturas precolombinas, por lo que hemos de recurrir a diversas disciplinas auxiliares como la arqueología, etnología y folklore, que al informarnos sobre prácticas recientes contemporáneas nos permiten intuir lo que pudo ser la música de tiempos remotos.

En este sentido una de las fuentes fundamentales para este estudio es el manuscrito del evangelizador franciscano Fr. Bernardino de Sahagún consignado entre 1560-1576, titulado «Cantores mexicanos», que es de incalculable valor.

Fue el antropólogo noruego Carlos Lumholtz, a fines del siglo XIX, quien comenzó a revelar la música indígena mediante su obra «El México desconocido», al que siguió Konrado T. Preuss, a principios de este siglo estudiando a los coras y a los huicholas en su obra «Expedición al Nagarit». A partir de los años 40 surge un cierto interés, que se traduce en diversas investigaciones y recolecciones de importancia.

Según las pruebas documentales, son unos quince los grupos en los cuales se asegura la existencia de música indígena y a partir de los datos históricos fueron el purépecha, el azteca, el mixtecozapoteco y el maya los que más se distanciaron, ya que tenían una organización teórico-militar dentro de la cual la música tenía un papel preponderante.²

2. Mendoza, V.T.: *Panorama de la música tradicional de México*. Imprenta Universitaria, México, 1956, pág. 18.

Actualmente se conoce la existencia de escuelas de música, en las cuales se organizaba no sólo la ejecución musical, sino también la construcción de instrumentos, siendo los sacerdotes los responsables de esta estructuración.

Pasemos a analizar los elementos propiamente dichos de la música.

A) *Organología:*

Según las coincidencias que Curt Sachs analiza, llega a la conclusión de que, salvo unos pocos instrumentos universalmente difundidos, los antiguos instrumentos musicales americanos deben clasificarse como «Instrumentos del Pacífico», ya que se encuentran exclusivamente en una zona que abarca China, Indochina, el Archipiélago malayo y las islas del océano Pacífico.

Así pues, los instrumentos indígenas desde el Golfo de California hasta Yucatán, se engloban dentro de esta clasificación, aunque hemos de matizarlo.

De todos es sabido que en México la conquista fue rápida y especialmente sangrienta, por lo que la mestización con la música española debió ser muy rápida en los principales centros de población, destruyéndose gran parte de los instrumentos musicales, considerados como parte de ritos esotéricos.

En las Ordenanzas del oidor Tomás López (1552-1553) dictadas para proteger al pueblo maya, se lee lo siguiente: «Ni tocasen atambor, topobuales (teponextle) o tinkules de noche, y si por festejarse lo tocasen de día, no fuese misa y sermón; ni usasen de insignias antiguas para sus bailes ni cantores, sino los que los padres les enseñasen»³.

Fue el evangelizador Fray Bernardino de Sahagún quien conservó por escrito el nombre de los instrumentos aztecas y el de los músicos que los tañían, muchos de los cuales se usan todavía en nuestros días: el teponeztle, que iba asociado con el hueluet, uno de los principales tipos de tambor contruidos en varios tamaños, según si se destinaban a la guerra o a la danza, el agotl, el tinkul, el zacotán, etc.

Según Daniel Denoto: «La música mexicana, menos desarrollada que la de los incas, concede preponderancia a los instrumentos de percusión (idiófonos y membranófonos); los instrumentos de francas

3. Martí, S.: *Instrumentos musicales precortesianos*. México, 1961, pág. 334.

posibilidades melódicas están en ínfima minoría y sus posibilidades son más bien limitadas». ⁴

Sin embargo esta afirmación no concuerda con los datos aportados por la organografía, en la que aparecen vestigios de la aplicación de recuerdos y desarrollos técnicos que no se encuentran en pueblos de evolución paralela, por ejemplo la aplicación de resonadores y vibradores o bien el uso del agua. ⁵

De cualquier modo lo más importante es que aún existiendo instrumentos de viento, los principales instrumentos autóctonos son los de percusión, por tanto dedicados a la rítmica y no se encuentra ningún ejemplo de instrumento cordófono, lo que será importante para nuestras posteriores observaciones.

