

Universidad de San Carlos de Guatemala
Dirección General de Investigación (DIGI)
Programa Universitario de Investigación en Cultura,
Pensamiento e Identidad de la Sociedad Guatemalteca
Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL)
Instituto de Investigaciones Humanísticas

El son guatemalteco ladino en el siglo XIX.
Historia, tipos y representantes.

Informe Final

Coordinador: ***Igor de Gandarias***

Guatemala, Noviembre 2012

Índice General

1. Resumen (5)
2. Introducción (7)
3. Antecedentes (8)
4. Justificación (10)
5. Objetivos (11)
6. Metodología (11)
7. Resultados (13)
 - A. Banco digital de sones manuscritos (13)
 - B. Catálogo de sones ladinos del siglo XIX (15)
 - C. Historia y evolución del son guatemalteco ladino (18)
 - a. Conceptos previos (18)
 - a.1 Génesis y significado de la palabra son (18)
 - a.2 Son guatemalteco (20)
 - b. Marco histórico del son guatemalteco ladino (22)
 - b.1 Acontecimientos que preparan el surgimiento del son guatemalteco ladino (22)
 - b.1.1 El villancico español transplantado en América (21)
 - b.1.2 Contexto político social durante el aparecimiento del villancico en Guatemala (23)
 - b.1.3 Auge del villancico en el siglo XVII. El villancico de indios (24)
 - b.2 Período formativo del son ladino en el siglo XVIII (25)
 - b.2.1 El villancico de pascua (30)
 - b.3. Consolidación y desarrollo del son ladino (31)
 - b.3.1 El son de pascua (31)
 - b.3.2 Florecimiento del son ladino (35)
 - b.3.2.1 El son a inicios del siglo XIX (35)
 - b.3.2.2 El son a mediados del siglo XIX (44)
 - b.4. Apogeo y declinación del son ladino (46)
 - c. Difusión del son ladino (53)
 - c.1 El son ladino en la provincia (53)
 - c.2 El son ladino en San Salvador (54)
 - D. Antología de sones (57)
 - No. 1. *Ay de pucha!*.....Rafael Antonio Castellanos (58)
 - No. 2. *Este es el niño tierno y hermoso*..... Vicente Sáenz (67)
 - No. 3. *Toditos los musiquero*..... Miguel García (75)
 - No. 4. *Piececitas para monacordio*.....Anónimo (79)

No. 5. <i>Tres sonecitos</i>	Anónimo (82)
No. 6. <i>El salto de los negros</i>	Anónimo (84)
No. 7. <i>Son No. 5</i>	Juan de Jesús Fernández (85)
No. 8. <i>El Tancredito</i>	Juan de Jesús Fernández (87)
No. 9. <i>Son No. 1</i>	José Antonio Aragón (89)
No. 10. <i>Son No. 6</i>	José Antonio Aragón (91)
No. 11. <i>La tórtola</i>	José Antonio Aragón (92)
No. 12. <i>Pegro</i>	Remigio Calderón (93)
No. 13. <i>Son No. 14</i>	José Escolástico Andrino (95)
No. 14. <i>Son No. 15</i>	José Escolástico Andrino (96)
No. 15. <i>Las católicas</i>	Anselmo Sáenz (98)
No. 16. <i>La sultana</i>	Anselmo Sáenz (108)
No. 17. <i>Son No. 1</i>	Francisco Gutiérrez (115)
No. 18. <i>Son No. 3</i>	Francisco Gutiérrez (118)
No. 19. <i>Fin de siglo</i>	Salvador Iriarte (120)
No. 20. <i>El cometa</i>	Cándido Reyes (128)
No. 21. <i>Las carreras de la indita</i>	Cándido Reyes (130)
No. 22. <i>El cenizontle</i>	Albino Paniagua (131)
No. 23. <i>El pito real</i>	Albino Paniagua (133)
No. 24. <i>Son No. 2</i>	F, J. B. C. (136)
No. 25. <i>Son No. 4</i>	Rafael Olmedo (138)
No. 26. <i>Son No. 6</i>	Nicolás Roldán (140)

8. Discusión de resultados (143)

9. Conclusiones (144)

10. Recomendación (146)

11. Bibliografía (147)

Índice de Ilustraciones

No. 1. Organización del banco digital de sonos manuscritos (13)
No. 2. Anónimo. Tres sonecitos escritos para tocar al salterio (14)

Índice de Tablas

Tabla 1. Sonos de Eulalio Samayoa (34)
Tabla 2. Sonos de Juan de Jesús Fernández (37)
Tabla 3. Sonos de José Antonio Aragón (42)
Tabla 4. Sonos de Remigio Calderón (45)
Tabla 5. Sonos de Anselmo Sáenz (48)
Tabla 6. Sonos de Salvador Iriarte (52)

Anexo

Ficha de registro de sonos (152)

1. Resumen

Esta investigación pretende preservar, restaurar y poner en vigencia, bajo un enfoque musicológico, una muestra seleccionada de sones guatemaltecos ladinos del siglo XIX, representativos del desarrollo de este género musical paradigmático de la idiosincrasia guatemalteca, que proporcionó las bases para el desarrollo de los sones ladinos de marimba que conocemos en la actualidad.

En este estudio se define el son ladino como un género musical de tradición escrita decantado del villancico español por mestizos guatemaltecos, a partir de mediados del siglo XVIII. Consiste en una gama de expresiones vocales e instrumentales, frecuentemente asociadas a la danza, originariamente de carácter religioso y luego popular. Sus características musicales generales descansan en su textura homófona, enmarcados en el sistema tonal diatónico y su dicotomía modal mayor-menor, melodía diatónica y uso predominante de compás binario compuesto (6/8) y ternario simple (3/8) con especial gusto por figuras rítmicas de sesquiáltera y contratiempo.

La importancia del repertorio musical estudiado reside en que ejemplariza importantes fases históricas del desarrollo estético del son ladino del siglo XIX en la ciudad de Guatemala, su repercusión en la provincia y su final expansión a El Salvador. La muestra incluye pequeños sones para grupos de cámara y teclado, como también sones orquestales de amplias dimensiones, abarcando estilísticamente desde el son galante, cortesano y el son de pascua clásico, vigentes a inicios del siglo XIX, hasta los sones de salón que marcaron el clímax del género a fines del mismo siglo. Las partituras fueron localizadas durante el desarrollo de investigaciones recientes de la Dirección General de Investigación a las cuales este proyecto da continuidad¹. Las obras manuscritas se conservan en los archivos del Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Historia, la Colección Carlos Molina Aguilar del Centro de Estudios Folklóricos, Centro Cultural y Deportivo Rafael Álvarez, Archivo Histórico Arquidiocesano y archivo del autor, en la ciudad de Guatemala, mientras que en San Salvador se localizaron sones en el Museo de la Palabra y el Archivo Calderón.

La muestra contiene sones escritos por destacados compositores que definen la escena musical centroamericana del siglo XIX, siendo ellos: de la primera mitad del siglo: Eulalio Samayoa, Juan de Jesús Fernández, Escolástico Andrino y Remigio Calderón, y, de la segunda, Anselmo Sáenz, y Salvador Iriarte. A ellos se agregan compositores menos conocidos, pero no por ello sin importancia, como José Antonio Aragón, Alvin Paniagua y Francisco Gutiérrez. De San Salvador se incluyen sones de Rafael Olmedo y Nicolás Roldán.

Con el propósito de dar cumplimiento a los objetivos de conservación y puesta en vigencia de este repertorio, propuestos para este proyecto, se trabajó para elaborar cuatro productos principales de investigación:

¹ Ver Antecedentes de este proyecto.

- Banco digital de partituras manuscritas de sonos conteniendo seiscientos setenta y seis fotogramas organizados en carpetas por autor y obra en orden alfabético con detalle de instrumentos utilizados. Con ello se concreta la conservación de este repertorio, que había permanecido, por el espacio de un siglo, guardado y desconocido del público, posibilitando futuros estudios sobre el tema, sin deteriorar las fuentes primarias.
- Catálogo de sonos encontrados, arrojando un total de quinientos setenta y cinco títulos de los cuales doscientos sesenta y seis resultaron anónimos y treientos nueve de diecinueve compositores identificados.
- Edición digital y preparación de obras para su publicación. Se seleccionó una muestra de veintiséis piezas que fueron paleografiadas y transcritas digitalmente para ser publicadas en forma de antología histórica. Además de sonos instrumentales se incluyeron tres villancicos semi-sacros que muestran la relación originaria del son con estas piezas utilizadas en la liturgia católica, principalmente para las celebraciones navideñas. La antología constituye la parte medular de la investigación, ya que posibilita la ulterior lectura e interpretación musical de sonos del siglo XIX, así como su estudio como fuente primaria ilustrativa de la composición popular histórica de Guatemala.
- Esquema del marco histórico del son guatemalteco ladino en el siglo XIX. A partir de observación y análisis de la muestra se identificaron sus características formales y estilísticas. Se elaboraron notas y observaciones pertinentes para facilitar el entendimiento del contenido y sentido de las obras y valorar sus aportes en perspectiva histórica. En tal sentido se ahondó en la ubicación contextual de los sonos para determinar su función dentro del medio social y artístico del momento, así como su impacto en la producción musical ulterior. Con tal propósito se contempló la recuperación de información sobre la producción de sonos y datos biográficos de sus autores, en documentos de la época y diferentes publicaciones de historia musical de Guatemala y El Salvador.

