

# DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

**Obeth Colorado Morales**  
Secretaría de Educación de Veracruz

## **Resumen:**

Los referentes teóricos sobre investigaciones del sistema musical occidental, en su mayoría se centran hacia la influencia que tiene la música barroca hispana en la mexicana; en contraste con las investigaciones del sistema rítmico africano, en las cuales también se vinculan los estudios realizados a la música mestiza mexicana con influencia africana. Con base a estas teorías e investigaciones musicales, se crea un tipo de análisis específico para esta tradición musical en Xico, que también pueda servir de modelo hacia investigaciones de diversas tradiciones musicales en México. En esta investigación se analizan patrones rítmico-melódicos, rítmico-armónicos y estilos de rasgueo para comprobar y deducir que los sones tradicionales de Xico contienen elementos y formas musicales con influencia occidental, específicamente barroca hispana, así como elementos rítmicos de influencia africana, por ejemplo, la presencia de patrones rítmicos aditivos. Por otro lado, se concluye que el patrón rítmico-armónico de algunos sones de Xico tiene similitudes con el son jarocho y huasteco, sin embargo, también poseen patrones rítmicos con características muy propias, ya que no se pueden justificar o comparar con rasgos musicales occidentales, africanos, jarochos o huastecos; por lo tanto, a estos patrones singulares se les asignó el nombre de patrones rítmicos en metros irregulares. Podemos concluir que la secuencia de los sones de *Tocotines*, los cuales acompañan a una danza “mestiza” teatralizada, nos muestran un grado de organización en su composición, comparada con una obra barroca con danzas alternantes, en donde se conservan elementos que unifican, como son las reapariciones melódicas, la conservación de un mismo contorno melódico, pero generando contraste en sus patrones rítmico-armónicos.

## **Palabras clave:**

Danzas, sones tradicionales, géneros seculares barrocos, patrón estándar africano, análisis musical, teorías rítmicas, vihuela, estilos de rasgueo.

## **Abstract:**

The theoretical references of research into the Western musical system tend to focus on the influence of Spanish baroque music in traditional Mexican music; in contrast to the research on the African rhythmic system, which also links to research into African-

influenced Mexican mestizo music. Based on these theories and musical research, a type of specific analysis is created for this musical tradition in Xico, which can also serve as a model for research of various musical traditions in México. This research analyzes rhythmic-melodic, rhythmic-harmonic patterns and strumming styles to prove and deduce that the traditional *sones* of Xico contain musical elements and forms with baroque Hispanic influence, as well as African rhythmic features, for example, the presence of additive rhythmic patterns. On the other hand, it is concluded that the rhythmic-harmonic pattern of some *sones* of Xico has similarities with the *son Jarocho* and *Huastec*, although they also have rhythmic patterns with unique characteristics, because some *sones* cannot be justified or compared with Western, African, *Jarocho* or *Huastecos* musical features; therefore, these unique patterns were assigned the name of rhythmic patterns in irregular meters. We can conclude that the sequence of the *sones de Tocatines*, which accompany theatrical performances of “mestizo” dances demonstrates a degree of organization in its composition, compared with other baroque dances, which conserve unifying elements such as melodic reappearances, the retention of the same melodic contour, but creating a contrast in its rhythmic-harmonic patterns.

**Keywords:**

Dances, traditional *sones*, baroque secular genres, african standard pattern, musical analysis, rhythmic theories, vihuela, strum styles.

**Colorado Morales, Mtro. Obeth**, “Danzas tradicionales con ritmos trasatlánticos en evolución: patrones rítmicos en el son tradicional de Xico, Veracruz” *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 449-484, 2020, ISSN 1138-857

**GENERALIDADES DE LOS SONES QUE ACOMPAÑAN A LAS DANZAS TRADICIONALES DE XICO.**

En los últimos años, las investigaciones que se han realizado alrededor de la música tradicional en México se han orientado en su mayoría, hacia aspectos históricos y antropológicos; este enfoque ha ocasionado una comprensión limitada de un lenguaje sonoro-musical que caracteriza a determinadas regiones culturales. Por esta causa, el objetivo primordial de esta investigación se centra en el análisis de patrones rítmicos de *sones* tradicionales, específicamente de una microrregión, en Xico, Veracruz.

Para comprender a detalle el lenguaje musical de estos *sones* tradicionales, no son suficientes los elementos extramusicales (por ejemplo, la ritualidad) relacionados con la historia, la antropología y la lírica; se requiere fundamentalmente de un análisis musical, en

## DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

este caso, de una serie de patrones rítmico-melódicos y rítmico-armónicos de sones que acompañan a dos tipos de danzas tradicionales en Xico. Una es la danza de *Banda Cruzada* y la otra la danza de los *Tocotines*. Estas danzas forman parte de la expresiva devoción hacia una divinidad, especialmente durante las fiestas patronales en el mes de julio.<sup>1</sup>

Los músicos que acompañan a las danzas mencionadas utilizan instrumentos cordófonos como un violín y una vihuela, la cual, hoy en día, a veces es sustituida por una jarana jarocho o por una huasteca. La mayoría de los músicos prefieren seguir utilizando la vihuela, algunas danzas son acompañadas por dos o más violines y dos o tres vihuelas, o jaranas, para obtener una sonoridad más amplia en el acompañamiento para que así los danzantes puedan escuchar mejor la música cuando bailan al aire libre.

La mayoría de los sones de Xico presentan características musicales comunes como, la estructura de la frase melódica, interpretada por el violín, conformada en su mayoría por dos frases melódicas: antecedente (A) y consecuente (B).<sup>2</sup> Estas frases constituyen la forma binaria simple, característica fundamental en la mayoría de estos sones. La melodía generalmente inicia en anacrusa y en una tonalidad diatónica en modo mayor.

De acuerdo a la digitación que utilizan los violinistas, los sones están en la tonalidad de Re mayor y la tesitura de la melodía comprende desde, La índice 5, hasta Si índice 6. El temple de las cuerdas del violín, es la afinación convencional, por intervalos de quintas.

En consecuencia, la digitación o posiciones de acordes que se utilizan en la vihuela para acompañar los sones de Xico, pertenecen a un acompañamiento armónico muy utilizado en la música tradicional mexicana (I, IV y V7), en este caso, como ya se mencionó, en la tonalidad de Re mayor. Es decir, en la mayoría de los sones, se acompañan con los acordes de Re mayor (I), La mayor con séptima (V7) y Sol mayor (IV), siempre afinado con el violinista, independientemente si este se afina o no en La=440 Hz. Sólo algunos sones presentan modulaciones, utilizando el acorde Re mayor con séptima.

Las diferentes tonalidades en que se transcriben los sones de Xico, no se debe al uso de diferentes posturas de acordes por parte del vihuelista o jaranero, ni tampoco al uso de diferentes escalas por parte del violinista; estas tonalidades son el producto de la afinación por tradición que cada violinista elige en diferentes alturas de acuerdo con su conveniencia,

---

<sup>1</sup> Para este tema de religiosidad popular que presentan las danzas de Xico, habrá que considerar el artículo de Pedro Arrieta, “Cultura y Celebración en Xico” (2004, pp. 69-89); quien no sólo explica y analiza este fervor religioso, sino que además describe la organización de las mayordomías durante la gran cantidad de fiestas religiosas que se conmemoran en Xico a lo largo del año. Estas mayordomías son un factor indispensable para la participación ritual de las danzas. También sobre la historia, contexto social y características extramusicales de las danzas de Xico es conveniente consultar a Obeth Colorado, “La Música de la Danza...”, 2013, pp. 24-73. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/37291>

<sup>2</sup> Ambas letras, A y B, serán señaladas en las transcripciones de esta investigación.

ya sea la afinación convencional o una más grave. Valiéndose de su tradición, experiencia y memoria auditiva, primero afina el sonido de una cuerda y después dispone los intervalos requeridos entre sus cuerdas, sin identificar los tonos reales o convencionales de cada una de ellas.<sup>3</sup>

Por tal motivo, durante el análisis de algunos sones encontraremos transcripciones en diferentes armaduras, que realmente son transposiciones del único modo en Re mayor que músicos tradicionales han aprendido técnicamente para interpretar estos sones por varias generaciones.

### REPARICIÓN MELÓDICA EN LOS SONES DE *TOCOTINES*.

Basándose en las investigaciones de Antonio Corona sobre las similitudes entre la música popular de Veracruz y las prácticas instrumentales del barroco español, así como de aquellas realizadas por Craig H. Russell, sobre la producción musical de la obra de Santiago de Murcia en la música novohispana de México. La tradición musical de los sones de Xico posee cierta afinidad con la tradición barroca occidental en la creación de obras de danzas alternadas como es la suite, conformada por géneros seculares como la allemanda, zarabanda, minueto, gavota, giga, courante, o algunas otras formas derivadas.<sup>4</sup>

Específicamente, los sones de la danza de los *Tocotines* acompañan a una representación teatral-dancística y, por consiguiente, el conjunto de estos sones posee paralelismos musicales que le confieren integridad y coherencia junto con los diferentes momentos dramáticos de la danza. Tal pareciera que este conjunto de sones de *Tocotines* tuviera cierta semejanza con la forma de una suite barroca, en la cual un tema musical específico es desarrollado de diferente manera dependiendo de las características propias de variación rítmica-melódica en cada danza.