También son abundantes las representaciones de grupos instrumentales, a modo de cortejo, generalmente acompañando a los danzantes.

B) *Ritmo*

Como apuntábamos más arriba, la música se transmitía de forma oral, por lo que para acercarse a la práctica rítmica es preciso basarse en los interesantes estudios de fórmulas prosódicas que establece Fr. Bernardino de Sahagún aplicados a los textos de los «cantares» que recoge de forma directa y a un pueblo aun no demasiado «contaminado».

No vamos a detenernos a analizar los valores rítmicos señalados, sólo a indicar las sílabas que se emplearon para plasmar una realidad sonora.

Las combinaciones prosódicas van desde monosílabos hasta heptasílabos, con un sentido de equilibrio y proporción sorprendente.

Entre las combinaciones, la -n y la -h, indican una cierta pesadez o alargamiento (nuestro puntillo) ajeno a los indígenas, lo que indica la influencia hispana desde tiempos muy remotos. ⁶

Los cantos suelen acoplarse a danzas rituales y siguen melodías más o menos ricas, pero siempre subordinados a la prosodia del idio-

4. Aretz, I.: *América-Latina en su música*. UNESCO. Siglo XXI Ed., pág. 25.

5. Mendoza, U.T.: *ob. cit.*, pág. 20.

6. *Ibidem*, pág. 26.

ma, por lo que nos encontramos ante una música en su estado puro, es decir, con una funcionalidad concreta, en la que lo más importante es el factor de repetición, de insistencia, de interminable vuelta a lo mismo con efecto hipnótico o provocando un acelerando, una especie de frenesí.

Sin embargo, lo más interesante de la cultura mexicana, siempre a partir de estos datos, es la combinación de estos efectos rituales con una inmensa riqueza rítmica, constatándose en muchos casos una complicada polirritmia, lo que facilita en gran manera la absorción de las nuevas tendencias llevadas por los españoles.

C) *Melodía - Escala*

La constatación de la altura real de los sonidos es quizás la tarea más ardua por cuanto no existen documentos que corroboren una práctica sonora. Sin embargo, a partir de las vocales y consonantes empleadas en el estudio rítmico de Fr. Bernardino de Sahagún (i - t más agudas que o - q) y confirmándolo con los cantos actuales en su estado más primitivo, se ha admitido la práctica de una escala pentatónica, anhemitonal, parcial o completa, aunque no falta quien admite la posibilidad semitonal en algunos casos.

Realizando la equivalencia, podríamos proponer la escala sugerida por V. T. Mendoza⁷.



D) *Evolución*

Por lo que respecta a los cantos indígenas actuales, todos los grupos presentan una amplia gradación de matices, entre los que conservan ejemplos sin ninguna influencia europea, hasta los fuertemente impregnados de aportaciones hispanas. Incluso en los que podemos considerar más «puros», existen elementos rítmicos y melódicos europeos vinculados a su propio repertorio.

7. *Ibidem*, pág. 27.

Así pues, en la actualidad, podemos encontrar desde cantos puramente rituales con las características anteriormente apuntadas, hasta cantos y danzas con elementos melódicos, textos, instrumentos e indumentarias claramente hispanos, aunque siempre con el acento rítmico de su propia cultura musical.

2. MÚSICA ANDALUZA

Partiendo del hecho por todos admitido de que el cante flamenco constituye un pilar indiscutible en lo referente a la música andaluza y recogiendo el sentir de Antonio Machado y Alvarez, cuando afirma que el flamenco «no es un arte popular», vamos a analizar los elementos esenciales que caracterizan la música andaluza en su expresión amplia de música popular, es decir, recordando los aspectos más «populares» del flamenco, y repasando manifestaciones folklóricas como romances, cantos de labor, infantiles, etc.