El trabajo realizado inició con el acopio y registro fotográfico de los manuscritos en distintos archivos musicales públicos y privados de Guatemala y San Salvador, apuntando informaciones iniciales sobre los mismos en fichas de registro diseñadas para tal objeto. Se procedió luego a la elaboración de el catálogo de obras encontradas y la construcción de un banco digital de imágenes de las partituras manuscritas encontradas con fines de conservación y consulta futura. Seguidamente a través de una lectura preliminar del conjunto de partituras, se seleccionó una muestra representativa. Para escoger se compararon las obras en cuanto a su valor documental es decir, su potencialidad para ilustrar aspectos específicos de la producción musical guatemalteca del siglo XIX pudiendo referirse a la ejemplificación de formas musicales, tipos de instrumentación o maneras específicas de comportamiento. También se sopesó su valor musical, juzgando su calidad estructural, originalidad, aportes melódicos, armónicos y/o rítmicos y su viabilidad de ejecución.

Delimitada la muestra se procedió a paleografiarla y editarla, transcribiéndola a partituras de fácil manejo y lectura a través de proceso computarizado. Paralelamente se consideró el estudio bibliográfico relacionado la documentación biográfica de autores incluidos en la muestra, el análisis musical de las partituras y la contextualización social de las mismas.

La utilidad de esta investigación reside en su potencialidad para paliar la escasa información y difusión que ha tenido este patrimonio histórico-musical guatemalteco. La posibilidad de contar con partituras de sonos guatemaltecos del siglo XIX, para ser distribuidas en las escuelas de música a nivel diversificado y en los departamentos de música de las universidades del país permitirá su estudio, ejecución y difusión, contribuyendo a la formación de la conciencia histórica de la población estudiantil y del público en general.

2. Introducción

La presente investigación busca descubrir y facilitar el conocimiento, interpretación y audición de una muestra representativa de la creación musical popular del siglo XIX en Guatemala, como lo constituye el son guatemalteco ladino. Los resultados se presentan como una antología histórica de partituras acompañada de un estudio del son ladino bajo un enfoque histórico y musicológico.

La música estudiada había permanecido, en su mayor parte, totalmente desconocida hasta el momento actual y solo se tenían vagas referencias de la existencia de algunas de las obras, por lo cual su estudio y difusión aportará criterios decisivos para la reconstrucción de la historia musical de Guatemala y Centroamérica. La antología, que incluye veintitres sonos y tres villancicos relacionados, rescata y da a conocer el trabajo de diecinueve compositores de Guatemala y El Salvador, representativos de este género musical, quienes contribuyeron decisivamente a la conformación y consolidación del son ladino en el siglo XIX. Con ello, el producto de la investigación proporciona el canal para que sus trabajos se conozcan, difundan y se incorporen a la vida cultural nacional e internacional.

El estudio crítico histórico que antecede las partituras, reúne y organiza nueva información sobre la vida y obra de los compositores considerados, con un énfasis en el desarrollo estilístico del son extractado del análisis de las propias obras y la interpretación de informaciones históricas que se encuentran dispersas en documentos conservados en varios archivos públicos y privados.

Los resultados de esta investigación buscan cumplir múltiples funciones en los campos de la documentación histórica, la práctica educativa y la interpretación musical. Por una parte, se debe reconocer que, como consecuencia de la falta de producciones musicales, métodos, partituras y estudios de música guatemalteca, la educación musical escolar y profesional en Guatemala se basa principalmente metodología y repertorio extranjeros. La antología de sonos guatemaltecos del siglo XIX y su estudio crítico, viene por tanto a proveer materiales de primera mano a educadores y estudiantes,

posibilitando un ajuste de la enseñanza musical nacional de una manera más acorde a las contingencias actuales de nuestra realidad histórica como latinoamericanos.

Por otro lado, en círculos musicales profesionales existe dificultad para ejecutar música guatemalteca ya que no se cuenta con suficiente repertorio disponible. La presente investigación busca paliar estas necesidades de difusión de nuestro patrimonio musical, para reintegrar a los guatemaltecos parte de su identidad que ha sido tradicionalmente ignorada.

3. Antecedentes

El acercamiento histórico y fenomenológico al son guatemalteco ladino del siglo XIX, en su conjunto, no se había realizado antes de iniciar este estudio. Los recursos bibliográficos anteriores relacionados con el tema se presentan fragmentados, escasos e incompletos. Mientras su presencia en historias de la música occidental es inexistente², libros especializados en música latinoamericana privilegian la actividad de países del área cuyas posibilidades de desarrollo cultural han sido mayores, como Argentina, México, Cuba o Venezuela. Estos textos tocan pobremente la situación musical centroamericana y la música popular guatemalteca, en la mayor parte, ni se menciona. Entre los que han otorgado espacio a la música guatemalteca pueden citarse: siete páginas que reseñan la bibliografía existente, en (Chase, 1960: 235-241), seis páginas sobre música académica de proyección folklórica, citando, en una línea, el son guatemalteco, en (Slonimsky, 1972: 201-207), un párrafo sobre músicos académicos nacionales del siglo XX, en (Behague, 1979: 308), y tres líneas con nombres de compositores guatemaltecos contemporáneos, en (Gómez, 1995: 395). Ninguno de estos textos contempla la producción de sones ladinos guatemaltecos del siglo XIX.

Contraparte a esta insuficiencia la ofrecen tres diccionarios enciclopédicos de la música difundidos mundialmente que contienen referentes generales al tema de esta investigación. El primero, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, presenta un resumen de la historia musical académica guatemalteca condensado en media página, concediendo mayor espacio a la música folklórica, donde incluye una breve referencia del son guatemalteco ladino para marimba como se practicaba en áreas rurales a fines del siglo XX (O'brien, 1980: 777). El segundo, titulado *Encyclopedia of Popular Music of the World* ofrece, en la entrada correspondiente a Guatemala, una síntesis histórica de la música popular guatemalteca reservando dos párrafos al son de pascua y el son galante del siglo XIX (de Gandarias & Rojas 2005: 168). El último, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en su entrada correspondiente al son, se

² Estos textos consideran principalmente la música académica europea, en menor grado la estadounidense y por último, la latinoamericana. Entre los más importantes de su tipo se encuentra *A History of Western Music*, donde la producción latinoamericana en su conjunto ocupa un solo párrafo de las 862 páginas con que cuenta el libro (Grout, 1996: 716).

refiere escuetamente al son guatemalteco ejecutado en marimba como género asociado a la danza entre los ladinos (Casares, 2000: IX, 1147).

Por su parte, en el ámbito bibliográfico especializado, mientras existen sólidas referencias del son tradicional indígena para marimba, vigente en algunas comunidades del altiplano guatemalteco³, el son ladino del siglo XIX, ha sido tratado vagamente y en forma colateral al tema principal de los textos donde aparece. Así, la noticia más antigua y la única que se conoce escrita en el siglo XIX, la ofrece el compositor Eulalio Samayoa quien, en 1843, dentro de su *Plan de reformas piadosas para la música de los templos de Guatemala*, manuscrito que permaneció olvidado por más de siglo y medio, publicado en forma incompleta recientemente, cita brevemente la función litúrgica y didáctica del son de pascua y las ocasiones en las que se tocaba a mediados del siglo XIX (Lehnhoff, 1996: 73-75).

Más importantes para este estudio resultaron dos historias de la música guatemalteca escritas en la primera mitad del siglo XX, que retoman el tema dando cuenta breve de elementos adicionales alrededor de los sones ladinos. La primera de ellas, *Apuntes para la Historia de la Música* de Víctor Miguel Díaz, describe los movimientos de danza asociados los sones ladinos a fines del siglo XIX e inicios del XX, enumerando algunos de los sones más famosos del momento y los nombres de sus compositores (Díaz, T. II 1928: 88-90). La segunda es la *Historia de la música guatemalteca* de Rafael Vásquez, la que dimensiona la importancia del son ladino en la definición identitaria del guatemalteco, a la vez de ofrecer, por primera vez, elementos de su estructura armónica y melódica, (Vásquez, 1950: 49-50). A pesar de su valor documental, ninguno de estos libros aporta datos sobre las formas y la evolución estética del son en el siglo XIX.

Finalmente se deben mencionar, por su estrecha vinculación con el tema de esta investigación, dos estudios anteriores realizados por el autor de este proyecto, publicados por la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos y que constituyen antecedentes directos de la presente propuesta. El primero titulado *El Repertorio Nacional de Música* (2002), ofrece, por primera vez, ejemplos en partitura de sones de pascua en estilo clásico de mediados del siglo XIX. El segundo, *Música Guatemalteca para piano* (2008) da a conocer el son galante más antiguo hasta ahora encontrado, el cual estuvo vigente a inicios del siglo XIX. Dentro del trabajo de campo de estas investigaciones se localizó el cuerpo documental de partituras que aquí se estudian.

En suma, los antecedentes de estudio sobre el son ladino contenidas en los documentos hasta aquí citados, aunque importantes, son fragmentarios e incompletos y no permiten esbozar una panorámica del desarrollo histórico y estilístico del son ladino guatemalteco del siglo XIX. Tampoco se encuentra en esos antecedentes algún análisis de piezas representativas para relacionarlas con el contexto histórico social en que surgieron y señalar sus repercusiones en la producción de sones actuales. Los antecedentes bibliográficos no presentan

³ Ver (Chenowet, 1964: 80-100), (O'Brien, 1982: 102-103) y (Navarrete, 2005: 98-114).

tampoco alguna una muestra de partituras de sonos ladinos del siglo XIX que compendie y ejemplifique las distintas etapas de su desarrollo histórico y estético.