Paralelamente, en los sones de *Tocotines* se está acompañando a un drama dancístico que va desde la llegada de Hernán Cortes a México, hasta la representación del mestizaje. Aquí también cada *son* adquiere una identidad o personalidad de acuerdo con el personaje que se acompaña. Por lo tanto, cada uno de estos sones sigue un orden específico con relación a

---

<sup>3</sup> Será preciso aclarar lo concerniente a “afinación por tradición”, la cual hace referencia a aquellos músicos que al afinar sus instrumentos musicales continúan utilizando solo su oído musical, sin ningún dispositivo tecnológico; a diferencia de algunos músicos que hoy en día, empiezan a utilizar afinadores electrónicos para facilitar una afinación más precisa al tono A 440 Hz. Existen evidencias antiguas, de este tipo de afinación por tradición, en grabaciones fonográficas de 1976 encontradas en la fonoteca del CID Alberto Beltrán; de estas se elaboraron algunas transcripciones en tonalidad de Do mayor, similares a las de algunos músicos actuales que para afinar hacen solo uso de su oído musical, interpretando sones en tonalidades más graves como Si mayor y Si bemol mayor.

<sup>4</sup> Ver a Antonio Corona Alcalde en “The popular Music from Veracruz and the survival of instrumental practices of the Spanish Baroque.” *Ars Música*, 1995; y a Craig H. Russell en *Santiago de Murcia's “Códice Sadivar No.4”*, 1995.

## DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

cada personaje y acciones teatrales de la danza, agrupándose en: sones de cuadrilla, sones del Marqués, sones de la Malinche y sones del Rey Monarca.<sup>5</sup>

En consecuencia, estas características extramusicales repercuten en la estructura melódica y rítmica de los sones, ya que algunos de sus elementos son reiterativos en cada *son*, dándole unidad y coherencia al conjunto de 23 sones que acompañan a esta danza. La reaparición rítmica-melódica es frecuente en la mayoría de estos sones como se comprobará a continuación.

El *son* que inicia esta representación dancística nombrado “Entrada de tocotín”, se caracteriza por el uso de un tempo *rubato* o libre donde tanto en la vihuela como en el violín, se percibe ausencia de pulsación básica regular. Su estructura es un conjunto de frases melódicas que identifican a la danza de los *Tocotines* y que, reaparecerán sintetizadas más adelante en uno de los últimos sones del personaje de la Malinche y en el primer y último son del Rey Monarca. Estas reapariciones de frases es lo que le da secuencia y coherencia a toda la representación dancística, pues también cada reaparición temática tiene relación con algún suceso coreográfico de la narración cronológica que expresa la danza.<sup>6</sup>

### 1. “Entrada de tocotín”, danza de *Tocotines*.

<sup>5</sup> Ver orden de sones de *Tocotines* en Obeth Colorado, “La Música de la Danza...”, 2013, p. 131. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/37291>

<sup>6</sup> Al respecto, Bruno Nettl opina que las culturas tribales y folklóricas tienen ciertas limitaciones por la falta de uso de notación y teoría musical, y dichas “limitaciones se traducen en formas relativamente simples, así como en la utilización de poderosos factores unificantes que actúan como mecanismos mnemotécnicos.” Al respecto, explica que esta reaparición de motivos o patrones rítmicos, son como mecanismos inconscientes que la comunidad folklórica acepta, ya que ayudan a organizar en sus mentes la estructura de la música, lo cual permite que la tradición oral sea un proceso más viable. *Música folklórica y tradicional*, 1996, pp. 29-30.

En este son “Entrada de tocotín” también se acompaña con los tres grados armónicos (I, IV y V7, es decir, D, G y A7 respectivamente): el IV grado acompaña a la primera frase expositora (primer pentagrama), el I-V a la segunda frase, así como a su extensión. Es importante hacer notar que el acompañamiento en IV no funciona como acorde de paso como sucede en la mayoría de estos sones, sino que forma parte de toda la primera frase melódica que ejecuta el violín (primer pentagrama). Estas tres entidades armónicas definen las frases melódicas que conforman este primer *son*, para reaparecer transformadas más adelante en otros sones, por ejemplo, en el *son* del “Rey monarca”.

## 2. Son del “Rey monarca” o “La puerta del rey”, danza de *Tocotines*.

El “Rey monarca”, o también conocido como “La puerta del rey”, está dividido en su totalidad en dos secciones (AB) las cuales son muy diferentes en tempo, ritmo y melodía, la parte A con un ritmo totalmente binarizado y la parte B a su vez dividida en dos frases contrastantes. En la primera sección (A) reaparecen las frases melódicas del *son* “Entrada de tocotín”, pero ahora reducidas métricamente y en tempo rápido, como se muestra en los primeros tres pentagramas.

## DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

Hasta aquí hemos analizado como la reaparición de un patrón rítmico-melódico se va transformando rítmicamente durante el desarrollo de la representación dancística, este es un recurso muy bien empleado por los músicos que acompañan estas danzas, pues efectivamente cada reaparición temática tiene relación con algún suceso coreográfico de la narración cronológica que expresa la danza. El conjunto de los 23 sones que acompañan a la danza de *Tocotines*, es similar a la forma de suite barroca, con sus características propias de variación rítmica-melódica en cada danza alternante, o en este caso, de cada *son* de los *Tocotines*.

Otro rasgo distintivo que comprueba esta similitud con la forma de danzas alternantes occidentales (suite), sería el contorno melódico general presente en la mayoría de los 23 sones que acompañan la danza de *Tocotines*.

Debido a que estos sones llevan un orden secuencial coherente con la aparición de los personajes de la danza; en la mayoría de los sones, desde el inicio hasta el final de la representación dancística, se escucha y dibuja un descenso melódico a partir del 5º grado melódico, con una nota vecina superior; algunos sones no ascienden a la nota vecina, solo hacen énfasis en el descenso del 5º grado melódico.

Si comparamos las diversas danzas que conforman una *suite* barroca, podemos identificar que la mayoría conserva un descenso melódico que le da coherencia y sentido orgánico a la suite. Por lo tanto, no es raro en este tipo de agrupaciones de sones, influenciado por la música de occidente y que acompañan a toda una representación dancística-teatral, también se escuche y se observe dicho descenso melódico que le da cierta coherencia, unidad y sentido a todo el conjunto de sones de *Tocotines*.



### 3. Contorno melódico en los sones de *Tocotines*.

Así, por ejemplo, tenemos el primer *son* que inicia la representación dancística, “Entrada de tocotín”, el cual, empieza justamente exponiendo el ascenso al 5º grado melódico con una nota vecina extendida por la primera frase y enfatizada por un trémolo de larga duración. Esta línea melódica fundamental se puede identificar en el descenso melódico de esta primera frase y su cadencia, también reiterada en una frase extendida. Dicho descenso melódico está presente en la mayoría de los 23 sones que conforman esta danza, cada uno de ellos con diferente métrica y patrones rítmico-melódicos diferentes.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ver la transcripción de sones de *Tocotines* en Obeth Colorado, “La Música de la Danza...”, 2013, pp. 141-172.

## LA FRASE ESTRUCTURAL EN LOS SONES.

Para comprender mejor la estructura melódica y rítmica del *son*, se analizarán las frases melódicas de los sones de acuerdo con un enfoque cercano a la clasificación de frase-estructural del teórico Heinrich Christoph Koch (1749–1816), tomando en cuenta su *puntuación melódica*, es decir los puntos de descanso de cada frase melódica que conforma el *son*, así como la longitud y proporciones de estas.<sup>8</sup>

Similar a las frases melódicas barrocas y clásicas analizadas por Koch, la mayoría de estos sones tradicionales muestran un equilibrio de frases de cuatro compases, como se muestra en el siguiente son de *Tocotines*.

### 4. El “Medio cruzado” de *Tocotines* con frases melódicas equilibradas.

En otros sones es notable las frases *extendidas* por *repetición*, repitiendo alguna parte de su frase, por lo regular dos compases. No obstante, algunos muestran frases extendidas por *paréntesis* o *apéndice*, así como frases *compuestas*, debido a la continua variación melódica de interpretación y a pequeñas transformaciones melódicas que han tenido estos sones con el paso de los años.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Heinrich Christoph Koch desarrolló un estudio más comprensivo de la frase estructural en la teoría del siglo XVIII; describe dos nociones de la base de “reglas mecánicas de la melodía”: 1, *puntuación melódica*, refiriéndose a los puntos de descanso melódicos y 2, *ritmo*, a la longitud y proporciones de secciones melódicas tomando en cuenta los números de compases. Propone tres categorías principales de la frase estructural (*básica*, *extendida* y *compuesta*) tomando en cuenta que la frase *básica* de cuatro compases es “la más útil y agradable”. *Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries*, William E. Caplin en Tomas Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory*, 2008, pp. 671-672.

<sup>9</sup> Koch define tres técnicas utilizadas para la extensión de la frase: (1) *repetición* de alguna parte de la frase, a menudo los dos compases de apertura; (2) agregar un *apéndice* a la fórmula final; y (3) *paréntesis*, insertar ideas melódicas no esenciales entre segmentos de una frase. *Ibid.*, pp. 672-674.



DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN:  
PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

En el siguiente *son* del “Prespuntiado”, se puede percibir una combinación de metros simétricos, asimétricos y compuestos. Este *son* muestra claramente tres frases melódicas y se pueden identificar en cada pentagrama respectivamente.

Los puntos de descanso de cada frase pueden ser señalados en la frase de cierre al final de cada pentagrama como se marca a continuación. Las primeras frases melódicas (A y B) están conformadas por la repetición del patrón rítmico-melódico a diferencia de la tercera frase melódica (A´) que muestra una pequeña variación en su última semifrase. La segunda frase melódica en anacrusa (B) funciona como una pregunta melódica (antecedente) junto con la frase anterior (A). Y la última frase en anacrusa (A´), efectivamente, es la respuesta melódica (consecuente) de este *son*. Por supuesto que la estructura del *son* está muy relacionada con la coreográfica y pasos a cargo de los danzantes.

The image displays a musical score for a piece titled "Prespuntiado". It consists of three staves of music, each representing a different melodic phrase. The first staff, labeled (A), is in G major and features a complex sequence of time signatures: 9/8, 3/4, 9/8, 3/4, 9/8, 3/4, and 9/8. It includes annotations for chords (D, G, A7) and a red bracket indicating a phrase boundary. The second staff, labeled (B), is in G major and starts with an anacrusis (A7). It features time signatures of 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4, with annotations for "a tempo" and "rit.". The third staff, labeled (A'), is in G major and features time signatures of 9/8, 3/4, 9/8, 3/4, and 9/8, with annotations for chords (D, A7, G, A7, D). A red bracket on the right side of the score indicates the end of the piece.

### 5. El “Prespuntiado” de *Tocotines*.

La primera y última frase melódica (A, A´) utiliza el mismo tempo y se diferencian métricamente, aunque ambas frases alternan el compás compuesto 9/8 o 6/8 con el de 3/4. Nuevamente encontramos el uso de la sesquiáltera en la tercera frase melódica. Si en la primera frase (A) omitiéramos lo que está marcado, resultaría una frase más equilibrada y métricamente igual a la tercera frase (A´), por lo tanto, se trata de una frase *extendida* por *paréntesis* y por *repetición*, con características muy similares a la tercera frase. Esto nuevamente evidencia el uso de la variación muy bien empleada por estos músicos.

La segunda frase melódica (B) es la que reaparece en el *son* del Rey Monarca, su línea melódica se apoya con el acompañamiento armónico del V grado. El contraste rítmico en metro de 2/4 de esta frase, conformada igual por la repetición de su patrón rítmico-melódico, con puntos de descanso muy notorios en las dos negras con *ritardando*. En la tercera frase melódica (A´) en ocasiones utilizan como de paso el IV grado.

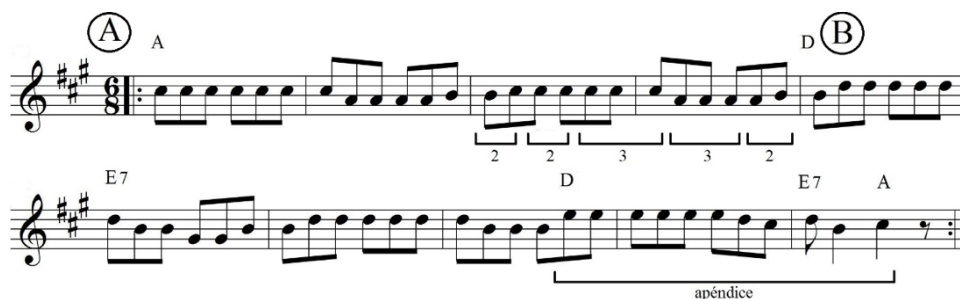
Otro ejemplo de sones con frases extendidas, es “La paseada” de *Tocotines*. Aquí podemos identificar una pequeña extensión melódica al final de la primera frase (señalada con un recuadro) usando el compás de 3/4 para conectar con la segunda frase, dicha extensión está muy relacionada con los pasos que realizan los danzantes. Con este *son* se finaliza la danza grupal que inicia toda la cuadrilla y los sones que continúan acompañarán a los solistas que representan a los personajes del drama histórico de la danza.



### 6. “La paseada” de *Tocotines*.

Existen más ejemplos de sones en donde pareciera que sus frases son irregulares, asimétricas, o muy extensas métricamente; sin embargo, muchas de ellas conservan esencialmente frases equilibradas de cuatro compases, pero con sus respectivas extensiones en ambas frases (A y B), como se comprobará en los siguientes sones que acompañan a la danza de *Banda Cruzada*, con frases extendidas.

En el siguiente “Son de la cruz”, su segunda frase extendida se debe a una adición (apéndice) en la cadencia melódica. Este tipo de extensiones para finalizar el patrón rítmico melódico de un *son*, es muy común en otros sones de *Banda Cruzada* y están relacionados con la coreografía, en este caso, específicamente con una acentuación fuerte del zapateado final de los danzantes (en el último acorde A).



### 7. “Son de la cruz” de *Banda Cruzada*.

## DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

En el siguiente son de “La novia”, si solo tomáramos en cuenta los compases que no están señalados, entonces tendríamos perfectamente equilibradas dos frases de cuatro compases, la frase antecedente y consecuente (pregunta-respuesta). Pero aquí, se hace reiterativo, que se trata de extensiones de ambas frases por repetición y paréntesis como se está señalando.

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time, key of D major. The first staff starts with a circled 'A' above the first measure. Chords A, E7, and A are written above the first three measures. A bracket labeled 'repetición' spans the last two measures of the first staff. The second staff starts with a circled 'B' above the first measure, followed by a chord D. A bracket labeled 'parentesis' spans the first two measures. The second staff continues with a bracket labeled 'parentesis' under the last two measures, which are marked with '1.' and '2.' indicating a first and second ending. Chords A and D are written above these measures.

### 8. “La novia” de *Banda Cruzada*.

## PATRONES RÍTMICOS EN LOS ESTILOS DE RASGUEO.

La relación que existe entre la melodía y el patrón rítmico-armónico en los sones de Xico, también dependerá de los estilos de rasgueo que utilice el vihuelista, los cuales intervienen fundamentalmente como acompañamiento en la interpretación del son.

Los sones de Xico se interpretan en metros binarios y ternarios, ya sean simples o compuestos. Antiguamente los sones de *Tocotines* en su mayoría se interpretaban en un metro binario simple, pero debido a su evolución, actualmente algunos de ellos (como los sones, “Brinco atrás” del Marqués, la “Sonaja” de la Malinche y “La parada” del Rey Monarca), se interpretan con un metro binario compuesto en subdivisión ternaria. Este desarrollo rítmico no debe confundirse con los estilos de rasgueo, que hoy en día utilizan los músicos en la interpretación de los sones.

Los primeros sistemas de notación musical occidental para vihuela o guitarra barroca de cinco órdenes, llamados tablatura y *Alfabeto*, según James Tyler, tienen una estrecha relación con la práctica de la música vernácula en América, de igual manera el estilo de ornamentación *batente* de algunos guitarristas españoles barrocos como Santiago de Murcia (1673-1739), guarda una fuerte relación con el estilo de rasgueo del son tradicional en México.<sup>10</sup>

Tomando en cuenta que en el sistema de tablatura inicial para vihuela barroca se especificaba un estilo de rasgueo junto con un patrón rítmico-armónico (I-IV-V), muy similares a los que se llevan a cabo en la música tradicional mexicana; en este apartado se

<sup>10</sup> Ver sistema de Cifras y Alfabeto en Tyler y Sparks, *The Guitar and Its Music*, 2002, pp. 148-149.

mostrarán los estilos de rasgueo que generalmente utilizan los músicos que acompañan las danzas de Xico, basándose en los primeros sistemas de tablatura occidentales, después del libro de Girolamo de Montesardo (1606), en donde se especifica un estilo de rasgueo junto con un patrón rítmico-armónico (I-IV-V) y se señala el patrón rítmico-armónico, con letras para los acordes y pequeños trazos verticales que indican la dirección en que deben ser rasgueados dichos acordes.<sup>11</sup>

En la mayoría de los sones de *Tocotines* y algunos de *Banda Cruzada*, el vihuelista ejecuta un estilo batente o rasgueado, golpe arriba-abajo alternadamente, ya sea en un metro binario simple, o ternario (simple o compuesto).

Otro estilo de rasgueo, que es interpretado los sones de *Tocotines*, “Brinco atrás” del Marqués, “Sonaja” de la Malinche y “La parada” del Rey Monarca, y en la mayoría de los sones de *Banda Cruzada*, es el de dos golpes abajo seguido de uno arriba, específicamente en un metro binario compuesto en subdivisión ternaria; esta última forma de tañido también es muy distintivo en el son huasteco y jarocho.

