

## 2ª Parte

- 1º Sinfonía por la Orquesta.
  - 2º Variaciones de la Opera Hernani, para Saxofone, por el Sr. Claudino G. Rosa.
  - 3º El Rey del Aire. Sr. Rolando.
  - 4º Vals para fagot, por la Orquesta.
  - 5º Por los ocarinistas:
    - A. Himno Nacional Argentino.
    - B. Bouquet de la Opera *Fausto*.
    - C. La Flor de Andalucía.
- Precios de Costumbre. A las 8. (Diario "El Pueblo Libre", Córdoba, 5 de Octubre de 1878, Sección Avisos).

## 1888

En el periódico *El Católico* se dice que el Deán y Vicario Capitular José Gregorio Baigorri proyectó la renovación del órgano, lo que verificó con grande sacrificio, aunque dicha obra no se concluyó hasta después de su muerte (que se produjo el 9 de Julio de 1858).

Seguirá a esta Segunda Parte un Apéndice de datos recopilados por el autor en fecha reciente, seguido de un Índice.

## MÚSICA INDÍGENA OTOMÍ

Investigación musical en el Valle  
del  
Mezquital  
(1936)

Segunda Parte

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
MENDOZA  
1954

3. CANTOS AMATORIOS  
(Continuación)

a) Cantos eróticos

7a) TOTA N'DONI MAMA HUI CAGÉ — (UNA FLORECITA  
EN MI QUESHQUÉMIL)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ NARCISA CORONA

To-lan d'oni mamahui cagé... ya Mariano ma-la n' dombé manu manzana así paté

Tota n'doni mamahui cagé  
da Mariano matan' dombé  
manu manzana así paté...

Una florecita en el qeshquémil,  
mi marido Mariano se murió,  
yo me quedé en el mundo...

La canción denominada *Totan d'oni ma möhwi cagé* (Una florecita en el qeshquémil) es sólo un fragmento y su texto debe contener alguna alusión sexual, porque la persona que nos la comunicó, por indicación de sus hijos, suspendió el canto y dijo que lo que había cantado era el total, rehusándose a continuar. También la melodía aparece, por esta razón, fragmentada y nos autoriza a hacer esta aseveración: se encuentra formada de tres incisos, de los cuales los dos primeros, musicalmente, son satisfactorios en absoluto, pues reposan sobre la tónica. Pero el tercero se manifiesta recortado en un sonido y descansa sobre el segundo grado, lo cual le imprime un carácter suspensivo que hace suponer que falta, cuando menos, el inciso final que haga la cadencia. El ejemplo está en Do, modalidad Mayor, compás de 6/8, extensión de un hexacorde, formando sus notas extremas un intervalo de sexta mayor.

Weitlaner y Soustelle publican en último lugar de su trabajo un cuento que en mi concepto abarca dos ideas diametralmente opuestas. La primera parte deja entender que se trata de una res que se comió el lobo mientras el padre del que canta estaba ausente; pero a conti-

nuación se entrevé la historia de una viuda que ha quedado sola, sin hijos, que va a vender o a repartir sus bienes. Se percibe la falta de un fragmento. Continúa con los consejos que probablemente le diera su marido antes de fallecer y luego insinúa la conveniencia de volverse a casar para que la mantengan, sin importarle lo que diga la gente. Este último trozo me hace pensar que al fragmento de melodía y texto recogido por mí corresponde este lugar como continuación. Es frecuente, como lo hemos visto ya en el *Cuento del Coyote y el Conejo*, que en medio de la narración se intercala algún canto que da mayor interés al relato. Es posible que en este caso acontezca algo semejante y que la melodía nuestra realce el interés del cuento a que me refiero, el cual queda de todos modos incompleto, porque se desconoce su desenlace.

*Versión de Weillaner y Soustelle*

Yadamá kh-artöhö sãmá indaziiki hramûhû.

Ya me voy al cerro a ver si no me alcanza el lobo.

Ditû dazagí

Tengo miedo que me coma

komangû bizá madâpri. Simadâda bizá madâpri ramûhû; hara bat'a

como comió mi res. Se fué mi padre, se comió la res el lobo; en el llano

mibeni karsûdi madâpri; bihnê hrazuwê, bizá, mibení

estaba acostada en la sombra mi res; vino el animal, se la comió, estaban

hra boed'é nérannyâsû; bisipí gátorângó, bizógi hõnderandóyo.

tiradas las costillas y su cabeza; le comió toda la carne, dejó nomás los puros huesos.

7b) YADAAGÍ MADAMÉ (YA ENTERRÉ A MI MARIDO)

(Al parecer se intercala aquí una idea diversa, la de la "Canción de la Viuda")

Yadaágí madámé, mabâti yahöbü kahéke rahái

Ya enterré a mi marido, mis hijos ya no están, voy a repartir la tierra (y)

yawadá. Téi raziwadá, hnyét'i zizâut'é pé razirõnhwá

los magueyes. Talla (pencas) de maguey, hila al ixtle, teje el ayatito

pagibéti zibohá, pagitínya giti narzihmé

para que tengas dinero, para que encuentres que comer una tortilla

hnyét'i zisiyó, pé razirözâ.

hila la lana, teje el costalito.

Magahõnga man'a dâmé pa dabingi risûdi damâni.

Voy a buscar otro marido para que me dé de comer mañana pasado mañana

hint õ damâga rahái nuga bidû madâda, denûbia biwâdi

no dirá nada la gente (que) a mí se murió mi papá, ahora se acabó

yanûga ot'o tégimânyhû.

ya a mí nada (tienen) que decir ustedes.

b) Canciones de escapatoria

El segundo canto, que podría titularse *Canción de escapatoria*, es quizá el más abundante en esta región, pues he logrado reunir diez versiones diferentes que ofrecen el mismo sentido, aunque varían en los detalles. La versión a) presenta una melodía constituida por una frase binaria de ocho motivos, concebida en la tonalidad de sol, modalidad mayor, dentro de un intervalo de sexta mayor, con los sonidos del mismo hexacordio, que van de la dominante al tercer grado por vía ascendente.