A) *Organología*

No vamos a detenernos en orígenes o evoluciones de los instrumentos, que consideramos como algo que se excede de nuestro trabajo, sino que vamos a constatar solamente cuáles son los instrumentos considerados propios o usuales en la música folklórica andaluza.

Para empezar, sorprende la diferencia entre los instrumentos o útiles de percusión frente a los empleados melódica o armónicamente, lo que de entrada nos sitúa ante una inclinación musical muy precisa, que más adelante comentaremos.

Como instrumento melódico, se encuentra la «gaita» o flauta de pico de tres agujeros, muy restringida en unas zonas, entre las que hay que destacar la Romería del Rocío.

Como instrumento rítmico armónico, la guitarra. Lo verdaderamente interesante es el papel fundamentalmente rítmico del modelo usual y característico de la guitarra actual, cuando sabemos que en otras épocas han convivido varios ejemplos de la familia.

Como hemos indicado, el papel de la guitarra es fundamentalmente rítmico y armónico, nunca melódico, aunque en la actualidad está adquiriendo cada vez más importancia como solista, en tal caso no podríamos considerarlo como práctica popular o folklórica.

En cuanto a instrumentos de percusión hay que señalar en primer término el uso del propio cuerpo: palmoteo y taconeo, como manifestaciones de la danza que tanta importancia tiene en su caracterización como música propia y en su influencia en los pueblos latino-americanos.

A esto hay que añadir el uso de instrumentos o útiles utilizados como tales, como los membranófonos (tambor, pandereta, adufe, etc.) o los idiófonos: palillos o castañuelas, carrañacas, almirez, cántaros, botellas labradas de anís, etc.

B) *Ritmo*

«La variedad rítmica de la música andaluza es tan extraordinaria y compleja que parece poco menos que imposible su clasificación».⁸

En Andalucía encontramos una diversidad de tipos rítmicos, desde su estado más puro, pasando por una acentuación prosódica, hasta una libertad melódica prescindiendo del texto, a lo que se puede añadir la variedad cinética, producida simplemente por el movimiento.

Pero lo más sorprendente es que estos tipos pueden ser exclusivos, sucederse y simultanearse, de ahí que no podamos indicar ningún ritmo andaluz como característica propia, sino que la esencia está en la aptitud y actitud del pueblo frente a todas las manifestaciones rítmicas. Para no extendernos en explicaciones, valgan los siguientes ejemplos:

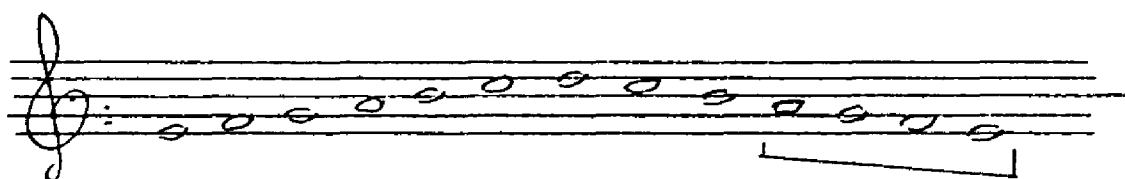
- La constatación de una práctica de palmoteo puro, sin ninguna justificación de danza o melodía.
- La facilidad, igualmente constatable, de la utilización de utensilios o simplemente las palmas como acentuación de un texto: lo que podríamos definir como ritmo-hablado.
- La innumerable manifestación de cantos en los que la melodía es más extensa que el texto, con lo que la disparidad rítmica lógica se soluciona con varios procedimientos prácticos como: a. la repetición del texto poético; b. introducción de palabras ajenas al sentido del texto; c. combinación de ambas.