Para poder diferenciar los estilos de rasgueo que emplean los músicos que acompañan a las danzas de Xico (específicamente entre un metro ternario simple y binario compuesto), así como las variantes *a*, *b* y *c* de cada uno de ellos, se les asignará un nombre y letra con la finalidad de ubicarse en el análisis de los patrones rítmicos. El estilo de tañido en donde se emplea golpe abajo-arriba alternado con sus variantes en un metro ternario simple, se le nombrará rasgueo *doble*; y al estilo de tañido en donde se emplea doble golpe abajo seguido de uno arriba o a la inversa, con sus variantes en un metro binario compuesto, se le nombrará rasgueo *triple*.

The image displays musical notation for two types of rasgueo: 'rasgueo doble' and 'rasgueo triple'. Each type is shown in three variants (a, b, and c) across two time signatures: 3/4 and 6/8. The notation includes rhythmic patterns with stems and flags, and arrows indicating the direction of the strum (up or down). The 'rasgueo doble' section is in 3/4 time, and the 'rasgueo triple' section is in 6/8 time. Each variant (a, b, c) shows a different sequence of strums and directions.

### 9. Estilos de rasgueo con sus respectivas variantes (a, b, c) en subdivisión binaria y ternaria.

<sup>11</sup> Sergio Medina Zacarías, 2001.



Este patrón *birrítmico* también está presente internamente en la primera frase A, si consideramos la extensión de la primera frase debido a un metro ternario compuesto en 9/8 con un rasgueo *doble*. Esto puede originar cierta discrepancia audioperceptiva con respecto al tipo de compás que se le asigne, sin embargo, es necesario tomar en cuenta la acentuación que origina el vihuelista en su tañido rítmico, el cual en ocasiones es similar o diferente al ritmo de la melodía del violín.

Es importante mencionar como los músicos que actualmente acompañan a las danzas de Xico pueden elegir, dependiendo de sus intereses y gustos, cualquiera de las formas de rasgueo *doble* o *triple* ya sea en metro ternario simple, 3/4, o binario compuesto, 6/8, respectivamente. Por ejemplo, es muy común escuchar interpretaciones de un mismo *son* de *Banda Cruzada*, pero con diferentes estilos de rasgueo como se muestra a continuación.

The image shows two staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The top staff is a melody starting with a circled 'A' above the first measure. It contains notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. There are two repeat signs: one after the first measure and another after the eighth measure. Above the second measure is a circled 'A', and above the eighth measure is a circled 'D'. The bottom staff is a guitar accompaniment starting with a circled 'B' above the first measure. It features a bass line with notes G2, B2, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. Above the first measure is a circled 'E7'. Above the eighth measure is a circled 'A'. Between the staves, there are rhythmic arrows: four downward arrows and one upward arrow under the first measure; four downward arrows and one upward arrow under the second measure; four downward arrows and one upward arrow under the eighth measure.

12. Rasgueo *triple* con variante *b*, en “El torito” de *Banda Cruzada*.

The image shows two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The top staff is a melody starting with a circled 'A' above the first measure. It contains notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. There are two repeat signs: one after the first measure and another after the fourth measure. Above the second measure is a circled 'D', and above the fifth measure is a circled 'G'. The bottom staff is a guitar accompaniment starting with a circled 'B' above the first measure. It features a bass line with notes G2, B2, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. Above the first measure is a circled 'A7'. Above the eighth measure is a circled 'D'. Between the staves, there are rhythmic arrows: four downward arrows and one upward arrow under the first measure; four downward arrows and one upward arrow under the second measure; four downward arrows and one upward arrow under the fifth measure; four downward arrows and one upward arrow under the sixth measure.

13. Rasgueo *doble* con variante *b* y *c*, en “El torito” de *Banda Cruzada*.

Independientemente de la posición del acorde en el tiempo del compás que el vihuelista decida usar, la diferencia en el estilo de rasgueo es muy notoria, originando una

DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN:  
PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

acentuación rítmica diferente en el patrón rítmico de la vihuela y por consecuencia en el patrón rítmico-melódico del violín.

Uno de los portadores de la tradición musical, don Antonio Totomol Mapel, tiene su opinión sobre el estilo de rasgueo, considerando no propio en la mayoría de los sones de Xico al rasgueo *doble*. Y, por consiguiente, en ocasiones hacen críticas a jóvenes músicos que emplean este tipo de rasgueo para acompañar las danzas, afirmando que el estilo de rasgueo *triple* es el que siempre se ha utilizado para acompañar a los sones en su mayoría, pues es el estilo que aprendieron de los maestros de la tradición.<sup>12</sup>

The image shows musical notation for a piece in 6/8 time. It features two staves of music in G major. The first staff begins with a circled 'A' above the first measure. Chords A, D, and E7 are indicated above the notes. The second staff begins with a circled 'B' above the first measure. Chords A, D, and E7 are indicated above the notes. Below the staves is a rhythmic diagram for the 6/8 time signature, showing a sequence of notes with arrows indicating accents: down, down, down, down, up, down, down, up, down, down, up.

**14. “El cacahuete” o “Los enanos”, con rasgueo *triple* acentuando la segunda y quinta corcheas.**

Algunos vihuelistas, en ocasiones utilizan una acentuación diferente en el rasgueo *triple*, muy parecido al rasgueo que se emplea en el son huasteco, acentuando la segunda y quinta corchea en compás de 6/8. Este tipo de rasgueo, poco frecuente, se percibe mejor, en sones de *Banda Cruzada* con cierta influencia del *son huasteco* como, “El cacahuete” o son de “Los enanos”, el son de “La cruz” o “El huasteco”, el “Xochitpizahua”, “La media banda”, “El torito” y “El aguacero”. Inclusive algunos llevan nombres que son muy propios del *son huasteco*, o llevan otro nombre, pero el patrón rítmico-melódico es el mismo; por ejemplo, el son “El torito”, que también se escucha en el norte de Puebla, región huasteca, pero es nombrado “El osito”.<sup>13</sup> Este tipo de acentuación del rasgueo habrá que tenerlo muy presente, ya que más adelante, por medio de este estilo se podrá identificar al patrón estándar africano en sones de *Banda Cruzada*.

<sup>12</sup> Antonio Totomol Mapel, entrevista por autor, Xico, Veracruz, 3 de mayo, 2015.

<sup>13</sup> Al respecto, es importante tener en cuenta la diversidad de estilos del son huasteco como es el estilo poblano, para ello véase a Cesar Hernández Azuara, 2003.

También hoy en día, el estilo de rasgueo de los vihuelistas se puede distinguir específicamente con la interpretación de tres sones de *Tocotines*, el “Brinco atrás o La espada” del Marqués, “La sonaja” de la Malinche y “La parada” del Rey Monarca; en este último, los vihuelistas, dependiendo sus preferencias, emplean alguno de los dos estilos, ya sea rasgueo doble o triple, ambos con sus variantes *b* y *c*.

### 15. “La parada” del Rey Monarca.

A parte de los estilos de rasgueo que se han mencionado, otro de los factores que han influido en la transformación del patrón rítmico en los sones de Xico, es el cambio del tiempo que han presentado algunos sones, desde hace varias décadas hasta la actualidad. Existen grabaciones de 1976 en donde algunos sones se perciben en un metro binario simple de 2/4 con un tempo moderado y actualmente se puede notar la diferencia con los mismos sones, pero en un tempo más acelerado, en un metro de 6/8 o 3/4.<sup>14</sup>

El siguiente son de “La sonaja” de *Tocotines* es un ejemplo muy claro de cómo se transformó el patrón rítmico-melódico junto con el estilo de rasgueo. Ambas interpretaciones se pueden distinguir entre una grabación del año 1976 y otra del año 2001. Esta transformación rítmica obedece a cuestiones de agógica de un tempo lento a uno más rápido.

<sup>14</sup> Las grabaciones de sones de Xico del año 1976 se pueden consultar en la Fonoteca del CID “Alberto Beltrán” de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas y se mencionan en un documento titulado, FONADAN. “Fonoteca de Etnomusicología”, 1983.





Sin embargo, este son también hace varias décadas se interpretaba en un metro binario simple y con un tempo moderado.



20. “Brinco Atrás” de *Tocotines* en metro binario (Grabación, 1976).

El siguiente son independientemente del rasgueo que utilice el vihuelista, actualmente se toca con un tempo rápido y con la variante de rasgueo *b*, igual al patrón rítmico-melódico, dentro de una subdivisión ternaria; a diferencia de la versión antigua en donde el rasgueo está dentro de una subdivisión binaria en un compás de 2/4 y con un tempo moderado. Este es uno de los pocos sones que presenta modulación armónica.



21. “El Arribeñito” de *Banda Cruzada*, actualmente interpretado en subdivisión ternaria.



22. “El Arribeñito”, interpretación binarizada (Grabación, 1975).

En esta versión antigua, pareciera que el patrón rítmico-melódico está cercanamente a una subdivisión ternaria haciendo un interesante contraste con el marcado ritmo binario que ejecuta el vihuelista.

## DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

Por medio de estas grabaciones se puede evidenciar como el *son* se tocaba más lento y binarizado, es decir, en metro binario simple, pues actualmente existe una tendencia entre los músicos de interpretar cada vez más acelerado el *son* según las exigencias del danzante, independientemente del estilo de rasgueo que esté empleando el vihuelista, en un metro binario compuesto o ternario simple.