8a) WENGA RI DÁ (LADEA TUS OJOS)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ CRUZ LUGO



Wenga ridá,  
gra me wení,  
antes da va  
ma dada wí.

Vuelve tu mirada,  
vamos por otro camino,  
antes que lo sepa  
tu papá.

Ya s'ta ba  
ma dada wí  
ya astan gwa  
âsta man gawí.

Cuando lo sepa  
tu papá,  
ya habremos acabado  
de platicar.

*Versión del Dr. Lawrence Eckert*

Wenga ri dá  
gra-mé-wi ní,  
antes da-bâ ma dada-wi \*)  
ya xta-bâ ma dada-wi  
ya xta-n gwa â xta-mâ-ga-wi.

Ladea tus ojos,  
iremos (los dos por) allá,  
antes que (lo) sepan nuestros papás,  
ya (cuando lo) sepan nuestros papás,  
ya hemos acabado lo que nos hemos platicado.

\*) Wi es sufijo asociativo o dual: ma dada-wi significa "los papás de nosotros, ambos".

## sb) WĒNGA RI DA (LADEA TUS OJOS)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICARON ANTONIO ORTIZ Y JUAN CLEMENTE

Humgari-dá graméhuini humgari-dá graméhuini euandosta rá ri dada ri nana  
yásta fenga garhuini a di wenga hui.

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Wēnga ri da	Ladea tus ojos,
gra-mē-wi ni.	Iremos los dos (por) allá.
Wēnga ri da,	Ladea tus ojos,
gra-pōx-wi ni;	subiremos los dos (por) allá;
kwando xta-bā	cuando (lo) sepan
ri dada, ri nana	tu papá (y) tu mamá,
ya xta-pengága-wi	ya hemos regresado los dos
nū-ā di-bēnga-wi.	(de hacer) lo que pensamos (hacer) los dos.

Melódica y literariamente, la versión b) es muy semejante a la anterior, constituida por una frase de ocho motivos, en tonalidad de do, modalidad mayor, y compás de 2/4. Alterna valores de dosillo y tresillo como la versión a), pero su extensión abarca una séptima menor. Su ritmo es más regular; los dos primeros incisos ofrecen los mismos valores que en el caso anterior, pero los dos últimos se enriquecen con más sonidos y un motivo intercalado en la versión b), mientras que en la anterior, a), se acortan.

## 8c) HABÜ GRI-MA-GI? — (¿ADÓNDE VAS?)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ELENA LUGO

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Habü gri-ma-gi?	¿Adónde vas?
Di-ma-ga ni.	Voy ahí.
Too ga-mē-wi?	¿Con quién te fuiste?
Da-ma-sē-ga.	Me fui solita.

Antes da-bā  
ma dada-wi,  
ya xta-n-gwa  
ā xta-mā-ga-wi.

Antes (que lo) sepan  
nuestros papás,  
ya acabamos  
lo que nos hemos platicado los dos.

Habü gri-ma-gi? Di-ma-ga ni. Too ga-mē-wi? Da-ma-sē-ga. Antes da-bā, ma dada-wi, ya xta-n-gwa, ā xta-mā-ga-wi.

Las versiones c), d), e) y f) deberían titularse "Habü gri-ma-gi?" (¿Adónde vas?). Al parecer es una canción diferente, pero el tema de la escapatoria se confirma en todas ellas. El principio de este texto debe ser sumamente familiar a todos los indígenas de esta zona, puesto que aparece numerosas veces en el *Cuento de la Araña*. También se inicia en forma de diálogo. Musicalmente, el ejemplo c) está constituido por cuatro incisos, de los cuales los tres primeros aparecen de la manera siguiente: el primer motivo está formado por dos tresillos, uno de anacrusa y otro de terminación; el segundo lo constituyen dos octavos de anacrusa y un cuarto de terminación; balanceados de este modo, el inciso completo se presta admirablemente para el baile, razón por la cual todo el canto parece derivar de una danza de carácter campestre español. El último inciso, también formado por dos motivos —el primero tiene cuatro octavos y el segundo dos octavos y un cuarto— termina la cadencia con su movimiento pesado. Las características de este canto son estas: tonalidad de sol, modalidad mayor, extensión de novena mayor y compás de 2/4.

## 8d) HABÜ GRI-MA? — (¿ADÓNDE VAS?)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ANTONIO ORTIZ

Habü gri-ma-daman-la-i to-n-gi-nōwi di yo se ga ha-dü-gra-pa-di-ga-me-ga ni.

*Versión del Dr. Lawrence Eckert*

Habü gri-ma?	¿Adónde vas?
Dra-ma n-tai.	Voy a la plaza.
Too gri-n-yo-wi?	¿Con quién andas?
Di-yo sè-ga.	Ando solito.
Ha-xi gra-pàdi?	¿Cómo lo sabes?
Ga-mè-ga-wi.	Voy contigo.

Los aspectos literarios de la versión *d)* son muy parecidos, pero siendo sólo tres incisos del mismo ritmo que la versión anterior, se concluye que se trata con seguridad de un fragmento, por no aparecer en su texto la proposición de la fuga. La melodía descendente es de una gran belleza y flexibilidad; sus tres incisos rítmicamente escalonados se asemejan mucho a los anteriores, pero fueron resueltos de una manera mucho más agradable. Es de suponer que llevarían el canto desde la tónica aguda hasta la tónica grave, pero desgraciadamente falta el último inciso que debería verificar la cadencia.