8. Martínez Torner, A.: *Folklore y costumbres de España*. Barcelona, 1944, vol. II, pág. 31.

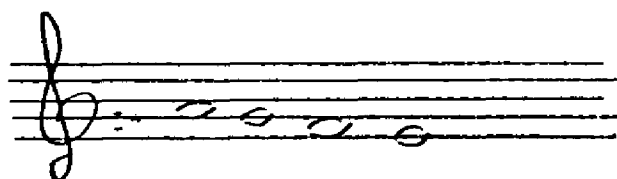
En cuanto al ritmo más generalizado entendido globalmente, se encuentra el ritmo ternario, sobre todo en las proporciones $3/4$ y $6/8$.

C) *Melodía - Escala*

Una de las características principales de la síntesis madurada en Andalucía es la creación de una escala llamada «andaluza» que no es otra que una variante de una escala propia de la cuenca mediterránea, la llamada escala de «mi», analizada por el P. Donostia y García Matos.⁹



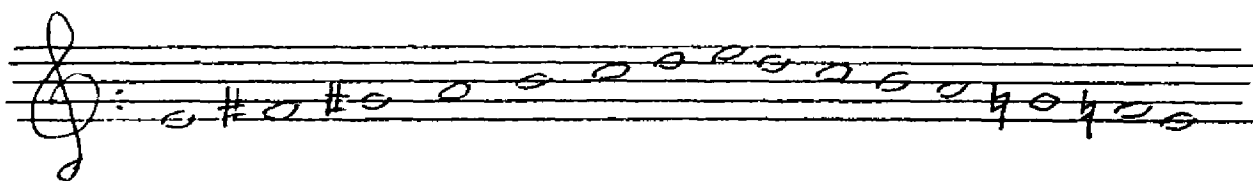
Esta escala tiene un carácter modal y significa una supervivencia del modo dórico griego, por lo tanto hay que concebirla fundamentalmente como una occidentalización del tetracordo griego origen de la cadencia andaluza por antonomasia.



En este tetracordo hay dos notas fijas LA - MI y dos móviles, según la atracción melódica por lo que el FA y el SOL pueden encontrarse alterados.

La lógica melódica occidental muestra una predilección por el aumento sonoro al ascender y la disminución al descender, con lo que nos encontramos con las correspondientes variantes.

9. Donostia, P.J.A. de: *El modo de mi en la canción española (Notas para un breve estudio)*. «Anuario Musical», vol. I, 1946, pág. 153.



No vamos a detenernos en analizar los posibles motivos de la utilización de esta escala y sólo hacemos hincapié en las relaciones de 2^{as.} y 3^{as.} mayores y menores que continuamente se produce en la música andaluza, además de los intervalos de cuartos de tono del flamenco, como supervivencia igualmente del género enharmónico griego.

D) *Formas*

Recordamos aquí la variadísima utilización del estribillo en la canción andaluza en todas sus vertientes, desde los romances, coplas, bailes, juegos y cantos infantiles, etc.

A veces el estribillo no guarda ninguna relación lógica con el texto, puede incluso duplicarse o triplicarse e incluso constituirse como una especie de glosilla o «muletilla» muy usuales en los juegos de niños.

Por ejemplo, las que advertimos en la canción «El bonete del cura»:

«El bonete del cura,
güi, güi, güi,
va por el río
triquitriquitrí
va por el río
lairón, lairón, lairón...»

O las abundantísimas «coletillas» que aparecen en versiones andaluzas de romances:

«Estaba un marinerito
remiré
estaba un marinerito
remiré
en su divina fragata
remiré, pon pon
en su divina fragata...»

Es indudable la existencia del estribillo en toda la canción española, lo que sí hay que señalar es la gran profusión de su empleo en Andalucía, lo que nos obliga a recordar el zéjel arábigo-andaluz, sin que por esto justifiquemos su origen desde un estricto punto de vista arabista, que consideramos superado.¹⁰

La razón de esta práctica la encontramos en una exigencia musical más que poética. Quizás la adecuación de métricas castellanas no afines al dialecto andaluz, quizás una necesidad de la danza..., lo que sí nos parece lógico es la existencia de un acervo cancionístico anterior al habla andaluza actual, un acervo que es fundamentalmente solístico y que sólo en determinadas ocasiones hace uso de fórmulas melódico-textuales en las que se une una colectividad.