Este fenómeno de transformación rítmica relacionada con la agógica también es similar a los cambios que ha tenido el *son* tradicional mexicano en sus diferentes regiones y épocas, como es el caso del *son jarocho*. Por ejemplo, Randall Kohl hace un análisis del tempo de algunos sones jarochos tomando en cuenta su época y región, así como también la influencia que tuvo al comercializarse, factor que repercutió para que se interpretara más rápido el *son*. Algo muy similar está sucediendo hoy en día en el *son* tradicional de Xico.<sup>15</sup>

### **PATRONES BIRRÍTMICOS Y SESQUIÁLTEROS.**

Por otro lado, se ha comprobado cómo la música africana influyó de forma directa e indirecta en la gestación del *son* tradicional, inclusive en la música novohispana escrita, como es el caso de las composiciones de villancicos de remedo (*negrillas* o *guineos*) estudiados ampliamente por Omar Morales, en los cuales están presentes reiteradamente las síncopas y hemiolas.<sup>16</sup>

El ritmo *sesquiáltero* considerado como una consecuencia del sincretismo de la música afrohispana, argumenta Rolando Pérez, es un importante elemento rítmico que se compartió entre la música española y africana, que después fue adaptado en América enriqueciendo su sistema rítmico, con la alteración de la pulsación conductora básica, *hemiola* o *sesquiáltera*, originando ritmos aditivos.<sup>17</sup>

Para el análisis rítmico de los sones de Xico se utilizan los términos de *sesquiáltera* para la alternancia de los compases binario-ternario y esquema *birrítmico* para la superposición de estos, esto con el objetivo de ser más preciso y claro en la explicación y diferenciación de estos rasgos rítmicos muy característicos del *son* tradicional. Los sones tradicionales de Xico presentan estas características rítmicas como el uso de síncopas, *sesquiálteras* y esquemas *birrítmicos*, especialmente en la mayoría de los sones de *Banda Cruzada*.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Kohl, *Ecos de "La Bamba"*, 2007, pp. 148-149.

<sup>16</sup> Omar Morales, "Villancicos de remedo", 2013, p. 11.

<sup>17</sup> Pérez Fernández, *La música afromestiza*, 1990, pp. 5 y 70.

<sup>18</sup> Van der Lee, para diferenciar la alternancia y superposición del compás binario con el ternario, clasifica tres esquemas rítmicos, nombrándolos: *birrítmico*, superposición de un compás binario (6/8) con un ternario (3/4); *sesquiáltera*, alternancia entre los compases binario y ternario; y *con redoble*, cualquiera de los dos esquemas (*birrítmico* y/o *sesquiáltera*) pero con acentuación o subdivisión de la segunda y quinta corchea en compás de 6/8. "Zarabanda", 1995, pp. 201-208 y 216-217.

El esquema *birrítmico* es notorio auditiva y visualmente en el son “El torito” (ver transcripción núm. 12), si tomamos en cuenta el estilo de rasgueo triple *b* en metro binario compuesto, con la superposición de tres notas binarias, de la sesquiáltera que en ocasiones ejecuta el ritmo melódico del violín. Efectivamente es un ritmo cruzado (*cross rhythm*), una superposición de dos acentuaciones rítmicas diferentes, muy característico en los sones de *Banda Cruzada*. Este contrarritmo o *cross rhythm* forma parte de la organización multi-lineal en la rítmica africana y según Pérez Fernández es uno de los rasgos rítmicos africanos presentes en la música mestiza mexicana.<sup>19</sup>



### 23. Son de *Banda Cruzada* con patrón rítmico sesquiáltero y *birrítmico*.

Curiosamente el patrón rítmico-melódico del son ilustrado arriba, es algo parecido al de la danza *Zarambeque o Muecas* de Santiago de Murcia.<sup>20</sup> Esta danza también presenta los dos esquemas, *birrítmico* y sesquiáltera, acentuando la segunda y quinta corchea visto en compás de 6/8, similar al que se realiza en los sones de *Banda Cruzada*, enfatizando la quinta corchea y en ocasiones también la segunda, como en el son “El Cacahuete”.

Hemos notado que el ritmo de los sones de estas danzas está basado en un sistema binario y ternario, así como la combinación de ambos, originando patrones *birrítmicos* y sesquiálteros. Estos patrones rítmicos evidencian la fuerte influencia tanto de la música barroca como de la africana. Pues la gran similitud que existe entre piezas barrocas españolas como la *zarabanda*, la *folía* y la *chacóna*, con respecto a su patrón rítmico, es muy similar a los ritmos de los sones que aquí se exponen. Si observamos la producción musical de Santiago de Murcia, notaremos que la mayoría de sus piezas o *diferencias* están escritas en compases ternarios en 6/8 y 3/4.

Al respecto, consideremos las características rítmicas ternarias de algunas danzas novohispanas, predecesoras del fandango español y de varios géneros latinoamericanos que conforman el denominado *cancionero ternario caribeño*.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Pérez Fernández en Steven Loza, *Musical Cultures of Latin America*, 2003, pp. 40-48.

<sup>20</sup> Ver *Zarambeque O Muecas* en tabla de Tipos de Danza en el *Códice Saldívar Núm. 4* por Craig H. Russell, 1995, pp. 23-25. Esta pieza es probablemente el producto de la influencia africana en el Nuevo Mundo, pasando más tarde a Europa. Aparentemente el término *Zarambeque*, podría ser comparado con el *guineo* o *cumbé*. El otro subtítulo de *Muecas*, según Russell, tal vez se deba a que los danzantes que participaban en el *Zarambeque*, hacían caras expresivas o distorsionadas. pp. 77-79.

<sup>21</sup> García de León, explica “las estructuras comunes” del *cancionero ternario caribeño*, como la instrumentación, las secuencias armónicas, la poética, el contrapunto, afinaciones antiguas y

## DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

Otro rasgo musical africano inherente en la estructura de las frases de la mayoría de los sones de *Banda Cruzada* es la frecuente entrada a contratiempo (*off beat*) a partir de la tercera corchea en compás de 6/8, o a partir del segundo tiempo en compás de 3/4, a diferencia de las frases téticas o anacrúsicas comunes en la música occidental.<sup>22</sup>

The image displays two staves of musical notation for the son "El totolito". The first staff, labeled (A), is in 6/8 time and features a melodic line starting with a circled 'A'. Below the staff, a 'punto inicial' (initial point) is marked with a downward arrow. The second staff, labeled (B), shows a rhythmic line with a circled 'B'. Below it, a 'punto axial' (axial point) is marked with a downward arrow. Both staves include chord symbols (A, D, E7) and a first ending bracket labeled '1. A'.

### 24. Son “El totolito”, con entrada a contratiempo (*off beat*).

Se puede apreciar como los puntos inicial y axial definen los inicios en contratiempo de ambas semifrases del primer pentagrama. El punto axial coincide con el último rasgueo en la semifrase y un pequeño salto acentuado por los danzantes.

El análisis comparativo de estos sones tradicionales con rasgos rítmicos africanos permite encontrar ciertos paralelismos y así deducir acerca de una considerable influencia de la música africana en los sones tradicionales de Xico, como otro elemento rítmico importante inmerso en la mayoría de la música africana occidental: el *patrón estándar africano*.

## PATRONES RÍTMICOS ADITIVOS.

El siguiente tipo de análisis rítmico comprende algunas características con respecto a ciertas alteraciones rítmicas en la frase estructural de los sones de Xico y su relación con la música africana, considerando estos sones en un tramo temporal de 12/8. La acentuación rítmica de estos sones, en ocasiones altera la pulsación básica de la sesquiáltera, originando patrones rítmicos aditivos.

En el sistema rítmico africano occidental, existen dos maneras de combinar las pulsaciones básicas (binaria y ternaria) de una sesquiáltera en un tramo temporal de 12/8. En la primera, adopta una organización regular y simétrica que es la sesquiáltera; y en la segunda combinación, se pueden organizar combinándose en dos secciones irregulares, asimétricas,

---

encordaduras; uso del *zalamar* y falsetes en el canto; y danzas en ritmos sesquiálteros. *El mar de los deseos*, 2002, pp. 65 y 113-132.

<sup>22</sup> De estas frases con entradas a contratiempo, Pérez Fernández las encuentra con cierta afinidad entre el *son jarocho* y la música de culturas *bantú*, así como de la región del Golfo de Guinea con la cultura *yoruba* y *fon*. Steven Loza, 2003, pp. 43-46.

dando por resultado secciones o compases de siete o cinco unidades, lo que es conocido como *patrón estándar africano*.<sup>23</sup>



**25. Ritmo divisivo, *sesquiáltera*.**



**26. Ritmo aditivo, *patrón estándar africano*.**

Según Kwabena Nketia, el sello distintivo de la organización rítmica en la música africana es el uso de los ritmos aditivos en patrones duples, triples y sesquiálteros.<sup>24</sup> Estos ritmos aditivos, debido a la diáspora transcultural, también forman parte de la música tradicional en diferentes regiones de México, como el son jarocho y huasteco.<sup>25</sup>

El análisis de los sones de Xico en compás de 6/8, específicamente los de *Banda Cruzada*, será basado en los análisis del tramo temporal en 12/8, llevados a cabo por investigadores a la música africana, como Nketia, David Locke, y Ruth M. Stone, por solo mencionar algunos.