*8e) HABÜ GRI-MA? — (¿ADÓNDE VAS?)*

PROCEDE DEL BARRIO PUEBLO NUEVO, IXMIQUILPAN, HGO.

COMUNICÓ ELIGIO VENTURA

*Versión del Dr. Lawrence Eckert*

Habü gri-ma?	¿Adónde vas?
Gra-ma-ga gwa.	Voy por acá.
Too gri-n-yo-wi?	¿Con quién andas?
Di-yo sèhè.	Ando solito.

La melodía que acompaña a esta versión es la misma que la anterior, correspondiendo los cuatro versos con los dos incisos primeros. Como se ve, es aun más fragmentada, pero coincidiendo texto y música, queda fuera de duda que se trata de la misma canción.

Las cinco versiones que a continuación se incluyen son literarias, pero es casi seguro que por lo menos cuatro de ellas tienen música, pues corresponden bastante bien con las nuestras cuyas melodías anteceden. De estas versiones literarias señalamos la cuarta o penúltima, que parece ser un cuento de niños con repeticiones a manera de eco. Me inclino a creer que se le ha agregado como un apéndice a la canción que nos ocupa, debiendo haber sido en principio asuntos diferentes.

VERSIONES LITERARIAS, SIN MÚSICA, DE WEITLANER Y SOUSTELLE  
(CANCION 10)

*8f) [a] COMUNICÓ ALVINA TREJO, DE ALFAJAYUCA, HGO., 1932*

Habü grimá? Gamá razü. Too gipéwü? Tíma zéhe. Stapádi,  
¿Adónde vas? Me voy a leñar. ¿Con quién vas? Me voy solo. Si hubiera sabido,  
atamewü máha; béngi hridá, rapwos wini, béngi hridá,  
me hubiera ido contigo; vamos, ya vamos por arriba (los dos), vuelve tus ojos,  
stapádi hrinána, yagapengi ta t'ásangü.  
cuando (lo) sepa tu mamá, ya volviste a la casa blanca.

*8g) [b] COMUNICÓ AGUSTINA HERNÁNDEZ,  
ANCIANA DE IXMIQUILPAN, HGO., 1933.*

Béngi ridá, gramé hwini, béngi ridá, grabwoswini  
Vuelve los ojos, ya vamos por allá, vuelve los ojos, ya vamos por arriba los dos  
Yáslabá rimaná yástamáheni.  
Antes que (lo) sepa tu mamá, ya vamos lejos.

*8h) [c] VERSIÓN DE LA ESPOSA DE BERNABÉ, 1925, 1934.*

Bengridá, rak'áhwini, bengridá, rabwöswini;  
Vuelve tus ojos, nos vamos para abajo, vuelve tus ojos, nos vamos por arriba;  
kwándo stabá dinána yariyo yábü.  
cuando sepa mi mamá ando yo lejos.

*8i) [d] VERSIÓN DE LA ESPOSA DE BERNABÉ, 1925, 1934.*

Mandé damá gantái, dapéngantái, damá mangú, datöngwangü;  
Ayer fuí a la plaza, volví de la plaza, me fuí a mi casa, llegué a mi casa;  
ripengarzü, damarazü; bindégawü, raöswini  
me mandaron a leñar, me fuí a leñar; me agarró la noche, nos quedaremos allá  
ásta rah-yassa, rapénk-hüngü.  
hasta que amanezca, nos volveremos a la casa.

(Este ejemplo parece ser un cuento de niños con repeticiones a manera de eco, hallándose sólo mezclado con la "Canción de la Escapatoria").

*8j) [e] VERSIÓN DE VARIOS INDÍGENAS DEL CARDONAL, HGO.  
(CANCION 12).*

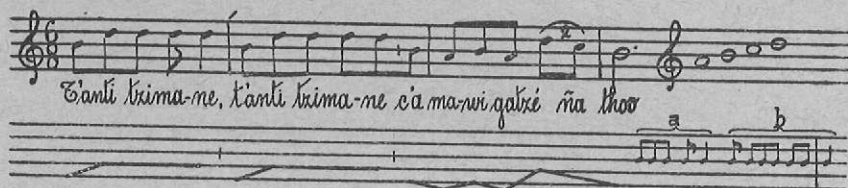
Habü grimá? Gamá gantái. Too ginóobi? Yoséga. Tebiginé gântampa-í?  
¿Adónde vas? Me voy a la plaza. ¿Con quién andas? Ando solo. ¿Qué quieres?  
Noginé. Antes gritü gaágái, rinkhú.  
que te compre? Lo que quieras. Antes que te mueras, yo te robo tu hermana.

## c) Canciones de compadres

(Se incluyen seis versiones en la siguiente forma: las versiones a) y b) corresponden al texto "Cásate, comadrita" y las cuatro restantes a "Llame a mi comadre" o a "Dile a mi comadre").

## 9a) THATI TSI-MANE — (CÁSATE, COMADRITA)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ALBERTO CORONA



## Versión del Dr. Lawrence Eckert

Thâti tsi-mane,	Cásate, comadrita,
thâti tsi-mane,	cásate, comadrita,
ga-ma-wi	voy a visitarte
ga-tsönya-tho.	.....

Esta versión es un fragmento en el que sólo aparecen dos incisos, o sea, un semiperíodo. El primer inciso consta de dos motivos de cinco sonidos, siendo esta fracción suficiente para darnos una idea de que se trata de una bella melodía. Está en sol, modalidad mayor, compás de 2/4, moviéndose en los límites de un tetracordio.

## 9b) AI ZIMANEGA — (AY, MI COMADRITA)

Versión literaria, sin música, de Weitlaner y Soustelle (Canción 9)

COMUNICÓ ANASTASIO PEÑA, ANCIANO DE TEPENENÉ, ACTOPAN, 1934.