E) *Evolución*

Es innegable la cantidad de folklore musical de Andalucía que, al igual que en otras zonas, está desapareciendo por las circunstancias sociales-económicas que confluyen en la actualidad. Sin embargo, encontramos unas características muy particulares en nuestro folklore que lo hacen vivir y evolucionar continuamente, quizás por la exigencia última del pueblo andaluz que le obliga a expresarse con música.

Nos estamos refiriendo a ejemplos como las coplas de los carnavales de Cádiz, la adecuación de los juegos infantiles, que introducen en sus cantos melodías influenciadas por los medios de comunicación o al curioso fenómeno de la continua creación de «sevillanas», incorporándose el factor urbano-comercial frente al funcional tradicional en el que el motivo principal se centraba en torno a las incidencias de una romería o a la lírica profunda de unos poetas-anónimos. Pero esto sería objeto de otro estudio.

3. MÚSICA MESTIZA

Pasamos a continuación a analizar los elementos andaluces que podemos observar en la música mestiza, teniendo en cuenta lo que apuntábamos anteriormente sobre los distintos estratos del mestizaje.

10. Véase la problemática del estribillo en Larrea Palacín, A. de: *La canción andaluza*. Jerez de la Frontera, 1961, pág. 106-114.

La región de Nueva España fue rápidamente hispanizada, destruyéndose gran parte de su cultura musical y de sus instrumentos, por lo que pronto adquirió una personalidad con unas características y expresiones artísticas propias.

Evidentemente los dos elementos sobre los que se sostiene son el indígena y el europeo, adquiriéndose poco a poco una asimilación hasta alcanzar un conjunto de particularidades que diferencian la música mexicana del resto.

Musicalmente consideradas, estas melodías tienen una tonalidad, modalidad, ritmo y una estructura armónica auropeos, además la forma estrófica, la métrica de la versificación, la rima y la ideología de los textos literarios son impuestas por la cultura hispánica.

Existen multitud de ejemplos de cantos indígenas con traducciones de textos hispanos, o bien introduciendo diversos estribillos claramente españoles.

La primera música que escuchan los indígenas fue la relativa a toques militares, que influyen notablemente en la ampliación del concepto y la práctica instrumental.

Una vez conquistados, reciben la primera música «culta» que será la religiosa, llevada por los franciscanos flamencos. Estos utilizan la música como método evangelizador y les enseñan canto gregoriano y la técnica de la polifonía holandesa que influirán en sus propios cantos. Rápidamente se observa la facilidad de los indígenas para captar y reproducir esa música y se establecen escuelas de polifonistas en torno a la catedral de México. En realidad el estilo se deriva directamente de la escuela sevillana y surge un número considerable de compositores emigrantes o autóctonos que utilizan sus conocimientos no sólo en la composición de cantos religiosos, sino también en el tratamiento culto de ritmos y cantos indígenas. Como ejemplo citaremos al compositor Hernando Franco.

A) *Organología*

Todo el repertorio musical instrumental español y europeo en general pasa a México, donde sobrevive tanto en el folklore como en la música culta.

Pero de todos los instrumentos asimilados tiene especial importancia el uso de la familia de la guitarra, desde la soprano hasta el guitarrón bajo, como se interpretaría con la familia de vihuelas en la

música española culta del renacimiento.¹¹ Sin embargo esta práctica, perdida en España, ha permanecido en la música folklórica mexicana, como tantas manifestaciones de origen culto y que han sido asimiladas y mantenidas por el pueblo, mientras la aristocracia, teóricamente más culta, evolucionaba siguiendo los distintos estilos y modas llegadas de Europa.

Es también interesante el empleo de la guitarra con sentido rítmico, como hemos analizado en la música andaluza.