4. Justificación

El cuantioso repertorio de sonos que llenaron espacios educativos, religiosos y de entretenimiento en ambientes familiares y públicos, proporcionando elementos de cohesión cultural e identidad a la sociedad guatemalteca y salvadoreña de los siglos XIX y principios del XX, permaneció olvidado en diversos archivos musicales públicos y privados de la ciudad de Guatemala y San Salvador, por más de un siglo. Su reciente hallazgo justificó la necesidad de dar a conocer este tesoro musical y demostrar públicamente, bajo procedimientos científicos, no solo su decisivo papel en la evolución del son y la conformación de la identidad guatemalteca, sino dilucidar su origen, función e impacto en la producción musical posterior. La importancia de estas partituras ha pasado desapercibida, dentro del contexto del desarrollo histórico y social de la música guatemalteca, simplemente porque no se encontraban a disposición.

Otra justificación para llevar a cabo esta investigación derivó de considerar que, a pesar de la popularidad y reconocimiento del son guatemalteco como la más importante forma de expresión musical originada en territorio nacional, no había sido suficientemente estudiada ni aquilatada en su justa dimensión. Se desconocía por tanto, su origen preciso, evolución histórica y las distintas formas que adoptó antes de su popularización en marimba cromática en la primera mitad del siglo pasado. La publicación de los resultados de esta investigación contribuirá sin duda a llenar el vacío académico sobre el desarrollo estético del son ladino que prevalece en la actualidad.

Fuera de la pertinencia histórica señalada, se prevé que los resultados de este proyecto impactarán principalmente a la población escolar y el sistema de enseñanza musical nacional, al facilitar el empleo en el aula de recursos y materiales didácticos sobre la música guatemalteca del siglo XIX. El beneficio resulta evidente si se tiene en cuenta que en nuestro país la formación de músicos profesionales en el Conservatorio Nacional y profesores de Enseñanza Media en Educación Musical en distintas universidades, así como los contenidos que ofrecen las escuelas de música y profesorados de educación musical primaria, se basan primordialmente en el estudio de materiales de la cultura europea clásica. Esto como consecuencia de la falta de producciones musicales, métodos y estudios de música nacional y particularmente la música histórica del siglo XIX.

Se debe considerar, por otra parte, que la interpretación y difusión de música guatemalteca en espacios académicos en nuestro país es muy reducida. La programación de conciertos y recitales contiene en su mayor parte piezas del repertorio estándar internacional. La música local es poco considerada y mucho menos la producción histórica de siglos anteriores. Una de las causas reside en la crónica carencia de partituras y composiciones nacionales listas para ser ejecutadas, lo que ha propiciado el desarraigo cultural en el público oyente

guatemalteco. Son estos los problemas educativos y culturales que esta investigación pretende contribuir a solucionar.

En conclusión, se ha justificado el estudio de los centenarios manuscritos que conservan desconocidas e invaluable información sobre el desarrollo del son ladino en Guatemala, con el fin de consolidar su permanencia para las generaciones futuras, permitir el acceso a su estudio y difusión, intervenir la escasez bibliográfica existente y resistir el creciente quebranto de identidad que padecemos actualmente.

5. Objetivos

5.1 General

Contribuir al proceso de conservación, documentación, y difusión del son guatemalteco ladino del siglo XIX.

5.2. Específicos

- a. Construir un banco digital de partituras manuscritas de sones del siglo XIX.
- b. Elaborar un catálogo de sones compuestos por mestizos guatemaltecos en el siglo XIX.
- c. Redactar un estudio crítico sobre la evolución del son ladino en Guatemala durante el siglo XIX.
- b. Elaborar una antología anotada de sones ladinos del siglo XIX que permita y propicie su interpretación y difusión.

6. Metodología

La investigación se llevó a cabo en las siguientes fases:

- a. Preparación de fichas de registro para obras musicales. La ficha contiene una sección para datos sobre el manuscrito original (autor, fecha de composición, ubicación, grado de legibilidad, y copista). Otra sección se reservó para anotar el contenido musical de las piezas incluidas en las colecciones consultadas y datos de su función o coyuntura histórica.
- b. Acopio y conservación de manuscritos. Se concertaron sesiones de registro fotográfico digital en los archivos musicales que resguardan las partituras manuscritas estudiadas y se tomaron fotografías de los manuscritos encontrados.
- c. Formación de un banco digital de imágenes de sones manuscritos encontrados. Las fotografías de las partituras obtenidas se agruparon e identificaron por composición individual con páginas debidamente numeradas en carpetas separadas para su fácil localización. Con ello se preparó un disco compacto que se depositará en los archivos del Centro de información y documentación de la Dirección General de Investigación y en el Centro Estudios Folklóricos, para su archivo y posterior estudio.

- d. Elaboración de catálogo. Se preparó una tabla de las composiciones encontradas, contemplando casillas para título, fecha de composición, instrumentación, tonalidad y compás de cada son en particular.
- e. Investigación bibliográfica y de archivo. Se revisó la bibliografía disponible sobre los compositores encontrados y su obra a fin de establecer la magnitud y calidad de su presencia en la historia musical guatemalteca y centroamericana. Este trabajo sustentó teóricamente el criterio del valor documental de las obras que se seleccionaron para conformar la antología de partituras.
- f. Selección composiciones a transcribir. A través de una lectura preliminar al piano y observación de los sones encontrados se seleccionó una muestra de las piezas a ser incluidas en la antología para lo cual se consideraron criterios de valor documental, musical y balance, tratando de incluir el mayor número de autores.
- g. Paleografía y edición de las composiciones. Cada obra seleccionada fue sometida a un proceso de paleografía musical que involucró correcciones, reconstrucciones y normalización de su presentación gráfica a los estándares actuales de escritura musical.
- h. Traslado de partituras a formato digital. Se transcribieron digitalmente las partituras utilizando programa especial de levantado de texto musical, lo que permitió presentar profesionalmente la música en condiciones aptas para lectura e interpretación.
- i. Estudio y análisis musicológico e histórico de la muestra. Incluyó el examen de aspectos formales, armónicos, melódicos, rítmicos y orquestales de las obras seleccionadas para situarlas estilísticamente. Así mismo contempló el estudio y la ubicación histórica de las composiciones y sus autores para establecer su función dentro de la evolución musical en Guatemala.
- j. Difusión y docencia. Se realizaron dos presentaciones para dar a conocer los resultados de la investigación.
- k. Elaboración de informe final.

7. Resultados

Cuatro son los resultados tangibles de la investigación. Ellos corresponden en su orden a los cuatro objetivos planteados en el proyecto: un banco digital de sones ladinos manuscritos, el catálogo de piezas encontradas, el marco histórico de su desarrollo y una antología histórica de partituras de sones ladinos lista para ser interpretada musicalmente. A continuación un descripción de cada uno de ellos.

A. Banco digital de sones manuscritos



Ilustración No. 1. Organización del banco digital de sones manuscritos.

La realización del banco digital de partituras manuscritas tiene por objeto la conservación de los originales resguardados en los archivos musicales visitados. Contiene seiscientos setenta y seis (676) fotogramas organizados en dos grandes carpetas, como puede observarse en la ilustración anterior. Una contiene sones creados por autores salvadoreños, la otra, sones de autores guatemaltecos. Cada carpeta contiene otras carpetas asignadas a cada uno de los artistas creadores. En el interior se encuentran otras carpetas con el nombre de las obras o colecciones, antecedido de las iniciales del archivo particular donde se encuentran los manuscritos. Finalmente se encuentran los fotogramas de sones particulares o colecciones de sones, consignando las partes instrumentales específicas (e.g. violín, corno, etc.) a las cuales corresponden.



Ilustración 2. Anónimo. *Tres soncitos escritos para tocar al salterio*

B. Catálogo de sones ladinos del siglo XIX

El catálogo se divide en dos secciones: la primera consigna cuatrocientos ochenta sones de autores guatemaltecos, (doscientos cuarenta y seis anónimos y el resto escritos por diecisiete autores identificados); la segunda sección consigna noventa y cuatro sones de autores salvadoreños (cuarenta y uno de ellos anónimos y los restantes de cuatro autores identificados). Los datos se presentan en una tabla con columnas correspondientes al número correlativo de pieza, autor, título del son, instrumentación utilizada y la ubicación indicada con siglas correspondientes a archivos y colecciones donde se encuentran los manuscritos. En el caso de los sones que no tienen nombre y forman parte de colecciones se identifican en grupo con el título de la colección.

Abreviaturas

ARCHIVOS Y COLECCIONES

- AC = Archivo Calderón
- ADG = Archivo de Gandarias
- CCDRAO = Centro Cultural y Deportivo Rafael Álvarez Ovalle
- CF = Colección Fernández
- CCMA = Colección Carlos Molina Aguilar. Centro de Estudios Folklóricos
- CLM = Colección Luis Miranda
- CMM = Colección Manuel Moraga
- CN = Colección Novicias
- CPH = Colección Pioquinto Hernández
- CTP = Colección Tadeo Pineda
- MDLP = Museo de la Palabra
- MAM = Museo de Arte Moderno
- RNM = Repertorio Nacional de Música

INSTRUMENTOS

- B = Bajo, Cors = Cornos, Fl = Flauta, Tps = trompetas, V1 = Violín 1, V2 = Violín 2, Vla = Viola

1. Guatemala

	Autor	Título/fecha	Instrumentación	Ubicación
1	Abarca, Basilio	Do-6/8	V1,V2, B	ADG, CMM-2: 4
2	Álvarez, Rafael	Colección de sonecitos 1º. <i>Peor es nada</i> Sol – 6/8	V1, V2, Vla,Tbn	CCDRAO s.c.
3		2º. <i>Mi tierra.</i> Re – 6/8		
4		3º. <i>Las beatas.</i> Do – 6/8		
5		4º. <i>Las mengalas.</i> Re – 6/8		
6		5º. <i>El bonete.</i> Re – 6/8		
7		6º. <i>Las verdes.</i> Do - 6/8		