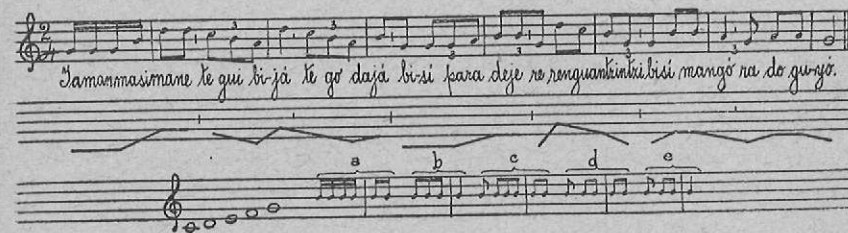
- |                              |  |
|------------------------------|--|
| 1. Ai zimanegá               | Ay, mi comadrita,  |
| 2. íska hyándi matiyó?       | ¿usted no ha visto mi ganadito?                            |
| 3. gimá k'art'öhö "cimursá"? | ¿Va usted a verlo al monte "Zapotito"?                     |
| 4. kosa nyányó inguntart'o;  | Va usted para ver si es suyo;                              |
| 5. nyöyá k'art'öhö,          | a la punta del cerro                                       |
| 6. yadamága zimané.          | ya me voy, comadrita.                                      |
| 7. Tamandé enkolótó.         | Ayer había cocolote (pan hecho de tor-<br>[tillas secas]). |
| 8. Sibia ralipá ndü xmitó.   | Hoy este día tengo el pesar todavía.                       |
| 9. Gat ânhti gamabü,         | Cásate, yo me voy allá,                                    |

- |                             |                                       |
|-----------------------------|---------------------------------------|
| 10. gatönga-i gwidöni;      | te visitaré con flores;               |
| 11. dinyenhkwa [?],         | yo vengo acá [?],                     |
| 12. Dinyéhni zidóní sângwa; | voy a decirte con flores de San Juan; |
| 13. peri suringöde dimané,  | pero cuida tus enaguas, comadrita,    |
| 14. manó dadükarit'ü.       | que no te ensucie la puerca mocha.    |

Se trata de un texto sumamente amplio y detallado, en cuyo fondo se encuentra depositado el erotismo al que he hecho mención en párrafos anteriores. No cabe duda respecto a la identidad de este canto con la versión anterior, ante todo en los versos 9 y 10, pero sigo sospechando que estas canciones se encuentran mezcladas y entrelazadas unas con las otras, al grado de que en muchas ocasiones los versos de una aparecen en medio de otra. Así parece acontecer en esta versión en los versos siete y ocho, que a juicio mío pertenecen a la *Canción de la Viuda*. El texto es sin duda uno de los más completos, pues comprende catorce versos, pero es de lamentar que los autores no hayan publicado la melodía con que se cantó.

## 9c) YAMAN MATZIMANE — (LLAME A MI COMADRE)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ NARCISA CORONA

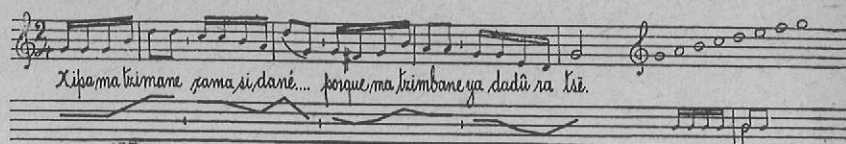


Yaman matzimane	Llame a mi comadre,
tegui bijá, tego dajá?	¿qué sucedió?
Bisí para deje	Que si toma el agua
re renguan tzintzi,	el pájaro de patas grandes,
bisí mangó ra do gujó.	que si toma bien el agua el borreguito.

Esta melodía participa del carácter indígena por encontrarse alterados tresillos y dosillos y también porque parece derivar de ritmos de danza. Presenta, como caso común a todos los ejemplos que siguen de esta canción, la anacrusa inicial de cuatro dieciséisavos. Está en la tonalidad de sol, modalidad mayor, en compás de 2/4 y su escala se desarrolla sobre los cinco sonidos del pentacordio: sol, la, si, do y re.

## 9d) XI-PA MA TSI-MANE — (DILE A MI COMADRE)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ AURELIO CATALAN



Versión del Dr. Lawrence Eckert

Xi-pa ma tsi-mane	Dile a mi comadre
ra-ma si da-ne,	a ver si quiere,
porke ma tsi-m-bano	porque mi compadre
ya da-dû ra tsé.	ya se muere de frío.

Esta versión es un fragmento porque consta solamente de cuatro versos. Su melodía presenta un solo ritmo, formado de cuatro dieciséisavos de anacrusa y dos octavos de terminación, excepto el último que descansa sobre la mitad que sirve de final. La frase aparece compuesta de cuatro motivos regulares que acusan un ritmo de danza. El hecho de que los valores métricos sean octavos y dieciséisavos, así como la extensión que abarca los ocho sonidos de una dupla, alejan a este canto del sentimiento indígena. Su tonalidad es de sol, la modalidad mayor, el compás de 2/4, siendo de una extensión de una octava justa, de dominante a dominante.