El patrón estándar africano podrá ser identificado en los sones de *Banda Cruzada*, representado con los esquemas rítmicos 2+2+3+2+3 y 2+2+3+3+2, si tomamos en cuenta los puntos inicial y axial de sus frases estructurales, así como la acentuación del patrón

<sup>23</sup> Ruth M. Stone menciona que, “si este patrón es encontrado en Liberia, Nigeria, o Ghana; encaja, por supuesto, con otros patrones tocados en el mismo tiempo. Este patrón particular es conocido por otros autores como el “timeline”, “structural core” (Kubik 1983:38), “timekeeper” (Nketia 1958:21), o “standard pattern” (King 1960), esta línea temporal es encontrada aún más ampliamente alrededor de África...”, *Music in West Africa*, 2005, p. 81.

<sup>24</sup> Nketia, *The Music of Africa*, 1974, p. 131.

<sup>25</sup> Pérez Fernández hace una investigación en relación con dicho *patrón estándar africano*, presente en el son tradicional de México: en el son jalisciense, en los sones calentanos de Michoacán, en las chilenas de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, en sones de Tabasco, y en el huapango de la región huasteca. 1990, pp. 171-233. Después hace otro análisis rítmico más detallado en su artículo “El son jarocho como expresión musical afromestiza”, en Steven Loza, 2003, pp. 39-56.

DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN:  
PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

rítmico-melódico del violinista y el estilo de rasgueo (*triple* o *doble*) que ejecute el vihuelista.

El siguiente *son* de *Banda Cruzada* puede ser visto con ambos esquemas rítmicos del patrón estándar africano, 2+2+3+2+3 y 2+2+3+3+2. El inicio de la primera frase A, en una entidad armónica de IV grado, es muy variable en su extensión métrica y, en consecuencia, la acentuación que hace el violinista al inicio del patrón rítmico-melódico origina ambos esquemas rítmicos. La segunda frase B, es más estable métricamente en su patrón rítmico-melódico, con cuatro compases y con el esquema rítmico 2+2+3+3+2, el cual también es más evidente con la acentuación que hacen ambos instrumentistas en la segunda y quinta corcheas.

The image shows a musical score for a piece in 6/8 time, consisting of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff begins with a circled 'A' and contains a measure with a dotted quarter note followed by an eighth rest, then a series of eighth notes grouped into pairs (2) and triplets (3). Chords D and A7 are indicated above. The second staff starts with a circled 'B' and contains four measures of eighth notes grouped into pairs (2) and triplets (3). Chords D, E7, A, and E7 are marked above. The third staff continues with eighth notes grouped into pairs (2) and triplets (3), with chords A, D, A7, and D marked above. The fourth staff concludes with eighth notes grouped into pairs (2) and triplets (3), with chords A7 and D marked above. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

**27. Son “La media banda” con patrón estándar africano.**

Por lo tanto, para identificar los esquemas rítmicos del patrón estándar africano es necesario poner atención a la acentuación generada por la interpretación de ambos instrumentistas. En el siguiente *son* de *Banda Cruzada*, el esquema rítmico, 2+2+3+3+2, es más perceptible, ya que cada una de sus pulsaciones básicas son acentuadas, debido al ritmo cruzado o al esquema *birrítmico* generado en los compases segundo y cuarto de cada pentagrama, así como a las acentuaciones en segunda y quinta corchea por ambos instrumentistas.

The image shows two melodic lines, A and B, in 8/8 time. Line A starts with a C chord and features a 2+2+3+3+2 rhythmic pattern. Line B starts with an F chord and also features a 2+2+3+3+2 rhythmic pattern. Below line B is a bass line with a similar 2+2+3+3+2 rhythmic pattern indicated by arrows.

**28. Son de *Banda Cruzada* con un patrón birrítmico o ritmo cruzado y patrón estándar africano.**

Este esquema rítmico, 2+2+3+3+2, es uno de los patrones rítmicos que ha caracterizado al *son* mexicano, con mayor popularidad en el son jalisciense marcado por el bajo (guitarrón). Curiosamente, en este son de *Banda Cruzada*, las acentuaciones en segunda y quinta corcheas, junto con las de un esquema *birrítmico*, coinciden con el esquema rítmico, 2+2+3+3+2, del son jalisciense. Este esquema, resulta ser un rasgo muy general en el son mexicano, pues dicha semejanza, es una evidencia más de la gran dimensión y expansión del son, considerado como música afromestiza.

En el análisis rítmico de estos sones, se hace énfasis en la acentuación de segunda y quinta corchea que se percibe tanto en el patrón rítmico-melódico como en el patrón rítmico-armónico con un estilo de rasgueo *triple*, estilo muy similar al son huasteco. Sin embargo, existen otras interpretaciones donde se utiliza un estilo de rasgueo *doble*, o combinado (*doble* y *triple*, alternado), el cual origina una acentuación diferente en el patrón rítmico-melódico, ocasionando que el patrón estándar africano sea poco audible.

La semejanza de algunos sones de *Banda Cruzada* con los sones huastecos y jarochos, es notable no solo por su nombre, sino también en la estructura de sus patrones rítmico-melódicos y en el tipo de acentuación en los estilos de rasgueo como se señalará en los siguientes sones.



DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN:  
PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

**29. “El Aguacero”, con un rasgueo *triple* acentuando segunda y quinta corchea.  
(Grabación, 1975)**

La frase estructural del son “El Aguacero”, está constituida por una entrada a contratiempo y un punto axial, ambos puntos determinados por grupos de dos o tres corcheas, o células rítmicas que conforman la estructura de la frase y al mismo tiempo, permiten identificar las pulsaciones básicas del esquema rítmico, 2+2+3+3+2, similar al patrón estándar africano.

También el estilo de rasgueo triple del vihuelista en esta interpretación, remarca parte del patrón estándar africano, si consideramos la acentuación del rasgueo en la segunda y quinta corchea, destacando las pulsaciones básicas, 3+3+2, como también sucede en el “Son de la cruz” o también conocido como “El Huasteco” (ver transcripción núm.7). También en este son la acentuación que realiza el violinista en la segunda y quinta corchea, igual que el vihuelista; nos permite identificar mejor las pulsaciones básicas (3+3+2) del patrón estándar africano en cada semifrase, excepto en la extensión final (*apéndice*).

El siguiente son “Xochipitzahua”, es una versión del son de Costumbre de la región Huasteca, pero con un tempo más rápido. En esta interpretación también el violinista hace énfasis de la segunda y quinta corchea, junto con el vihuelista, el cual va alternado la variante *a* y *b* del rasgueo *triple*. Con el contraste de la sesquiáltera del patrón rítmico-melódico, paralelamente se origina un esquema *birrítmico* en los compases 4 y 6.

**30. El “Xochitpizahuac” de la danza de *Banda Cruzada*.**

**31. Rasgueo *triple* acentuado, en el “Xochitpizahuac” de *Banda Cruzada*.**

El esquema rítmico que se distingue es, 2+2+3+2+3, y se puede apreciar en la primera parte A, delimitado por dos compases, y es más enfatizado por el esquema *birrítmico* del violín y vihuela, en las pulsaciones básicas 2+2+3.

Por medio de sones antiguos, de igual manera podemos corroborar los mencionados esquemas rítmicos del patrón estándar africano, específicamente en dos sones de la danza *Negreada de Bayeta*. En esta danza ya desaparecida, la mayoría de los danzantes eran descritos despectivamente con los términos “indígenas” o “negros”, pertenecientes a barrios humildes. Habrá que considerar, la diáspora africana que se fue expandiendo en la región central de Veracruz, así como el mestizaje que se consumó durante el siglo XIX, fueron algunos de los factores que influyeron en la gestación del *son* mexicano, como es el caso de algunos sones de Xico.

Datos históricos ponen de manifiesto la integración social existente entre los indígenas de Xicochimalco (como antiguamente se le nombraba a Xico) con la población afroveracruzana conformada por negros esclavos o libres, mulatos y pardos, que participaban trabajando y se desplazaban dentro del territorio que comprendía el Mayorazgo de la Higuera. De esta manera, podemos constatar una sutil diáspora africana en la región central de Veracruz, específicamente en la región de Xico.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Ver estadísticas en el *Mayorazgo de la Higuera* de Bermúdez Gorrochotegui, 1987, pp. 99-101 y 132-137.

DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN:  
PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

No se sabe con exactitud el número de sones que acompañaban a la danza *Negreada de Bayeta*, pero al igual que la danza de *Tocotines*, acompañaban a una representación dancística-teatral, que tenía casi los mismos personajes en relación con el drama de la llegada de los españoles a México; por lo tanto, tenían un orden secuencial y seguramente tenían las mismas características musicales que unificaban al conjunto de sones, como la reaparición melódica en sus frases estructurales. Solo existe un registro fonográfico con seis sones. Los dos últimos, forman parte de la secuencia registrada en una grabación del año 1975.<sup>27</sup>

**32. Sones de *Negreada de Bayeta*.**

En estos dos sones de *Negreada de Bayeta*, el esquema rítmico señalado, está determinado básicamente por la reiteración de la síncopa y las acentuaciones que realiza el violinista. Además, el tipo de rasgueo del vihuelista remarca las cinco pulsaciones básicas, 2+2+3+2+3. Estos sones ya no se usan para el acompañamiento de las danzas de Xico, sin embargo, algunos músicos en ocasiones los interpretan como sones de mesa, es decir, durante la comida que es ofrecida a los danzantes.