8-10	Andrino, José Escolástico	Sones [Colección 1]	V1, V2, B	CCMA-16		
11-180	Anónimo	Cuaderno de sones 1846	Teclado /V1,V2, B	ADG, CPH-3		
181-196		Colección de sones 1899	Piano	ADG, CTP		
197-230		Sonecitos para las hermanas Jesús y Gertrudis novicias	Piano	ADG, CN		
230-233		Colección de sones por distintos autores	FL, Vln, B, Piano	ADG, CMM-2: 1		
234-246	Aragón, José Antonio	Sones [Colección 1]	V1, V2, B	CCMA-16		
247-256		10 Sones [Colección 2] No. 10º. <i>La tórtola</i> . Re – 6/8 Moderato - Vivo.	V1, V2, B	CCMA - 23		
257-263		Sones [Colección 1]	V1 (incompleta)	ADG, A-5		
264-265		Sones	Piano	MAM 1		
266-269	Calderón, Remigio	Sones año 1848 Los macacos	V1, V2, B	CCMA, s.c.		
270-280		Sones. 8va. Colección	V1 (incompleta)	ADG, C-1		
281		Sones 1. Pegro . Do- 6/8	V1, V2, B	ADG, CMM-6		
282-285	España, Prudencio	Dos colecciones de sones por distintos autores (1 y 2) 15. <i>Te lo dije</i> . Sol-3/8	V1,V2, B	ADG, CMM-1: 10 CMM-2: 5, 6, 11 y 15		
286-293	Fernández, Juan de Jesús	Sones de diciembre	V1, V2, B	CCDRAO s.c.		
294-309		Colección de 16 sones	V1, B	RNM VII: 569-580		
310-318		Sones de Diciembre 1841 1era. Colección	V1 (incompleta)	ADG, CF		
319-323		Sones de Septiembre 1841 2a. Colección				
324-328		3ra. Colección				
329-332		Sones de Septiembre 1840 4ta. Colección				
333-341		9ª. Colección				
342-346		10ª. Colección				
347-354		11ª. Colección 1º. <i>El chulo</i> La m – 6/8 7. <i>Las concebidas</i> Mi – 6/8				
355-358		F. J. V. C.			Sones a Nuestra Señora de Candelaria.	V1, V2, B
359	García Barrios, José	<i>La Cabaña</i> Mim-6/8			Piano	ADG, CTP: 42
360		<i>El Mixqueño</i> , Sol -6/8				ADG, CTP: 21
361-362	González, Luis G.	<i>La Crinolina</i> , Sol -6/8	Piano	ADG, CTP: 43		
463-370	Gutiérrez, Francisco	Sones para el 8 de Diciembre de 1859	Cors, V1, V2, B	ADG, G-2		
371	Iriarte, Salvador	10 Sones para piano 1º. <i>El juego de los niños</i> . Re-6/8	Piano	ADG, I-6		
372		2º. <i>Los parranderos</i> . Sol – 3/8				
373		3º. <i>Un recuerdo</i> . La – 6/8, Allegro Moderato				
374		4º. <i>Salvadorcito</i> . Sol – 6/8. Allegro				
375		5º. <i>La enhorabuena</i> . Re – 6/8, Allegro brillante				
376		6º. <i>Soy feliz</i> . Sol – 6/8				
377		7º. <i>El monito</i> . Sol – 6/8. Allegro				
378		8º. <i>Sus caricias</i> . Sol – 6/8 Allegro moderato				

379		9°. <i>Los inocentes</i> . Fa – 3/8, Allegro moderato		
380		10°. <i>La madrugada</i> . Re – 6/8, Allegro		
381		<i>Nochebuena</i>		
382		<i>Fin de siglo</i>		
383-393	Paniagua, Albino	Sones de Diciembre de 1856 1°. <i>El Pito real</i> . Re – 6/8 2°. <i>El Cenzontle</i> . Re – 6/8 3°. <i>Adiós mi vida</i> . Re – 3/8 4°. <i>El amor</i> . Sol – 3/8 5°. Do – 6/8 6°. <i>El dulce sueño</i> . Sol - 6/8 9. <i>Los tiernos suspiros</i> Sib – 6/8	V1, V2, B	ADG, P-12
394-408	Reyes, Cándido	Sones [Colección 1] 5°. <i>El Cometa</i> Re – 6/8 6°. <i>Las carreras de la indita</i> . Moderato Re – 6/8 11°. <i>El Durazno</i> Sol – 3/8	V1, V2, B	CCMA -129
409-411	Sáenz, Anselmo	Sonecitos [Colección 7]	V1 (incompleta)	ADG, S-18
412-414		1ª Colección [primera parte]	Cors, V1, V2, B	RNM I: 46-51
415-417		1ª. Colección [segunda parte]	V1, V2, B	RNM I: 52-60
418-422		2ª. Colección	Cors, V1, V2, B	RNM I: 61-72
423-425		3ª. Colección		RNM I: 73-80
426-428		4ª. Colección		RNM I: 81-87
429-431		5ª. Colección		RNM I: 88-94
432-434		6ª Colección		RNM I: 95-105
435-437		7ª Colección		RNM I: 106-113
438-445		8ª Colección		V1, B
446-453		9ª Colección	Cors, V1, V2, B	RNM I: 131-169
454-456		10ª Colección	V1, V2, B	RNM I: 170-180
457		11ª. Colección	Orquesta	RNM I: 181-196
458		1°. <i>Las protestantes</i> . Re – 6/8 2°. <i>Las católicas</i> . Re – 6/8		RNM I: 197-210
459-462		12ª Colección [primera parte] 3°. <i>Son Celestino</i> Fa - 6/8	Cors, V1, V2, B	RNM I: 211-230
463-468		13ª Colección	Orquesta	RNM I: 231-259
469-470		13ª. Colección [segunda parte] 6°. Melodías de Verdi. Do – 6/8 7°. Melodías de Benincori Mi b – 6/8	Cors, V1, V2, B	RNM I: 270-285
471	Sáenz Poggio, Francisco	El torito Sol – 6/8	Guitarra	CCDRAO s.c.
472-480	Samayoa, Eulalio	Nueve sonos	Violín y bajo	RNM IV: 166-570

2. San Salvador

481-521	Anónimo	Sonecitos de pascua	V1, V2, B	MDLP: CLM
522-541	Galileo	Sones de pascua	V1, V2, B	MDLP - C1-F3
542-551	Marroquín, G.	Sones de pascua	Tps, V1, V2, B	MDLP - C1-F2
552-559	Olmedo, Rafael	Sones	V1, V2, B	AC – s.c
560-574	Roldán, Nicolás	Sones de Pascua	Tps, V1, V2, B	MDLP: C1-F2

En el catálogo puede observarse que los compositores más prolíficos, en cuanto a sones se refiere, son: Juan de Jesús Fernández y Anselmo Sáenz en Guatemala y Nicolás Roldán en San Salvador. La mayor cantidad de esta producción formaba parte de colecciones en las cuales los sones se identificaban solo con números correlativos. Muy pocos sones tienen título.

Los sones se presentan en su mayoría en colecciones destinadas principalmente a las fiestas navideñas, no obstante su ámbito era más amplio, como se discutirá adelante. La conformación instrumental preferida era la del grupo de dos violines y bajo a lo que se agregaba ocasionalmente un dúo de trompetas o cornos.

C. Historia y evolución del son ladino

a. Conceptos previos

a. 1 Génesis y significado de la palabra *son*

La evolución del significado del vocablo *son* en castellano, puede trazarse históricamente desde su presencia en el primer diccionario de la lengua española, escrito por Antonio de Nebrija y publicado en Salamanca en 1492. Allí se encuentra el primitivo significado del término, como sinónimo de *sonido*, equivalente al vocablo latín, *sonus* (Nebrija, 1492: en línea).

Un nuevo sentido en la definición del término se descubre en escritos de los primeros misioneros que trabajaron en la Nueva España durante la conquista. Ellos lo equiparan a el modo o manera de hacer música⁴ de los indígenas. Así lo consigna fray Toribio de Benavente (España 1482 – México 1569) al describir las fiestas y ceremonias que los indígenas realizaban alrededor del año 1525:

*“bailan y dicen cantares en su lengua de las historias y fiestas que celebran, que las han traducido los frailes en su lenguaje, y los maestros de sus cantares las han puesto a su modo en metro que cuadre y se **cante al son de sus cantares antiguos**”* (Benavente, 1971: 90).⁶

⁴ Abrazamos aquí el concepto de música incluyente y abierto a la diversidad cultural histórica de los pueblos del mundo, propuesto por Coriún Aharonián. Un concepto que rompe con las “ingenuas afirmaciones monolíticas del academicismo europeo”, las que por su carácter etnocéntrico, función y formas de presentación estereotipadas, descartan del concepto a la mayor parte de las manifestaciones musicales del mundo y la historia del hombre, siendo válido solamente para un sector restringido a la cultura occidental hegemónica (Aharonián, 2008: 5, 6, 13 y 14).

⁵ En las citas se conserva la ortografía originaria. Negrillas agregadas por el editor.