## 9e) SÍPA MAZIMANE — (DILE A MI COMADRITA)

COMUNICÓ ALVINA TREJO, DE ALFAJAYUCA, HGO.,  
DICIEMBRE DE 1932

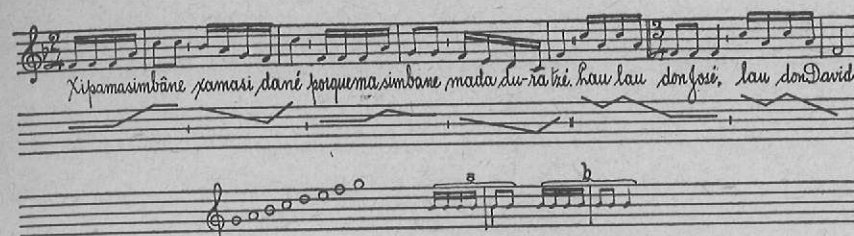
Versión literaria, sin música, de Weitlaner y Soustelle (Canción 7)

La métrica y rítmica de esta versión encaja perfectamente en la melodía que acabamos de analizar. Las diferencias entre ambas versiones literarias son más bien de índole ortográfica del idioma otomí, a excepción de que en la nuestra aparece la palabra *porque* en castellano y en la de Weitlaner y Soustelle en otomí.

Sipa mazimáne	Dile a mi comadrta
sáma gedané,	a ver si quiere,
ngéto mazümpáne	porque mi compadrito
yástadû raté.	se muere de frío.

## 9f) XI-PA MA TSI-M-BANE — (DILE A MI COMADRITA)

PROCEDE DE SAN FRANCISCO, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ MELITONA ESTRADA



Xi-pa ma tsi-m-bane	Dile a mi comadrta
xa-ma si da-ne,	a ver si quiere,
porke ma tsi-m-bano	porque mi compadrito
me da-dû ra tsé.	va a morirse de frío.
Lau lau don José	Lau lau don José,
Lau don David.	Lau don David.

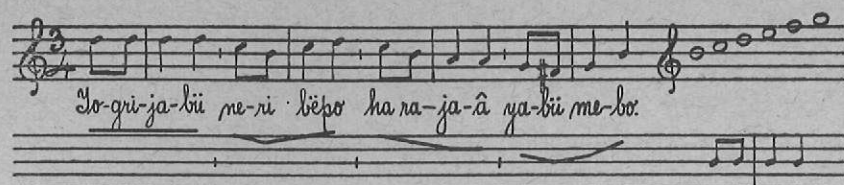
Tanto en su aspecto literario como en el musical, esta versión es muy semejante a las tres citadas con anterioridad, con la única diferencia que aparece, además de la frase musical ya analizada, un estribillo formado por dos motivos en compás de 3/4. En la parte relativa al ritmo de los versos otomíes, ya quedó expresado cuanto había que decir de su sentido erótico. Falta agregar apenas la melodía de la *Danza de los Matlanchines*, que publica Rafael M. Saavedra, ilustrando su artículo ya citado, pues es ella, sin duda, la que dió forma a las que acompañan las versiones que he venido comentando. Como demuestra el autor de dicho artículo, esta danza es de origen español y en el caso de las Canciones de Compadre se explica su adaptación a la lírica otomí:



## 10. YOGRI HAUÖ — (NO LO HAGAS ASÍ)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ JUAN MARTINEZ

Yogri hauö	No lo hagas así,
neri bepo.	cuñada.
Hara ha a	Como lo voy a hacer
yabi me bo.	si estoy en el suelo.



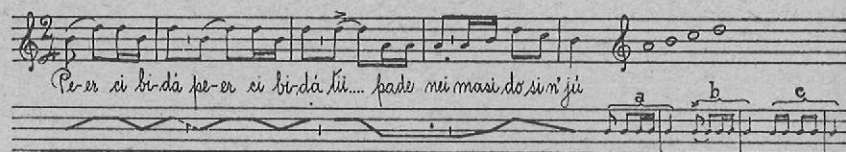
Versión del Dr. Lawrence Eckert

(Y) o gri-ja-bü  
neri (?) bëpo.  
Ha ra-ja-â  
yabü me-bo (sentido obsceno).

Esta canción es posiblemente un fragmento. Su característica musical está acusada por un semiperíodo formado de dos incisos de ocho sonidos cada uno. Está en la tonalidad sol, modalidad mayor, compás de 3/8, siendo su extensión una sexta menor. Por su medida y la distribución de sus elementos parece derivar del romance español.

11. PERCI BIDA — (TOCA MI INSTRUMENTO)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ANTONIO ORTIZ



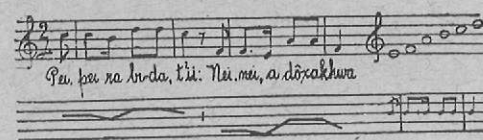
Perci bidá,  
perci bidá,  
tu pade nei,  
ma-si dosin'jú.

Toca mi instrumento,  
toca mi instrumento,  
para que baile una mujer pobre,  
sin naguas y sin huaraches.

Como la anterior canción, también ésta es sólo un fragmento formado por cuatro motivos, de los cuales los tres primeros tienen el mismo ritmo y el cuarto varía ligeramente para hacer la semicadencia. Estos motivos se agrupan de dos en dos, formando dos incisos y un semiperíodo. Este trozo se encuentra en la tonalidad de sol, modalidad mayor, compás de 2/4, abarcando una extensión de cuarta justa.

12a) PĒI, PĒI RA BIDA, T'Ū — (TAÑE, TAÑE LA GUITARRA, CHICO)

PROCEDE DE IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ MARGARITA PAULÍN



Versión del Dr. Lawrence Eckert

Pēi, pēi ra bida, t'ü  
nēi, nēi, a dâxakhwa.

Tañe, tañe la guitarra, chico;  
baila, baila, oh anciano.

Tanto la canción anterior, 11, como las dos versiones subsiguientes pueden ser agrupadas en un solo tema por el sentido de su texto, en el cual no existe muy claramente expresado su erotismo por tratarse sólo de fragmentos, pero si se lograra obtener el texto completo, la comprobación sería posible. En cuanto a la versión 12a), sólo muestra dos incisos rítmicamente iguales, de entonación semejante, que producen la impresión de ser uno solo que contesta a un intervalo de quinta inferior. El fragmento, tal como lo obtuvimos, se halla en la tonalidad de fa, modalidad lidia litúrgica, en compás de 2/4, abarcando una extensión de séptima menor.