<sup>27</sup> El registro fonográfico de los sones de *Negreada de Bayeta* fue proporcionado por el músico Antonio Totomol Mapel en Xico, Ver. 2015.

## PATRONES RÍTMICOS CON METROS IRREGULARES.

Existen otros sonos que sorprenden con la combinación de metros binarios y ternarios, dando como resultado ritmos asimétricos en sus frases, con pulsaciones irregulares ajenas a la alteración sesquiáltera. A este tipo de patrones singulares se les asignó el nombre de patrones rítmicos en metros irregulares.

El son de “Terminación” como su nombre lo indica, se toca para finalizar cada uno de los sonos de la danza de los *Tocotines*. Por lo tanto, es muy reiterativo durante la presentación de la danza, ocasionando que los músicos lo tengan muy memorizado, ya que no presenta modificaciones rítmicas en diferentes interpretaciones.

### 33. Son de “Terminación” para los sonos de Tocotines.

Lo interesante de este son es su frase estructural rítmica, que puede parecerse en apariencia muy compleja, no obstante, tiene una secuencia rítmica con una marcada relación al ritmo de los danzantes tomando como pulso básico la corchea. Cada vez que se repite este *son*, se mantiene sin variaciones el patrón rítmico-armónico y melódico combinando ritmos regulares e irregulares.

### 34. Patrón rítmico-armónico en la primera frase (A) del son de “Terminación” de *Tocotines*.

En la primera frase (A) se muestra claramente una combinación de metro binario con ternario. Si se toma como unidad la corchea, se mantiene un esquema rítmico de 2+2+3+2+2 y si dividimos este patrón rítmico se evidencia claramente un retrógrado rítmico en donde se puede leer las figuras rítmicas en sentido contrario a partir de la cuarta semicorchea del compás 3/8 hasta terminar como el inicio. También si se considera el total de pulsos en la frase completa, daría como resultado un 11/8. Si decidimos dividir en dos

DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN:  
PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

semifrases, resultaría una combinación de  $4/8 + 7/8$ , o si tomamos en cuenta una combinación rítmico-armónica sería  $5/8 + 6/8$ .

La segunda frase (B), es la única que presenta una ligera variación al final, según la interpretación de cada violinista. En ambas versiones se percibe una combinación de metro ternario regular con un metro irregular, resultando un esquema rítmico,  $3+3+3+2+3$  en la primera, y  $3+3+2+2+3$  en la segunda. Esto explica simplemente una ligera extensión de la frase consecuente.

Versión 1 (B)

El patrón rítmico irregular de estos sonos, efectivamente, obedecen a elementos rítmicos externos, como desplazamientos, pasos y coreografías de los danzantes. Como sucede en la primera parte introductoria del son de “La cadena”, en donde el final de cada patrón rítmico en 7/8, es enfatizado por un breve descanso en el paso dancístico.

**37. “La Cadena” de Banda Cruzada con un patrón rítmico irregular.**

También el siguiente son de *Banda Cruzada* está en concordancia rítmica con los desplazamientos y zapateados que realizan los danzantes, específicamente con una segunda frase extendida (segundo pentagrama) que puede ser identificada en combinación de compases simples binarios y ternarios originando un metro irregular, o en un compás irregular de 5/4.

**38. Son de Banda Cruzada con patrón rítmico en un metro irregular.**

Puede ser inconsistente el afirmar con certeza si este tipo de asimetrías rítmicas en los sonos de Xico, son producto también de algún rasgo musical africano específico, considerando el proceso de transculturación y diáspora africana tanto en Europa oriental como en América. Sin embargo, lo que sí debe quedar claro es la relación métrica, que tienen este tipo de sonos “asimétricos”, con los eventos externos dancísticos que ocurren paralelamente.

Podemos concluir que la secuencia de los sonos de *Tocotines*, los cuales acompañan a una danza “mestiza” teatralizada, nos muestran un grado de organización en su composición, comparada con una obra barroca con danzas alternantes, en donde se conservan elementos

## DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

que unifican, como son las reapariciones melódicas, la conservación de un mismo contorno melódico, pero generando contraste en sus patrones rítmico-armónicos.

Todo este conjunto de danzas o sones de *Tocotines* forman una obra de grandes dimensiones y una estructura con cierto orden de precisión, al inicio exponiendo un tema que después se va transformando y desarrollando de diferentes maneras. Esta forma de composición, que además tiene una fuerte relación con los diferentes sucesos de una danza teatralizada, muestra un alto grado de complejidad artística de una tradición musical, que se ha conservado en varias generaciones y que sin duda alguna está influenciada con la tradición de la música barroca.

En estas similitudes de ritmos trasatlánticos seguramente encontraremos transformaciones rítmico-melódicas y rítmico-armónicas, entre algunos sones de *Tocotines* con las danzas cortesanas o campesinas de ritmos binarios y ternarios para vihuela o guitarra barroca como, la pavana, contradanza, bourée, gavota, pasacalle y villanescas; así como aquellas danzas novohispanas del manuscrito Códice Saldívar Núm. 4, producción musical del guitarrista español Santiago de Murcia.

De igual forma habrá que poner atención a los ritmos ternarios de la mayoría de los sones de *Banda Cruzada*, así como algunos de *Tocotines*, emparentados con las danzas novohispanas como, la zarabanda, la chacona, los canarios, zarambeques, u otras formas derivadas con características rítmicas ternarias que forman parte del complejo fandango del atlántico español.<sup>28</sup>

Considerando que la frase *básica y extendida* de Koch obedece a una práctica musical del periodo occidental Clásico, en la segunda mitad del siglo XVIII, y que dicha práctica Clásica influyó en los últimos años en la música novohispana colonial; no es raro encontrar este tipo de frases estructurales en los sones mexicanos. Por lo tanto, se encontró que en la mayoría de los sones de *Tocotines* muestran un equilibrio en sus frases estructurales, a diferencia de algunos sones de *Banda Cruzada*, con frases extendidas.

En los sones de *Banda Cruzada* se emplean varios rasgueos, *doble* o *triple* con sus variantes, en metro binario compuesto (6/8), o ternario simple (3/4) dependiendo el gusto de los músicos. Algunos acentúan la segunda y quinta corcheas, distintivo del *son* huasteco y jarocho. En la mayoría de los sones de *Tocotines*, se emplea el rasqueo *doble*, ya sea en un metro binario o ternario simple. Y casi siempre el patrón rítmico del rasqueo es el mismo que el patrón rítmico-melódico.

Recordemos las opiniones que tienen algunos músicos portadores de la tradición como don Antonio Totomol Mapel, sobre el estilo de rasqueo, considerando al rasqueo *doble* en

---

<sup>28</sup> Peter L Manuel hace un análisis del complejo del fandango, entendida como una familia muy extensa que comprende el fandango español y géneros latinoamericanos, de los cuales sus predecesores son la zarabanda, la chacona y posiblemente el pasacalle. 2015, p. 167

compás de  $\frac{3}{4}$  como no propio de los sones de Xico. Y de aquí su inconformidad con los jóvenes músicos que emplean este tipo de rasgueo para acompañar las danzas. Según este músico tradicional, el estilo de rasgueo *triple* es el que siempre se ha utilizado para acompañar a los sones en compás de  $\frac{6}{8}$ , pues es el estilo que aprendió de sus maestros.

No obstante, los diferentes estilos de rasgueo que podemos encontrar hoy en día en el son tradicional de Xico, demuestra la variedad de estilos de interpretación que se han generado en los últimos años, enriqueciendo cada vez más al son. Esto quizá ha permitido su evolución e interés en niños y jóvenes de la localidad.

Con respecto a las transformaciones rítmicas, algunos sones de *Banda Cruzada* y específicamente en tres sones de *Tocotines*, han cambiado de un ritmo binarizado ( $\frac{2}{4}$ ) a uno de subdivisión ternaria ( $\frac{6}{8}$ ) o metro ternario simple ( $\frac{3}{4}$ ). Estos cambios obedecen a cuestiones agógicas, en donde los músicos de las últimas décadas han ido aumentando la velocidad de ejecución de acuerdo a las exigencias de los danzantes.

Por otro lado, no solo la música occidental influyó en la interpretación de los sones de Xico sino también existen rasgos musicales, específicamente rítmicos, que se identifican más con la música africana, haciendo que algunos sones de Xico formen parte de lo que se categoriza como música afroestiza.

Con las nuevas investigaciones en torno al tema de la diáspora africana en México, resulta evidente la sutil marca de dicha cultura afroide en algunas tradiciones de hoy en día, las cuales debido a su ubicación geográfica pareciera que no existiera ninguna presencia negroide, como es el caso del son de las danzas de Xico.