Mención aparte merece, junto a los instrumentos africanos, observar la pervivencia del rabab, yantras y fidulas, propios de la cultura islámica y que fueron introducidos sin duda alguna por músicos andaluces de tipo folklórico.

Otro ejemplo lo constituye la asimilación de membranófonos tocados con palillos y con tensores en forma de «Y» similares al tambor del Rocío y tocado, junto con la flauta, en las romerías como por ejemplo en la ciudad de Taxco.

B) *Ritmo*

Una de las más rápidas asimilaciones de los indígenas fue el ir realizando su polirritmia dentro de un marco basado en ritmos ternarios, predominando la proporción 3/8, tan utilizada por la canción andaluza.

C) *Melodía*

También paulatinamente, la melodía se fue realizando desde un prisma tonal europeo con un marcado interés hacia el tono mayor, sobre todo a partir de la influencia del clasicismo.

Sin embargo, hemos podido comprobar la existencia de la cadencia andaluza en varias melodías mestizas, concretamente es clasicismo la existencia de la escuela andaluza en la canción titulada «Canto de las aves», procedente de Pitiquito, Distrito de Altar, Sonora, 1905. Aprendido de un indio pápago en 1875.¹²

11. La palabra vihuela sigue empleándose en numerosos pueblos mexicanos como sinónimo de guitarra.

12. Mendoza: ob. cit. pág. 116.

D) *Prácticas*

Lógicamente la primera práctica de música mestiza que encontramos es la relacionada con la religión en sus diversas acepciones, debida a la enseñanza de la música europea por parte de los evangelizadores. En este sentido lo más interesante para nuestro estudio es observar que en los cantos religiosos popularizados existe un notable predominio del modo dórico griego, que como apuntábamos anteriormente, es el soporte de la escuela andaluza. Por lo que respecta a la utilización del estribillo, se constata la asimilación a medias, ya que existe el estribillo literario pero no musical.

En cuanto a la música profana, podemos señalar: el romance o carrerilla andaluza, el villancico o zéjel, la copla (en la que hay que incluir las nanas), pasando por la copla con estribillo y el trobo, tan normal en las tierras de Jaén. A continuación la tonada, la canción amorosa y el son.

Las *carrerillas* andaluzas han derivado en los corridos mexicanos y los *romances* de relación han pasado casi íntegros a formar parte de la tradición infantil. Igualmente se encuentra en México un gran número de «ay, ay, ay» y un gran número de copla romanceada junto a las coplas de seguidilla de siete y cinco sílabas más su estribillo, de marcado sabor andaluz.

Son frecuentes en su temario las aves: el jilguero, la golondrina, el canario, el gorrión, la paloma u otros animales como el venado, el toro, el coyote, utilizándose con matiz simbólico-parallelismo con el simbolismo de los textos flamencos.

Musicalmente una frase de dos semiperíodos en miembros o incisos que se puede alargar como otro semiperíodo o constituir una segunda frase, ésta con frecuencia en el estribillo contrastado que da unión al tema. El andalucismo se manifiesta en las cadencias.

Entre los géneros teatrales importados de España, principalmente de Cádiz, para dar animación al espectáculo, estuvo la *tonadilla* escénica con todas sus circunstancias.

En México, se sucedieron las etapas de la tonadilla peninsular: comienzo, apogeo y decaimiento.

Hubo tonadillas en forma de canción, tripartitas con empalme coplas y seguidillas y misceláneas con fin de fiesta. Hubo «cuatro de empezar»: unipersonales, a duo, a tres y las hubo de dimensiones ex-

traordinarias que ocupaban cuatro secciones de una hora o más cada una.

Desgraciadamente la música ha desaparecido y sólo se conservan algunas melodías en la memoria del pueblo, con lo que sólo se pueden reconstruir canciones o escenas muy aisladas.