12b) PEI, PEI RIZIBIDA TÖ — (TOCA, TOCA TU VIOLINCITO, HIJO)

Versión literaria, sin música, de Weillaner y Soustelle (Canción 4)

Bernabé Pérez, iguales especificaciones

Pei, pei, rizibidá tö,  
pei, pei, rizibidá tö,  
sanyêpú mazinkhû danēi.

Toca, toca tu violincito, hijo,  
toca, toca tu violincito, hijo,  
allí viene mi hermanita para que baile.

(Traducción libre: allí viene mi hermanita a bailar).

13a) 'RA-KA MA TSI-RONKHWA, N-XŪ — (DAME MI AYATE, MUJER)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICARON ALBERTO CORONA y ANTONIO ORTIZ

Versión del Dr. Lawrence Eckert

'Ra-ka ma tsi-ronkhwa, n-xû,  
'ra-ka ma tsi-ronkhwa, n-xû,  
(H)in, go-ra-nge-â  
da-dzü-kaga.

Dame mi ayate, mujer,  
dame mi ayate, mujer,  
No, por eso  
me regañarán.



Te an syo.	(Silabas expletivas como tra, la, la).
Bi-dzi-pa ra dehe,	Le bebió su agua, *)
ra rö n-gwa n-ts' inst' ii,	montó las piernas del pájaro,
ra dzi mants' o	se comió suciedad
ra do-gü 'yo.	el chivo de orejas mochas.

\*) Probablemente en sentido obsceno.

Versión de Antonio Ortiz

Versión de Alberto Corona

### c) Canciones para conversar

La canción *Raco ma siron juá n' jú* está representada por dos variantes. La primera melodía comunicada por Antonio Ortiz, está en la tonalidad de do, modalidad mayor, compás de 2/4 y abarca una extensión de sexta menor. Ofrece como circunstancia especial el principiar con el motivo inicial de la *Canción de Compadres*, con la sola diferencia de estar descansando en un sonido largo. Parece derivar de músicaailable y por la alternancia que emplea de tresillos y dosillos mantiene cierto carácter indígena. La segunda melodía, proporcionada por el pastorcito Alberto Corona, es rítmicamente idéntica y sólo difiere en algunos intervalos que hacen descender en un grado parte de los incisos segundo y tercero, por lo que puede considerarse como una sola canción.

15b) *RACO MA SIRON JUA N' JÚ* — (PRESTA MI AYATE, HIJA)  
 PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICÓ NARCISA CORONA

Raco ma siron juá n' jú.  
 Ingu ranguea da sí cama Lila n' syó.  
 Agra te grajá huingó?  
 Agra jata na fé-nira jata s' syó.

Presta mi ayate, hija.  
 No, por eso me regaña Lila.  
 ¿Qué hacen, hijo?  
 Porque el pensamiento engaña.

Esta versión difiere literaria y musicalmente de las anteriores. Está en la tonalidad de do, modalidad mayor, pero utiliza el compás de 3/4 mezclado con el de 2/4. La extensión en que se desarrolla este canto es de una octava justa, alcanzando la cumbre tonal desde el primer inciso. Era notable ver el garbo y la teatralidad con que la anciana comunicante nos declamaba, accionando, esta canción. Se destaca además como hecho notorio que ciertos sonidos de esta versión coinciden con los de la anterior, ya descrita. Este hecho y el apellido de los intérpretes nos hacen deducir que son parientes.

15c) *RAKA MAZIRONKWA NKHÚ* — (DAME MI AYATITO, HERMANA)  
 BERNABÉ PÉREZ, IGUALES ESPECIFICACIONES

Versión literaria, sin música, de Weillaner y Soustelle (Canción 5)

Ráka mazirónkwa nkhú,	Dame mi ayatito, hermana,
ráka mazirónkwa nkhú,	dame mi ayatito, hermana,
hingorangé dazü gagá.	no por tí (eso) me regañan.

(Traducción libre: que no me regañen por eso).

Esta versión es un fragmento que coincide con nuestra versión a).

## 13d) RAKO MA TSI-REZA — (DAME MI COSTAL)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ANTONIO ORTIZ

Three staves of musical notation in a single system. The first staff is a vocal line with lyrics underneath. The second and third staves are accompaniment lines. The lyrics are:   
-Rako ma tsi-re-sa, rako ma tsi-re-sa pa-curan-dé. Rako ma tsi-re-sa rako ma tsi-re-sa Ingu ran'gué i da kua-   
-Rako ma tsi-re-sa rako ma tsi-re-sa Ingu ran'gué i ga-bi ca-huá mas-pain-ga-gon'he i gradá i gué.   
-Rako ma tsi-re-sa rako ma tsi-re-sa Ingu ran'gué que estampe can'yo, Ingu ran'gué a stampeca paita kanga á.   
Below the staves are four rhythmic patterns labeled a, b, c, and d.

Rako ma tsi-reza,  
rako ma tsi-reza  
pekú randé.  
Rako ma tsi-reza,  
rako ma tsi-reza.  
Ingu ra ngéé  
datsú kagá.  
Rako ma si mbomé  
rako ma si mbomé.  
Ingu ra ngéé  
gabá kaguá;  
masque ingo gantsé'i  
gradá ingé.  
Rako ma si mbomé,  
rako ma si mbomé.  
Ingu ra ngéé  
stampeca n'syó;  
ingu ra ngéé  
stampeca n'syó  
sta tanga'á.