Similarmente, Diego de Landa (España, 1524 - México, 1579), sacerdote que implantó procedimientos inquisitoriales a indígenas de la Nueva España, para amedrentarlos a través del terror y así apartarlos de sus creencias religiosas, costumbres y cultura, escribió sobre sus manifestaciones musicales en la segunda mitad del siglo XVI, expresando:

*“Otro baile hay en que bailan ochocientos y más y menos indios, con banderas pequeñas, **con son y paso largo de guerra** entre los cuales no hay uno que salda de compás... (Landa, 1966: 39)*

Como puede observarse, Landa hace equivaler el término *son* a la música instrumental con que los indígenas acompañaban sus danzas y a los guerreros. Esta asociación del término con la música se asienta y difunde en los siglos siguientes (XVII y XVIII) como lo confirman diccionarios de la época. Así, en 1611, Sebastián Covarrubias la define como:

“...qualquiera ruydo que percibimos con el sentido del oyr, largo modo se llama son, y propiamente sonido; y el son dice cierta correspondencia a la consonancia música, y así dice el otro cantarillo: Hazme el son con el cuento del gancho y holguemonos he vaylar al son de instrumentos, y al son que os hizieren” (Covarrubias, 1611: 32 v).

En forma análoga el *Diccionario de autoridades* de 1726 le otorga este significado:

“Ruido concertado, que percibimos con el sentido del oído, especialmente el que se hace con arte, o música” (RAE. 1739, 6: 150)

Datos más precisos en torno al empleo del término *son* en conexión con la música, los ofrece el guitarrista español Gaspar Sanz (Aragón, 1640 – Madrid, 1710?) en su manual para tocar la guitarra barroca española, publicado en Zaragoza en 1647. Sanz aplica el término a un género musical popular, delineando algunas de sus características principales. Ya en el inicio del título, equipara el *son* a las danzas, adscribiéndole un estilo propio de un país determinado:

*“Instruccion de musica sobre la guitarra española, y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza: con dos laberintos ingeniosos, variedad de **sones** y danzas de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés, e inglés....” (Sanz, 1674: portada).*

⁶ La frase: *cante al son de sus cantares antiguos*, utilizada aquí por Motolinia corresponde a otra ya utilizada en esos días: *bailar al son que se toca*, la que es explicada en el *Diccionario de Autoridades* de 1739 como: *...que expresa la intencion de conformarse en las acciones, los negocios, o empleos, al modo con que otros lo trataren.* (RAE 1739: 6: 150). Motolinia aquí trataba entonces de informar que los indígenas arreglaban a su manera de cantar los textos proporcionados por los españoles para que los ejecutaran.

Luego informa de la ventaja de usar sones populares españoles en la enseñanza musical criticando otros métodos no españoles anteriores, en los siguientes términos:

*“También es causa, el que estos, como Estrangeros, enseñan los principios en **sones** de su país, y a los que empiezan es menester darles documentos en los mismos **sones**, y canciones que de ordinario oyen”*
(Ídem: Fol. 5)

Se colige que Sanz consideraba los sones como piezas populares adscritas a pueblos o países, a los que los representaban nacionalmente. Sus comentarios agregan la cualidad didáctica del son en la enseñanza musical, pues suponía que los estudiantes principiantes se encontraban más cómodos ejecutando piezas que ya conocían oralmente y formaban parte del inconciente del colectivo donde vivían.

Luego continúa revelando aspectos más específicos de los **sones** de su momento. Así para presentar las piezas notadas que intervienen en el libro dice:

*“ La primera lamina con laberinto ingenioso para multiplicar cualquiera **son** en otros doze, con cuantas diferencias quisieren.
...La tercera, todos los **sones** de Rasgueado Españoles para los que empiezan.
.. La cuarta Zarabandas francesas y otros **sones estrangeros** tambien de Rasgueado.
.. La quinta, todos los **sones** de Punteado muy faciles... (Ídem: Fol. 6v)*

Aquí identifica también otras piezas incluidas en el método, como jácaras, pasacalles, canarios, alemandas, preludios, caprichos, distinguiéndolas así de los sones (Ibídem). Agrega que el son carecía de un ritmo o patrón rítmico específico, pudiendo ser de compás binario o ternario (Ibíd.: 11).

Esta definición del *son* como una pieza musical propia o en el estilo de un país, sin adscripción de algún patrón rítmico determinado, fue sin duda la que prevaleció en el período colonial del Nuevo Mundo, para que los españoles nominaran indiscriminadamente como **sones** a las diferentes músicas locales de distintas regiones de los territorios bajo su control, (i.e. Costa Rica, Cuba, Colombia, México y Nicaragua). Siendo éstos sones diferentes, se requiere el gentilicio del país donde se producen para ser identificados, así: son mexicano, son cubano, etc.

En conclusión la palabra *son* sufrió una transformación de significado desde su primitivo sentido etimológico como sonido, derivado del latín *sonus*, a género musical popular latinoamericano con variantes estilísticas de acuerdo al país o lugar donde se produce, al cual representa nacionalmente.

a. 2. Son guatemalteco

Denominación genérica aplicada una amplia y diversa gama de expresiones musicales vocales e instrumentales de carácter popular o

tradicional, frecuentemente asociadas a la danza, surgidas en Guatemala durante la época colonial (siglos XVII a XIX) en las que intervienen, en forma diversa, componentes europeos, indígenas y/o africanos y cuya percepción, estructura y características específicas dependen del contexto social donde se practican, lo que incluye factores culturales, étnicos y musicales.

Los sones guatemaltecos se encuentran asociados a estratos poblacionales específicos, lo que permite diferenciar dos variantes principales: los *sones indígenas*, de carácter tradicional, vigentes en el sector indígena (grupo étnico originario, con al menos veinte subgrupos lingüísticos diferenciados culturalmente), y los *sones ladinos*, de naturaleza popular, creados por mestizos y transmitidos principalmente en forma escrita. Ambos derivan, junto a otras formas de música popular latinoamericana, de un tronco común europeo enraizado en la tradición hispánica del villancico, que se hizo presente en América, luego de la conquista, bajo el patronazgo de la iglesia católica. Como consecuencia comparten rasgos generales, presentes principalmente, aunque no en forma exclusiva, en gran parte de villancicos navideños, como se practicaron desde mediados del siglo XVIII en Guatemala, es decir: textura homófona, enmarcados en el sistema tonal diatónico con su dicotomía modal (mayor-menor), melodía diatónica y uso predominante de compás binario compuesto (6/8) y ternario simple (3/8) con especial gusto por figuras rítmicas de sesquiáltera y contratiempo.⁷

Desde el su origen los sones guatemaltecos ladinos se transmitieron en partituras manuscritas realizadas por los propios compositores y copistas, siendo los autores en su mayor parte, mestizos identificados. Su función, forma de presentación y transmisión, siguió los convencionalismos y lineamientos europeos a pie juntillas, a pesar de incorporar un sentido musical y sabor propio mestizo. Copias conservadas en diferentes archivos públicos y privados permiten trazar su evolución estilística. En contraste, el proceso formativo del son indígena, involucró la incursión de la música hispana en contextos, creencias y rituales locales, ajenos a ella. La cultura indígena paso a constituir la manifestación de un estrato social dominado, subalterno y marginal, pero no exterminado, convirtiéndose en expresión popular tradicional colonial, caracterizada por la supervivencia y continua reinterpretación de elementos culturales prehispánicos asimilados dentro de la tradición católica.

Como parte de estas expresiones, el son indígena transmitió oralmente valores culturales y propuestas musicales de autores anónimos con elementos interpretativos y funcionales distintos de los de la cultura impuesta, mostrados en presentaciones realizadas durante celebraciones comunales. Estos elementos distintivos se refieren a múltiples facetas que van desde su función ritual, la actitud de los intérpretes, las ocasiones y forma en que se presentan, hasta aspectos musicales específicos, como el tipo de instrumentos utilizados,

⁷ Para una introducción al villancico y sus características véase (Laird / Pope, 2001: 27-28). Acerca de su difusión e influencia en Latinoamérica consúltese (Grebe, 1969: 7-31) y (Bermúdez, 1995: en línea). Sobre el desarrollo del villancico en la Nueva España: (Tello & Lara, 2001: XXXI-XXXII, XXXIV, y XLII). El influjo del villancico sobre el son mexicano se encuentra en (Stanford, 1972: 69).

su afinación, la construcción de frases, la manera de improvisar variaciones o la duración de las piezas (de Gandarias, 2010: 63). La escasez de estudios en este campo no permite aún establecer un panorama fenomenológico de sus expresiones pasadas y presentes.⁸

b. Marco histórico del son guatemalteco ladino

El lapso de tiempo que inicia con la conquista y que se prolonga hasta inicios del siglo XVIII, en el que la iglesia, congruente con la política de dominación conducida por los españoles, establece los lineamientos de la práctica musical oficial, introduciendo el villancico en castellano con fines de conversión, conforma un período preparatorio al aparecimiento del son ladino. Luego se inicia la evolución histórica del son donde pueden definirse tres fases o etapas de desarrollo.