La tonadilla tiene como importancia para la música de México, el haber proporcionado un riquísimo tesoro de cantos y bailes españoles que fueron imitados y asimilados produciendo en el transcurso del Siglo XIX el núcleo principal de la Música Mexicana. Recordemos los cantos con expresiones derivadas del género tonadillesco: caramba, tirana, cielito, morena, mi vida, caray, etc., que son las tres sílabas introducidas por los músicos tonadilleros para equilibrar el período musical de la seguidilla, con la duplicación del verso en cinco, quedando emparejados dos versos de diez sílabas. Este fenómeno, así como los riquísimos elementos contenidos en las formas musicales de peteneras, malagueñas, soleares, fandangos, olés, cañas, tangos, guajiras, ay ay ay, y los recursos literarios consistentes en estribillos, vueltas, intercalados, repeticiones, muletillas, retahilas y jaleos, que encerraba la tonadilla española y sobre todo la andaluza, pasaron a formar toda clase de sonos, jarabes, canciones, coplas, corridos, etc. Por lo tanto, se puede decir sin exageración que la tonadilla es el origen de un 60% de la música genuinamente mexicana.

«El caramba» es uno de los ejemplos más antiguos de tonadilla encontrados con su melodía y corresponde a la década del 30 del siglo XIX y se cantaba en el Coliseo de México desde fines del siglo XVIII con ritmo de «tanguillo gaditano». ¹³

Son innumerables los ejemplos a partir de aquí, que permanecen en la memoria del pueblo.

Otra forma interesante es el *son*, género lírico-coreográfico de raigambre española, cuya formación produjo a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Cantos y bailes peninsulares con acompañamiento instrumental variado, utilizando la familia de las guitarras, violines y arpa (cuerdas).

Las principales características son las siguientes:

- Combinaciones rítmicas 6/8, 3/4 y 5/8.
- Comienza con un fandango instrumental.

13. *Ibidem*, pág. 59.

- Sigue el canto con diversas formas estróficas o coplas, alternando con estribillos y parte instrumental con zapateado y combinaciones como trenzados.
- En medio o en el fin del canto se suceden las interjecciones «uy, uy, uy».
- Musicalmente utilizan melodías modales de sabor andaluz.

El son se adapta a otros géneros de México (canción, mañanitas, danzas ceremoniales, etc.).

Otra forma es el *jarabe*, género que algunos autores hacen descender del jarabe gitano, aparece a finales del S. XVII y utiliza a veces las características del son, pero con profusión del zapateado, con movimiento generalmente ternario.

Hay que señalar que con todos estos materiales no se hallan muestras del llamado *cante jondo*, pero sí lo más genérico como *cante flamenco*, que están en la raíz de varias regiones: Jalisco, Guerrero, Veracruz.

La *sandunga* es igualmente andaluza con la síncopa en medio del compás del 6/8 que es lo que la distingue.

El *corrido* es canto épico derivado del romance y la *canción ranchera* es la derivación actual de toda esta síntesis.

BIBLIOGRAFIA

- ARETZ, I. y otros: *América en su música*. UNESCO. Siglo XXI Ed.
- CASTELLANO, P.: *Horizontes de la música precortesiana*. F.C.E. México, 1970.
- CRIVILLE, J.: *Historia de la música española. Vol. 7: El folklore musical*. Alianza Música. Madrid, 1983.
- DONOSTIA, P.J.A. de: *El modo de mi en la canción española (Notas para un breve estudio)*. «Anuario Musical», vol. I, 1946.
- MARTI, S.: *Instrumentos musicales precortesianos*. México, 1961.
- MARTINEZ, A.: *Folklore y costumbres de España*. Barcelona, 1944. Vol. II.
- MENDOZA, V.T.: *Panorama de la música tradicional de México*. Imprenta Universitaria. México, 1956.
- LARREA, A. de: *La canción andaluza*. Jerez de la Frontera, 1961.
- SACHS, C.: *The History of musical instruments*. New York, 1940.
- STEVENSON, R.: *Music in México*. New York, 1952.