Dame mi costal,  
dame mi costal  
con su mecapal.  
Dame mi costal,  
dame mi costal.  
No, porque por usted  
me regañan.  
Dame mi cobija,  
dame mi cobija.  
No, porque por usted  
me quedo aquí parada;  
no sólo usted  
sabe comprar.  
Dame mi cobija,  
dame mi cobija.  
No, no he trabajado  
para usted;  
no he trabajado para que  
usted se aproveche  
de ella.

Podríamos decir que esta canción es una variante, pero en contraste con las melodías anteriores mantiene uniforme el ritmo y la

métrica, produciendo una satisfacción estética más completa por el desarrollo de su línea melódica y por el uso que hace de los valores contrastados de dieciséisavos y de tresillos, los cuales comprueban que este canto deriva de una danza indígena. Si las versiones precedentes pudiesen ser colocadas a continuación de la presente, se trataría sin duda de uno de los textos más largos y completos.

## 14a) BI-BBA, MANZANA — (PECHOS QUE TIEMBLAN, MANZANA)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ JUAN CLEMENTE

Three staves of musical notation in a single system. The first staff is a vocal line with lyrics underneath. The second and third staves are accompaniment lines. The lyrics are:   
Biba mamana ki behúe ga-héi pa-pa la-cualé dim-dohne ga-héi... a-sha-i, a-sha-i palangá... ki do \*   
mitsu... tshe-angáde mangáde ga-héi... ro-sanjáde mangáde ga-héi.   
Below the staves are four rhythmic patterns labeled a, a', b, and c.

Versión del Dr. Lawrence Eckert

Bi-bba, manzana  
tsi-bbēhnyá, \*) gaheé!  
Xē-nga ra khwate:  
di-n-dā-hne, gaheé.  
Ax-hai, ax-hai,  
palanga \*)  
tsi-dā-mitsu, \*)  
Ixka-ngöde? \*)  
rosa-ngöde  
mangöde, gaheé!

Pechos que tiemblan, manzana,  
mujercita, ¡jajá!  
Parte las entrepiernas:  
yo (soy de) gran deseo, ¡jajá! (o caray).  
Mete (en la) tierra, mete (en la) tierra  
la palanca,  
pichoncito grande.  
¿Enaguas bonitas? (son)  
enaguas (color de) rosa (son)  
mis enaguas, ¡jajá!

La franca obscenidad de esta canción es enteramente característica de las canciones de este género, procedentes de la región de Ixmi-

\*) Tsi-bbēhnyá: el texto trae ti behúe, que para mí no tiene sentido. Si se debe leer ti-bbēhnyá, con i nasal, significaría "mujer borracha", pero es muy común el uso del prefijo diminutivo tsi- para expresar el cariño, como por otra parte lo es el sufijo diminutivo español: cf. la palabra tsi-dā-mitsu.

\*) Palanca viene aquí más al caso que palanganá; el texto trae palangan.

\*) Tsi-dā-mitsu: dá es "grande"; mitsu es la palabra española "pichón", otomizada de acuerdo con la regla general: cf. madzu, matsu, de "macho" y hadzu de "pichón". Es común el cambio de b en m.

\*) Ixka significa comúnmente "agrio", como por ejemplo una manzana, correspondiendo a la palabra mexicana "xoko-il" (cf. ix-dehe — Ajacuba, corrupción de A-xoko-pán, "Lugar del agua agria (azufrosa)". No la conozco en el sentido de "bonito", pero es posible que en algunos lugares haya pasado del sentido de "agrio" al de "sabroso" y de ahí al de "bonito", "agradable".

quilpan. Se recolectaron dos versiones de *Bi-bba manzana*, una procedente del Barrio del Nith y otra del de San Nicolás; ambas pertenecen al parecer a un solo caso de canción. En el primer ejemplo, la melodía está en compás de 6/8, formada de tres semiperíodos de los cuales el primero se compone de dos incisos de diez sonidos, agrupados de tres en tres, con descanso en el último. El segundo semiperíodo consta de cuatro motivos, de los cuales los tres primeros están constituidos de tres sonidos y el último de cuatro, siendo los dos primeros de terminación masculina y los dos últimos de terminación femenina. El tercer semiperíodo se compone de dos incisos semejantes a los del primero, con la diferencia que se les ha acortado el sonido inicial, quedando, en consecuencia, formado de nueve sonidos solamente. La tonalidad de este trozo es la de do, teniendo por dominante el sonido sol que aparece en diecinueve ocasiones. La modalidad, a juzgar por ello, tendría que ser mayor, aunque da la impresión de asemejarse al modo dorio griego. La extensión melódica está comprendida dentro de un pentacordio. Esta melodía otomí es una de las que encierran mayor belleza, debido al contraste rítmico del segundo semiperíodo y al artificio de suprimir la primera nota de cada inciso del tercer semiperíodo. Posee un gran sentimiento lírico, así como una morbidez de líneas que la hacen muy estimable, si se tienen en cuenta los reducidos elementos que intervienen.

14b) SELA MANZANA MAMAN JUEGA — (SIN TRADUCCIÓN)

PROCEDE DEL BARRIO DE SAN NICOLÁS, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ENRIQUE QUESADA

Sela manzana maman juega  
chepankhuati man tzi paté  
tonto Mariano mada mega  
ribotza rigöi matzido  
(gu) tzatio hon gëgi...

Por su ritmo, la segunda melodía está sin duda conectada a la anterior, con la diferencia que los cuatro primeros incisos se encuentran constituidos por nueve sonidos, de los cuales los seis primeros son dos tresillos, seguidos por dos octavos y un cuarto que sirve de reposo. Si el último inciso, que me parece mutilado e incompleto, tuviera la misma disposición, diría con razón que se trataba de un caso de monorritmia. En lo referente a su tonalidad y modalidad hay que hacer notar que el sonido que aparece como preponderante es el que funge como final, pues se encuentra veinticuatro veces repetido. La tonalidad es la, según la notación efectuada por mi compañero, el señor Saldívar, y la modalidad parece ser la del frigio griego. Con el fin de comparar esta melodía con la anterior, la he transcrito en la tonalidad de do, colocando en forma más firme las barras de compás, de acuerdo con la prosodia otomí y con el sentido rítmico que enmarca el ejemplo anterior, del cual el presente parece ser una continuación.