La primera es un período formativo, acaecido a partir de la primera mitad del siglo XVIII, en el que sus elementos son extraídos y asimilados gradualmente del villancico de estilo barroco y preclásico prevaleciente, culminando a mediados de siglo con el surgimiento del son de pascua de función exclusivamente religiosa. La segunda etapa atañe al crecimiento y consolidación secular del son, en la primera mitad del siglo XIX, alcanzando el pináculo de popularidad a mediados del siglo. La tercera fase ocurre hacia fines del siglo, momento en que se observa una demanda y uso extensivo de sones para amenizar fiestas de la aristocracia y burguesía local en salones de baile donde se distinguían los grandes sones orquestales de salón. A finales del siglo XIX, con la sustitución progresiva del piano y otros grupos de cámara, de los salones de baile, por el pujante conjunto de marimba cromática, se inicia la declinación gradual en la funcionalidad del son ladino, la que abarcó hasta mediados del siglo XX, quedando actualmente como un símbolo musical de nacionalidad. Aunque no es motivo de esta investigación, resulta ilustrativo citar que el son indígena, por el contrario, continuó vigente y con funciones propias en el seno de las clases populares. Veamos el proceso en detalle.

b.1 Acontecimientos que preparan el surgimiento del son guatemalteco ladino

b.1.1 El villancico español transplantado en América

Los antecedentes del son ladino se encuentran en *villancico*, género musical de añeja tradición hispana, transplantado y mantenido en el Nuevo Mundo durante todo el período colonial. El término *villancico* (diminutivo de villano, el campesino de aldea) se aplicó desde fines de siglo XV a la forma

⁸ Dentro de las publicaciones disponibles predominan los estudios sobre los sones para marimba dentro de los que destacan, Sergio Navarrete Pellicer (2005), Vida Chenowet (1964), Linda O'Brien (1982), Manuel Juárez Toledo (1988), Alfonso Arrivillaga (1995) y Stöckli & Arrivillaga (2004).

poético musical española consistente en varias estrofas o coplas, alternadas y enmarcadas por un estribillo o refrán (Laird & Pope, 2001, XXVI: 621). Al momento de ser trasladado a América, en el siglo XVI, contaba con siglos de historia asociada a expresiones poéticas, danzantes y musicales de carácter popular. Formalmente se vincula con el *virelai* medieval francés, el *zajar* árabe, la *ballata* italiana y la *cántiga* hispánica (Ibid.: 621-23).

Con motivo de la reconquista de Granada en manos de musulmanes en 1492, (año del descubrimiento de América) y para lograr la incorporación de la población morisca del reino de Granada se usaron por primera vez canciones en castellano (villancicos), en la liturgia católica latina, especialmente para reemplazar los responsorios del oficio de maitines. Esta experiencia de utilización política de la música y la poesía para la consolidación de unidad en España, fue aplicada luego en las colonias americanas para ayudar a la incorporación de la población indígena al vasto imperio (Bermúdez, 1995: 1).

Bajo estas premisas se introduce el villancico en Latinoamérica, dando como resultado productos híbridos, mestizos culturalmente, en dos campos adyacentes: el de la música tradicional, promovido por medio de misiones y curatos en el área rural y el de la música culta oficial en las Catedrales, parroquias y conventos del área urbana (Grebe 1969: 7). En Guatemala, culminó, por un lado, con el surgimiento de uno de los tipos más conocidos del *son indígena*; en el segundo, sus efectos cristalizaron en el siglo XVIII con el surgimiento del *son ladino*, inicialmente al servicio exclusivo de la iglesia, pero luego, trasladado a las calles, adquirió popularidad urbana.

b.1.2 Contexto político social durante el aparecimiento del villancico en Guatemala

El dominio español de Guatemala, iniciado con la invasión y conquista liderada por Pedro de Alvarado a partir de 1524, significó la implantación de un sistema social fundamentado sobre bases religiosas. El Papa como máxima autoridad y representante terrenal de la Divinidad, justificó y avaló la conquista donando a los monarcas españoles el derecho sobre las tierras recién descubiertas (Luján, 1998: 8-9).

La iglesia, asociada al gobierno militar, funcionó como centro de poder político, social y cultural de donde emanaban las directrices educativas, morales y estéticas de la vida colonial. Este sistema instaló primero el esclavismo y luego el servilismo de los indios, proscribiendo sus manifestaciones religiosas y rituales, de las que participaba la danza y la música, al considerarlas extrañas, demoníacas y peligrosas, ya que dificultaban el sometimiento y la cristianización (Cassaus, 1998: 26-29).

La resistencia indígena y la necesidad de conversión dieron lugar, desde el inicio, al surgimiento y gradual consolidación de expresiones musicales mestizas que fueron arraigándose como elementos identitarios del nuevo orden social. Tempranamente la música fue utilizada dentro de la estrategia de dominación, como herramienta pedagógica en la conversión y conquista pacífica de algunos pueblos indígenas. De acuerdo a Remesal, en 1537 Bartolomé de la Casas,

junto a otros misioneros dominicos, empleó con éxito cantos evangelizadores en lengua local acompañados de tun, chichines y cascabeles para dominar al pueblo de Tezulutlán en la región de la Verapaz (Remesal, 1932, I: 200).

A fines del siglo XVI el proceso de aculturación llevado a cabo por los curas, promoviendo la cristianización a través del canto y luego la instalación de la práctica musical renacentista en la iglesia, alcanzó notables resultados en varios pueblos de Huehuetenango, en la región norte occidental del país. Aquí los indígenas absorbieron los modelos europeos, llegando a actuar como maestros de capilla, compositores y escribanos musicales. Es conocido el *Repertorio de San Miguel Acatán* que contiene una mezcla de obras importadas de polifonía sacra renacentista con villancicos en castellano y náhuatl, copiados y firmados por los maestros de capilla indígenas Tomas Pascual y Francisco de León entre 1570 y 1635 (Stevenson, 1964: 346-734). Estos villancicos vernáculos, en los cuales no se encuentra aún traza del son ladino, dan cuenta de la temprana presencia y modificación del villancico en el Nuevo Mundo, donde la incorporación de lenguas vernáculas y la participación de músicos indígenas buscaba el acercamiento y dominio espiritual de las comunidades originarias, facilitando así su sujeción a los invasores.

b.1.3 Auge del villancico en el siglo XVII. El villancico de indios

El espíritu de la contrarreforma que buscaba ofrecer una iglesia católica grandiosa, conquistadora y emocional, dio lugar a inicios del siglo XVII, primero en Italia, luego en Europa y finalmente en Hispanoamérica, al desplazamiento del hierático contrapunto modal renacentista hacia el discurso sonoro barroco, cargado de cualidades expresivas y emotivas. Se generalizó progresivamente dentro de la iglesia el uso de instrumentos para acompañar al tradicional conjunto de voces y se impulsó el canto en lenguas vernáculas como contraparte proselitista religiosa, principalmente Jesuita, a la popularidad que habían logrado sencillos himnos en lenguas locales, cantados por la colectividad protestante (Bermúdez, 1995: en línea). De esta manera, sin abandonar la música litúrgica en latín, el repertorio dio lugar al auge del villancico vernáculo.

Uno de los tipos más comunes que se venía practicando en España durante las fiestas navideñas y que fue trasladado a América, es el llamado villancico étnico (Baker, 1998: 4), en el que se aludía a las características y al tipo de lengua de minorías étnicas y grupos marginales. Se trataba de *gallegos, asturianos, vizcaínos, portugueses, gitanos y negros* (Stevenson, 1994: 68) quienes eran protagonistas de jocosos villancicos en los que las palabras en dialecto y la deformación del castellano propia de su peculiar pronunciación, crearon estereotipos imitados por décadas (Bermúdez, Op. cit: 1). Con la conquista de América un nuevo grupo subalterno fue incorporado: el indígena, dando lugar al llamado villancico de indios o mestizo.

Su primer cultivador fue el presbítero, compositor y organista Gaspar Fernández (Guatemala? - Puebla, México, 1629), maestro de capilla de la catedral de Puebla desde 1606, lugar a donde arribó proveniente de Guatemala donde había desempeñado, entre otros cargos, el de maestro de capilla de la

Catedral Metropolitana. Entre 1609 y 1616 Fernández escribe en Puebla un monumental cancionero musical conteniendo 300 obras de polifonía vocal de diversos géneros donde abundan villancicos en lenguas vernáculas incluyendo el vizcaíno, castellano, gallego, portugués, náhuatl y el negro de los esclavos americanos. Sus villancicos de indios *Jesos de mi goraçón* y *Xicochi, Xicochi conetzintle*⁹, basados en ritmo yámbico (dos valores, el primero la mitad del segundo, ie. mínima-semibreve o su equivalente corchea-negra), establecen esta fórmula rítmica en asociación a un idealizado ritmo genérico de danza indígena de acuerdo a su propia interpretación. No obstante el carácter subjetivo de la asociación, ésta reaparece en otros villancicos y tonadas navideñas asociadas a indios en el siglo siguiente, llegando en Guatemala a constituir uno de los elementos rítmicos más empleados en el son mestizo.

El valor de este códice, reside en ser la muestra más antigua en América del repertorio de villancicos y chanzonetas, constituyendo el eslabón entre los estilos renacentista y barroco en Latinoamérica (Tello & Lara, 2001: XIX). La nueva variante respondía a la ya conocida utilización política de la música, la poesía y la totalidad artística, que la iglesia católica había ensayado el siglo anterior para ganar adeptos y legitimar la autoridad española.

b.2 Período formativo del son ladino en el siglo XVIII.

Varios factores que confluyeron en el desenvolvimiento musical de la Catedral Metropolitana de la ciudad de Santiago de los Caballeros, durante la primera mitad del siglo XVIII, prepararon el terreno y los materiales musicales de los cuales se derivaría del son mestizo. En primer lugar, la cercanía entre Guatemala y la Nueva España propició durante la colonia, un constante trasiego de música entre las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Valladolid de Michoacán y Guatemala, al inicio promovida por el traslado de músicos en busca de oportunidades laborales (Morales, 2010: S. 11-12) y luego por iniciativa de los propios maestros de capilla a través de correspondencia con otros sus colegas (Stevenson, 1980: 45 y Lemmon, 1986: 3). Ello propició la homogenización de las principales formas de expresión sacra y semi-sacra en las catedrales, así como la puesta al día de los últimos avances en las formas del villancico vernáculo. De este repertorio resultan de particular interés para este estudio, algunos villancicos y tonadas presentes en el Archivo Histórico Arquidiocesano de la ciudad de Guatemala, como *Adoraciones debidas* de Francisco de Atienza (1654-1756), *A la Rorro* de Miguel de la Riva Pastor, (fl. 1681-1711) y *Al mejor cénit* de Miguel Mateo de Dallo y Lana (fl. 1688-1705), activos en la Catedral de Puebla; el negro *Pues también somos gente* de Tomás Salgado (1726-1744), activo en Oaxaca y *Dad posada Zagales* de Antonio de Salazar (1688-1715), activo de la catedral de México. A ellos deben agregarse algunos villancicos del portugués Felipe de la Madre de Dios, venidos desde España (Stevenson 198: 40), como el negrilla *Antoniya Flasiqiya, Gazipa* o el

⁹ Ver transcripciones en (Tello & Lara, 2001: 356-60) y (Stevenson, 1985: 25).

villancico a Santiago *Al mirar elevado*¹⁰. Estas piezas contienen, entre otros elementos, chispeantes fórmulas rítmico- melódicas de valores con punto, hemiolas y figuras yámbicas, algunas en tiempos vivaces, las que fueron gradualmente decantadas y privilegiadas para conformar el son ladino y el llamado villancico de pascua, a mediados del siglo.