Atendiendo esta sutil marca, no es casualidad el manejo de palabras relacionadas con lo “negro” en las danzas de Xico, como; “negreada”, refiriéndose a los danzantes; “negro separado”, al danzante con vestimenta de vaquero que baila acompañando y dirigiendo a la danza; *Negreada de Bayeta* a la antigua danza desaparecida; “negritos”, a los danzantes que conforman la danza de *Banda Cruzada*,<sup>29</sup> la cual también tiene algún parecido con la danza totonaca de los *Negritos*, basada en un suceso histórico entre negros esclavos.<sup>30</sup>

Por otro lado, tomando en cuenta que el ritmo *sesquiáltero* es un importante elemento rítmico compartido entre la música española y africana, en la mayoría de los sones de *Banda Cruzada* se identifican claramente los rasgos rítmicos identificados como afroestizos por Pérez Fernández como, entradas a contratiempo (*off beat*), ritmos cruzados (*cross-rhythm*) o patrones *birrítmicos*, y patrones rítmicos aditivos (*patrón estándar africano*).

---

<sup>29</sup> Ver a Obeth Colorado en “La Música de la Danza...”, 2013. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/37291>

<sup>30</sup> Ver leyenda de la danza de Negritos del totonacapan en Alvares Boada, 1985, pág. 87.



## DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN: PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

Además, con respecto a la ejecución instrumental, el carácter percusivo de los rasgueos y la diversidad de formas de ataque, como la acentuación rítmica en segunda y quinta corcheas en compás de 6/8, no solamente en los cordófonos rasgueados sino también en el violín; hacen posible una mejor percepción de los esquemas rítmicos relacionados con el patrón estándar africano.

Al analizar estos sonos en un tramo temporal de 12/8, se infiere que, en algunos sonos de *Banda Cruzada* y sonos antiguos de *Negreada de Bayeta*, se pueden distinguir los esquemas rítmicos 2+2+3+2+3 y 2+2+3+3+2 del patrón estándar africano, tomando en cuenta la construcción de sus frases con entradas a contratiempo, la acentuación en su patrón sesquiáltero, y principalmente, la acentuación generada por los ritmos cruzados, o esquemas *birrítmicos*, entre el patrón rítmico-melódico y rítmico- armónico con sus estilos de rasgueo.

Dicha acentuación obedece a un tipo de práctica interpretativa que a veces la notación musical convencional es incongruente para poder identificar, en este caso, los patrones rítmicos aditivos, resultado de un desplazamiento o alteración de las pulsaciones básicas de una sesquiáltera.

Finalmente, se deduce que los patrones rítmicos de los sonos de Xico están influenciados por las danzas o géneros seculares barrocos y novohispanos, así como por los ritmos africanos occidentales y géneros afroestizos que surgieron durante la Colonia como el son jarocho y huasteco.

Es muy complicado mencionar que musicalmente estos sonos poseen ciertas características prehispánicas. Hasta la fecha no existe alguna investigación científica de cómo realmente se escuchaba la música prehispánica. Lo que se puede percibir como prehispánico de esta música tradicional de Xico, serían todas las características extramusicales que han permanecido por medio de la tradición como lo es, la ritualidad, el misticismo, la teatralidad, la danza, etc., elementos que indudablemente se relacionan con la música “indígena”, pero que solo evidencian temas específicos para otras ciencias de la investigación como la antropología, historia y sociología. Por lo tanto, en esta música tradicional de Xico, no se pueden comprobar elementos musicales propiamente prehispánicos, considerando la escasa o nula información que existe con respecto a la música prehispánica.

Sin embargo, los pocos sonos de Xico que presentan ritmos asimétricos con metros irregulares ajenos a la alteración de la pulsación básica de la sesquiáltera, de un ritmo divisivo; resultan ser de particular interés, originando el siguiente cuestionamiento. ¿Podrían ser estos patrones rítmicos irregulares, algunas reminiscencias de lo que pudo haber sido la música prehispánica unida a la danza? o ¿quizá son derivaciones de algún otro rasgo de la música africana?

Por otro lado, se ha demostrado en este análisis, que el patrón rítmico irregular de estos sonos, efectivamente, siguen a elementos rítmicos externos, como desplazamientos, pasos y coreografías de los danzantes; existe una relación métrica en este tipo de sonos “asimétricos” con los eventos externos dancísticos que ocurren paralelamente.

Por último, es necesario reiterar la poca eficacia de la métrica convencional (6/8, 3/4 o 2/4) que académicamente se ha venido utilizando para poder identificar, por ejemplo, los patrones rítmicos aditivos, resultado de la alteración a las pulsaciones básicas de una sesquiáltera, o patrones rítmicos irregulares ajenos a dicha alteración.

Queda comprobado que la importancia que tiene la transcripción y análisis de la música tradicional, permite una mejor objetividad y certeza en la investigación científica, para una mejor comprensión de los procesos de cambio, desarrollo e influencias culturales de una tradición musical, así como el entendimiento de cada uno de los elementos que la conforman.

Por lo tanto, habrá que considerar el tipo de análisis que se está proponiendo para futuras investigaciones, pero también la creación de un modelo de transcripción en base a estos esquemas rítmicos analizados que pueden estar agrupados en pulsaciones básicas de un patrón estándar africano, o en otro tipo de patrones rítmicos irregulares, como los que se identificaron en el son de “Terminación”, los cuales están muy acoplados con los ritmos transatlánticos que expresan los danzantes.

## REFERENCIAS / REFERENCIAS

- Álvarez Boada, Manuel. *La música popular en la Huasteca veracruzana*. Premia Editora: La Red de Jonás, 1985.
- Arrieta Fernández, Pedro. “Cultura y Celebración en Xico”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 130, abril-junio, Xalapa, Veracruz: Fondo de empresas de la UV, 2004.
- Bermúdez Gorrochotegui, Gilberto. *El Mayorazgo de la Higuera*. Editorial Universidad Veracruzana, 1987.
- Christensen, Tomas, edit. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Colorado Morales, Obeth. “La Música de la Danza de Los Tocatines, de Los Santiagos y de Banda Cruzada, de Xico, Veracruz.”, Tesis de Licenciatura en Educación Musical, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2013.  
<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/37291>

DANZAS TRADICIONALES CON RITMOS TRASATLÁNTICOS EN EVOLUCIÓN:  
PATRONES RÍTMICOS EN EL SON TRADICIONAL DE XICO, VERACRUZ

- Corona Alcalde, Antonio. "The Popular Music from Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque". *Ars Música*, Denver 7, no 2, 1995.
- FONADAN. "Fonoteca de Etnomusicología". Núms. 11 y 12, Tomo I y II, Cuadernos de Trabajo, Danzas Tradicionales, México: Dirección General Culturas Populares, 1983.
- García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Editores Siglo Veintiuno, México, DF, 2002.
- Hernández Azuara, César. *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. Colección Huasteca: CIESAS, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.
- Kohl, Randall. *Ecos de "La Bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*. Xalapa, Veracruz: IVEC, 2007.
- Loza, Steven. *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, Los Angeles: University of California, 2003.
- Manuel, Peter L. "The Fandango Complex in the Spanish Atlantic: a Panoramic View". *Música Oral del Sur*, Revista Internacional Núm. 12, Centro de Documentación Musical de Andalucía, España, 2015.
- Medina Zacarías, Sergio. *Manual de Lectura y Transcripción de Tablaturas de los siglos XVI al XVII*. Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Unidad Editorial, México: Universidad de Guadalajara, 2001.
- Morales Abril, Omar. "Villancicos de remedo en la Nueva España". *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, México: CIESAS, 2013  
[http://www.academia.edu/5490673/Omar\\_Morales\\_Abril\\_Villancicos\\_de\\_remedo\\_en\\_la\\_Nueva\\_Espa%C3%B1a\\_en\\_Humor\\_pericia\\_y\\_devoci%C3%B3n\\_villancicos\\_en\\_la\\_Nueva\\_Espa%C3%B1a\\_Oaxaca\\_CIESAS\\_2013\\_pp\\_11-38](http://www.academia.edu/5490673/Omar_Morales_Abril_Villancicos_de_remedo_en_la_Nueva_Espa%C3%B1a_en_Humor_pericia_y_devoci%C3%B3n_villancicos_en_la_Nueva_Espa%C3%B1a_Oaxaca_CIESAS_2013_pp_11-38)
- Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza, Madrid, España, 1996.
- Nketia, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: Norton & Company, 1974.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. *La música afroestiza mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.

\_\_\_\_\_. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Ediciones Casa de las Américas, Habana, Cuba, 1986.

Russell, Craig H. *Santiago de Murcia's "Codice Sadivar No.4". A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*. Vols. 1 y 2, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1995.

Stone, Ruth M. *Music in West Africa*. New York: Oxford University Press, 2005.

Tyler, James y Paul Sparks. *The Guitar and Its Music. From the renaissance to the classical era*. Gran Bretaña: Oxford University Press, 2002.

Van der Lee, Pedro. "Zarabanda: Esquemas rítmicos de acompañamiento en 6/8". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 16, Núm. 2, 1995, Texas: University of Texas Press.

#### **ENTREVISTAS**

Antonio Totomol Mapel, músico violinista y danzante, ha acompañado a danzas de *Banda Cruzada* y *Tocotines* de Xico, Veracruz, 3 de mayo del 2015.

Tomás Montemira Morales, músico violinista, fallecido, tocó con diversas danzas de Xico, Veracruz, 18 de mayo, 11 de octubre del 2014.