15. PALOMITA, PIQUITO DE ORO

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ELENA LUGO

Palomita, piquito de oro,  
con un aliento te quise hablar,  
y que me la llevo, y que me la llevo  
por las orillas de otra mar.  
Y no hay quien me la quite  
porque toditos son hijos del puro miedo,

El antecedente popular mexicano que encuentro para esta canción es el siguiente:



ocho sonidos, que recuerdan la forma del romance español, o sea, la de nuestro corrido. La tonalidad es la de fa, la modalidad mayor, el compás de 9/8 y la extensión en que se desarrolla es de una sexta mayor.

19. GUANDA SHAN TASHI NAAR TZINTZI — (PARECES UNA BLANCA PALOMA)

PROCEDE DE ZIMAPAN, HGO.  
COMUNICÓ JESÚS G. SOBERANES

Archivo de la Sección Música, Departamento de Bellas Artes

Guanda shan tashi naar tzintzi, shan boí nuí ri da, shama gui raqui naan tzitzi, ri nehé tanganzin-zá;  
Ogui tzú ma muí shenjió, ingui jabuí ma nahá, nugá gadtdo ga raí, ma behña tanganzin-zá.  
guéda raqui ri muí... ogui shipí! Ingui né!

Guanda shan tashi naar tzintzi;	Pareces una blanca paloma;
shan boí nuí ri da;	son negros esos tus ojos;
shama gui raqui naan tzitzi,	a ver si me das un beso,
ri nehé tanganzin-zá!	¡tan bonita que es tu boca!
Ogui tzú ma muí shenjió	No temas, mi corazón es bueno,
ingui jabuí ma nahá.	no ha de haber otro como él.
Nugá gadtdo ga raí,	Yo todo te lo daré,
ma behña tanganzin-zá!	¡mi mujercita bonita!
guéda raqui ri muí...	dame tu corazón
ogui shipí... ¡inguiné!	y no digas: "¡Yo no quiero!"

Esta Canción de Amor otomí, publicada por la Sección Música del Departamento de Bellas Artes y arreglada por el Profesor Jesús G. Soberanes, nativo de Zimapan, ofrece como circunstancias curiosas las siguientes: tanto la melodía como el texto que aquella soporta constan de diez incisos distribuidos primero por cuatro y luego por seis, precedidos ambos de cuatro compases en acordes ritmados que

sirven para bailar. Por lo tanto se trata de un canto en el que alterna la danza. Los versos del texto y los incisos de la melodía se componen de ocho sílabas y ocho sonidos, respectivamente, razón que me hace pensar en un origen hispánico de la canción, o cuando menos, en una influencia bien determinada, máxime si examinamos la regularidad rítmica de los elementos constituyentes. Sin embargo, siete de los diez incisos terminan en una apoyatura ascendente que es propia y característica del canto otomí. La tonalidad de esta canción es la de sol, la modalidad mayor, el compás de 6/8 y la extensión la de una octava o dupla.

A continuación se incluye el texto de un canto recolectado por Weitlaner y Soustelle, cuyo título en español es bastante explícito. No contiene sentido erótico alguno, siendo su ritmo amplio y variado.

18. MAXUDI BI-MA RI BOI — (ESTA MAÑANA SE FUÉ TU PRIETO)

PROCEDE DE ALFAJAYUCAN, HGO.  
COMUNICÓ MARÍA DE LA PEÑA

Ma puchi bi-má ri boi ya... ri boyga dimaná kara-si ri kuitú sabe Dada si penga húa

Esta canción es adaptación de otra, de despedida, que dice:

Mañana se va tu prieto,  
tu estudiante ya se va,  
dale un besito siquiera,  
sabe Dios si volverá.

Versión del Dr. Lawrence Eakert

Maxúdi bi-ma ri boi,  
ya ri boi ya bi-ma na;  
ga-ra-bi ri ts'úts'i;  
sabe dada si penga gwa.

Esta mañana se fué tu prieto,  
ya se fué ese prieto tuyo;  
le diste tu(s) beso(s);  
sabe (nuestro) Padre si vuelve acá.

El texto contiene algunas palabras castellanas introducidas al final. La forma musical se conserva bastante bien, siendo la tonalidad la bemol, la modalidad mayor y la extensión una sexta menor.

## 20. DIMAI, DIMAI — (TE QUIERO, TE QUIERO)

COMUNICÓ JAVIER BENÍTEZ, DE IXMIQUILPAN, 1932, 1935.

*Versión literaria, sin música, de Weitlaner y Soustelle (Canción 14)*

Dimai, dimai, pero nugé hingimáki;  
 Te quiero, te quiero, pero tu no me quieres;  
 nubü dahanda ridáda dabwörakwé  
 si nos ve tu papá se enojará  
 anúa dinéga híndranamb' ai géto dimai,  
 y lo que yo quiero es que no te pegue, porque  
 /te quiero,

ata göidaí ma béhnyâ  
 hasta que no te haga yo mi mujer,  
 masi dabwörakwé, too dabwörakwé.  
 aunque se enoje, el que se enoje.

## 21. MELODIA SIN TEXTO

PROCEDE DE IXMIQUILPAN, HGO.

COMUNICÓ MARGARITA PAULIN



En el próximo número será publicado el capítulo correspondiente a las "Canciones religiosas de los indios otomíes".

## TEMAS EUROPEOS

Colaboraciones estadounidenses  
sobre Juan Sebastián Bach