Por otra parte, el paulatino posicionamiento de criollos y mestizos, (o peninsulares asimilados y educados musicalmente en las colonias), en las más altas esferas del quehacer musical catedralicio, desplazando a los peninsulares-fenómeno ocurrido en las diferentes colonias españolas desde el siglo XVII-permitió que el gusto, el sentir y la creatividad de tinte local se manifestara con mayor libertad y presencia en el trabajo creativo de los maestros de capilla¹¹. Ellos contribuyeron a la adquisición y fomento del villancico vernáculo en castellano y ultimadamente al surgimiento del son mestizo.

Paralelamente, a inicios del siglo XVIII, la influencia italianizante de la ópera se imponía en la Real Corte Española, promovida por los Borbones, trasladándose a las colonias. Aquí se manifestó en la cantada (dúo o tonada) en el estilo de la cantata italiana, con acompañamiento instrumental cada vez más ostentoso, teniendo como base el bajo continuo. En la Catedral de Guatemala el acompañamiento instrumental de villancicos se acostumbraba desde mediados de siglo XVII, práctica que se fortaleció en el siglo XVIII, durante los regimenes de Manuel José Quirós y Rafael Antonio Castellanos. La Capilla llegó a tener un grupo estable de instrumentistas compuesto por la familia de bajones (bajón, bajoncillo y tenorete), violines y violón con ocasionales intervenciones de dúos de flautas, oboes o trompas (cornos). El órgano, el arpa o el clave proveían el bajo continuo (de Gandarias, 2009: 85).

Utilizando este aparato musical y con el favorable impulso de las circunstancias descritas, proliferaron en Guatemala, junto al villancico, una serie de tonadas y cantadas imbuidas del espíritu popular, trazado desde una perspectiva dominante y paternalista. El momento predilecto de los villancicos era la época navideña¹² y su ejecución frecuentemente presentaba características teatrales.

Los textos de estos villancicos, compuestos crecientemente por músicos

¹⁰ Han sido útiles para esta selección, las transcripciones inéditas de estas composiciones, realizadas por Omar Morales.

¹¹ Desde finales del siglo XVII se inicia en Guatemala una sucesión de maestros de capilla compositores, formados en el Nuevo Mundo y luego nacidos aquí. La cadena comienza con el nombramiento de Nicolás Márquez Tamariz en 1670, seguido sucesivamente por Marcos de la Navas y Quevedo (1688-1715), Juan Fernández de León (1715) y Simón de Castellanos (1731-1736), finalizando con Manuel José de Quirós (1736-1765) y Rafael Antonio Castellanos (1765-1791), nacidos en Guatemala (Morales, Op. cit.: S. 60).

¹² El 7 de noviembre de 1797 el secretario del Cabildo con el maestro Miguel Pontaza y el nuevo Maestro de Capilla Nolasco Estrada hacen recuento de los libros y papeles entregados por Rafael Antonio Castellanos, años antes, entre los que se cuentan "...sesenta y seis villancicos inclusos... otros ciento treinta y nueve villancicos y arias al Ssmo.... doscientos quince villancicos (nuevos y antiguos) de Navidad, cincuenta y tres villancicos a la Concepción de Nuestra Señora.... cuatro villancicos al Patrón Santiago" (AHA: Autos No. 27: Fol. 33).

mestizos, miembros de la oficialidad religiosa, reflejan a menudo, bajo el velo jocoso, el racismo prevaleciente en aquellos momentos. Lo hacían asignando a sus protagonistas -negros e indios que llegaban a ofrendar al Niño Dios con sus cantos y bailes, expresándose en su lengua y habla (castellano distorsionado)- atributos de ignorancia, ingenuidad, avidez de fiesta y diversión, implicando, como afirma Rui Viera, al referirse a los negrillos o guineos compuestos por peninsulares en Europa, su incapacidad para gobernarse a si mismos, legitimando su sometimiento a los españoles (Viera, 2003: 28).

Dialécticamente el indio expresaba ocasionalmente su desacuerdo a esta situación, retando el racismo imperante. Tal el caso del villancico de indios de autor anónimo e influencia novohispana, *En esta felice noche*, identificado en portada como *Villancico de Guanaco e Indio*,¹³ copiado en 1739 en Guatemala durante la estancia de Manuel José Quirós al frente de la capilla. Su texto describe la celebración de nochebuena en la iglesia, a la que se presentan dos humildes personajes que se yerguen en protagonistas de la acción. Se trata de un payo¹⁴ o guanaco (visitante del área rural) y un indio. Al primero le gustan las alabanzas y está curioso por ver lo que pasa en la iglesia. El indio también quiere participar en la función pero es rechazado por el sacristán, que no lo quiere dejar entrar arguyendo que llega a molestar. El indio se defiende negando los cargos y señala la falta del sacristán al no ser buen cristiano, discriminar y ser regañón. El texto del indio, se canta alternadamente con el estribillo encomendado al coro y versa de la siguiente manera:

*“So merce soplíco/ que me dexa entrar/ porque yo no vengo/ la gente espantar
Yo no hago estorbo/ soyor sacristán/ que aunq soy muy indio/ no vengo portar
Porque esda so casa/ todos quiere echar/ mesguino de Iglesia/ ni menos, ni mas
Con todos malquistar/ por so regañar/ tal corazon te hazen/ que obras te pondran
On tocotín vengo/ al ninio cantar/ que soy moy delvoto/ de la Navedá
Porque no ayoda /me voz natorial /mis igriscas traico/ moy españolas
Mocho de moy bueno/ so voz cantar/ que como es ladino/ quatro no lo oyan
Paltas y pretiñes/ ustedes daran/ porque yo me llamo/ Francisco Milian”*

Obsérvese que en su parlamento el indio aclara llegar con el baile mexicano, de raíz prehispánica, el *Tocontín*,¹⁵ correspondiéndole una música en metro binario, que contrasta con la medida ternaria del resto de la pieza. Esta característica aparece también en el villancico de indios *Con regocijo y contento*¹⁶ compuesto medio siglo más tarde por Rafael Antonio Castellanos,

¹³ Conservado en los papeles sueltos de música del Archivo Histórico Arquidiocesano, Sobre 151.

¹⁴ El Diccionario de Autoridades define payo como un adjetivo sinónimo de agreste, villano y safo o ignorante. (RAE, 1737, V: 172).

¹⁵ Tomas Gage documenta la ejecución de la danza *Tocontín* en Guatemala en fiestas titulares a inicios del siglo XVII. Algunos españoles que vieron su ejecución aprendieron a bailarla para mostrarla al monarca español en Madrid y así darle a conocer algunas de las costumbres de los indios. Menciona a la vez que los indios bailaban también zarabandas españolas y danzas de negros (Gage, 1946, 221-223).

¹⁶ Ver transcripción en (Lehnhoff, 1990: 248-60).

donde el metro binario contrastante, interviene con el baile del *Mazate* (venado) de la región de la Verapaz, también de origen prehispánico¹⁷. Esta circunstancia informa sobre la ausencia de relación entre la métrica ternaria del son mestizo y las estructuras rítmicas de música de bailes indígenas de raigambre prehispánica.

En el proceso de filtrado de figuras melódicas y ritmos del villancico barroco para conformar el villancico de pascua y de él, el son ladino (mestizo), de esencia y sentimiento local, tuvieron particular importancia los dos primeros maestros de capilla oriundos de Guatemala, conque contó la Catedral Metropolitana a mediados del siglo XVIII. Se trata de Manuel José Quirós y su sobrino y discípulo Rafael Antonio Castellanos quienes rigieron, sucesivamente y en conjunto, el destino musical catedralicio por más de medio siglo, desde la toma de posesión de Quirós en 1736 hasta el fallecimiento de Castellanos en 1791.

Quiroz contribuyó a la conservación de la polifonía sacra del siglo XVI que se venía cantando desde antaño en la Catedral, de la cual realizó copia en tres libros de coro. Paralelamente actualizó el repertorio con muestras contemporáneas de música del estilo operático prevaleciente, de autores italianos como Nicolo Pórpura ó Giovanni Batista Pergolesi, españoles como Sebastián Durón, Juan Frances de Iribarren, José Nebra ó José de Torres y portugueses como Jaime de la Te y Sagau (Stevenson, 1980: 44-47). A algunas de las piezas adaptó textos en español “a lo divino”, no faltando recitativos y arias da capo. Estos trabajos sirvieron de modelo a otros compositores contemporáneos, consolidando el seguimiento de los patrones estéticos metropolitanos.

No obstante, sus inclinaciones hacia la música local se hacen evidentes al favorecer el villancico vernáculo sobre la música en latín en su producción. Fuera de unas pocas muestras de obras litúrgicas en latín se centró en la elaboración de villancicos vernáculos, jácaras y guineos o negros, donde proyectó esencias populares y color local. Algunos de sus trabajos traspasaron fronteras siendo cantados en España (*Bajelillo que al viento, Vaya de Tonadilla*), Lima (*Yo la tengo de Cantar*) y San Vicente, en El Salvador (*A el pan de los cielos*). Además adquirió obras vernáculas de maestros de capilla que trabajaban en Latinoamérica como Ignacio Jerusalem (Catedral de México ca. 1749-69), Manuel de Sumaya (Oaxaca y México) y Tomás de Torrejón y Velasco (Lima) (Stevenson: 45-46).

Su *Villancico de Navidad, Vaya de Tonadilla*, compuesto en 1751 (AHA, Papeles de música: S. 627) exhibe un estribillo con metros alternados de 3/4 y 6/8 como aparecerían luego en sonos galantes para monacordio de inicios del siglo XIX. Su ritmo vivaz y línea melódica, que incluye valores con punto y

¹⁷ La presencia de la música del baile indígena el *Mazate*, dentro de la vida musical catedralicia, tiene su antecedente conservado más antiguo en el villancico de indios a cuatro voces *A coger Mazate*, de autor anónimo, copiado a inicios del siglo XVIII por el compositor Simón de la Cruz (AHA, Papeles de música: S. 219). El metro binario que presenta aún se conserva en el baile actual, como se observa en la transcripción de los sonos iniciales y de cierre del baile, realizadas por Enrique Anleu Díaz (García, 2010: 51-53).

figuras sincopadas, auguran figuras y diseños melódicos típicos del son ladino del siglo XIX. En este y otros villancicos como *El alcalde de Belén*, Quiroz presenta en forma más frecuente, aunque aún fragmentaria, elementos rítmicos y melódicos del futuro son. Dichos elementos se encontraban dentro del marco estilístico barroco local de mediados del siglo XVIII, con finales de frase en tiempo débil, motóricos acompañamientos de cuerda y presencia melódica en el bajo. Estos procedimientos a la vez adornaban y velaban, pero no eliminaban los elementos del son presentes en la pieza.

Por su parte Castellanos absorbió de su tío el amor al villancico vernáculo durante los más de veinte años que trabajó bajo su dirección en la Catedral hasta ser nombrado maestro de Capilla en 1765. Desde joven tuvo afinidad por los mismos, privilegiándolos en su producción creativa, como lo hiciera su tío. De sus ciento setenta y cinco composiciones hasta ahora conocidas solo diez fueron escritas en latín.

Sus villancicos, ya de carácter dramático, simbólico o amatorio fueron destinados para celebraciones diversas de la iglesia, principalmente la Navidad, siguiéndole en frecuencia los dedicados a la advocación de San Pedro, la Asunción de María, la Ascensión del Señor y el Santísimo Sacramento. Formalmente, aplicó libremente la estructura del villancico (introducción-estribillo-coplas) a otros tipos vocales semi-sacros como tonadas, cantadas y jácaras. Aun cuando algunas de sus cantadas conservan la influencia operística, expresada en arias y recitativos, imprimió en estas formas su propia personalidad creativa en base de textos diversos, algunos de calidad poética extraordinaria.

Sus composiciones generalmente contienen introducciones y a veces interludios instrumentales que anuncian los motivos principales de las melodías vocales, teniendo como ensamble predilecto el cuarteto de voces conformado por dos tiples, alto y tenor, siguiéndole en frecuencia, composiciones a cinco partes que emplean voces atipladas. Resalta el frecuente empleo de hemiola en jácaras y villancicos de negros. Su obra se tocó hasta 1802 circulando en diversos lugares como Amatitlán, cerca de la capital de Guatemala, Nonualco al oeste de San Salvador, Comayagua en Honduras y Chiapas, ahora parte de México

En su villancicos étnicos Castellanos da un paso adelante en el camino señalado por Quirós, al aplicar a secciones completas, elementos precursores del son ladino del siglo XIX. Estas piezas se enmarcan dentro de la producción catedralicia prevaleciente en las colonias hispanas de la segunda mitad del siglo XVIII, en la cual convivieron los modelos metropolitanos derivados de la ópera italiana, el sentir barroco de la primera parte del siglo y el gusto regional, cediendo predominio a las formas vocales vernáculas en castellano, (villancicos, tonadas, cantadas, jácaras, negros o guineos y arias), pero ahora incorporando elementos de construcción melódica, textural y formal preclásicos. La limpieza estructural correspondiente dejaba al descubierto los elementos del son presentes en las piezas.

Un caso ilustrativo se encuentra en las coplas del dúo *Silencio*

*Atención*¹⁸ compuesto en 1890, cuyas figuraciones rítmicas y melódicas, aparecerán reiteradamente el siglo siguiente, en sones de Eulalio Samayoa, Juan de Jesús Fernández y Remigio Calderón. Por su parte el villancico de indios *Ay de Pucha!* escrito en 1783 (Antología No. 1), presenta al indio como preguntón y desconfiado inquiriendo por saber sobre el Niño Dios. Cuando este interviene, la música cambia de carácter a metro binario, reiterando la asociación de la música indígena al ritmo binario, como se ha señalado anteriormente. Seguidamente las coplas, en compás 6/8, dibujan dos líneas con elementos prototípicos del futuro son ladino: el coro al unísono desarrolla motivicamente la figura corchea-corchea con punto-semicorchea, sostenida sobre una línea de bajo cargada de sínkopas, combinación común en el son del siglo XIX. Los violines acompañan con ecos similares. Igualmente en el villancico navideño *Oigan Oigan* compuesto en 1777 se ha localizado otro fragmento similar (Lehnhoff, 1990: 115).

b.2.1 El villancico de pascua

Una fase más avanzada en la conformación del son ladino ocurre a fines del siglo, cuando sus características emergen en forma más clara e integral a lo largo de villancicos completos. Un ejemplo lo constituye el villancico navideño *Como es Belén esta noche* del compositor José María Mendilla Retaluleu¹⁹. No obstante, es con Vicente Sáenz, que el villancico navideño, conocido localmente como *villancico de pascua*, alcanza esquematizar todos los parámetros musicales que conforman el modelo de son ladino que prevalecerá en el siglo XIX, convirtiéndose en el paralelo vocal del primer son conocido, el *son de pascua*.

Vicente Sáenz (Antigua Guatemala 1756?- Nueva Guatemala de la Asunción, 1841) uno de los principales representantes del estilo preclásico en Guatemala, fue compositor, violinista, cantante e iniciador de una dinastía musical que rigió la vida musical de Guatemala durante la primera mitad del siglo XIX. Trabajó en la capilla catedralicia a partir del 6 de octubre de 1789 (AHA: Autos 1789, No. 20: Fol. 1)²⁰, primero como cantante alto y primer violín y luego como Maestro de Capilla a partir del 18 de septiembre de 1804 (AHA: Autos 1804, No. 56: Fol. 6v), llegando a servir a la iglesia durante 36 años. Al fallecer a inicios del año 1841, las plazas que dejó vacantes fueron ocupadas, una por su hijo Francisco como maestro del coro del Colegio de Infantes y la otra por su nieto Benedicto, como Maestro de Capilla de la Catedral.

Los villancicos de pascua de Sáenz tuvieron vigencia y gran popularidad en la ciudad de Guatemala llegando a conocerse en caseríos apartados de la República. (Vásquez, Op. cit.: 42) y en San Salvador, gracias al papel difusor que jugó Escolástico Andrino como embajador musical entre ambas ciudades

¹⁸ Transcrito y publicado en (Lemmon, 1986: 90-94)

¹⁹ Archivo del Autor

²⁰ Datos consignados también en el Libro VI de Actas del Cabildo folio 6, citado por Stevenson, 1980: 58.

(de Gandarias, 2007: 25). Estos villancicos fortalecieron la conciencia nacional de la época, marcando caminos para la expresión musical guatemalteca ulterior. Dentro de su escasa producción conservada se encuentra el dúo *Este es el niño tierno y hermoso*²¹ (Antología, No. 2), que ilustra las características arquetípicas del son ladino del siglo XIX. En primer lugar, el villancico se reduce en dimensiones, eliminando la introducción. El sentido tonal queda claramente establecido en un estilo clásico de textura homófona con juego armónico predominante en grados básicos (I, IV y V). La estructura formal es binaria. En este caso particular, la primera parte en 6/8, en tiempo moderado y la segunda en 3/8 con aire rápido y alegre, sintetiza los dos aires y métrica principales del son ladino guatemalteco. La figura rítmica predominante es de tipo yámbico adoptando variadas formas: a) Corchea - negra en la mayor parte del bajo y secciones de los violines ; b) Silencio de corchea - dos corcheas (violines, c. 29 y siguientes); c) Una corchea aguda y dos graves en la misma altura (bajo, c. 37-40) ó d) Una corchea grave y dos agudas en la misma altura (bajo, c. 42 y 50). Los finales de frase en el texto son principalmente masculinos (terminan en tiempo fuerte).

Estos lineamientos continuaron practicándose en los villancicos y tonadas de la primera mitad del siglo XIX, como puede observarse en el villancico *Toditos los musiquero* de Manuel García, copiado en 1859 (Antología No. 3), donde el autor además retoma lineamientos del villancico de indios del siglo anterior en cuanto al uso del habla indígena del castellano.

b.3. Consolidación y desarrollo del son ladino

b.3.1 El son de pascua

El más antiguo son ladino del que se tiene noticia es el son de pascua, que surge paralelamente al villancico de pascua en el seno de la iglesia a mediados del siglo XVIII. Fue en este siglo cuando también, la marimba, instrumento utilizado en las calles en contextos profanos, fue introducida en el templo (García, 1968, II: 227), lo que nos informa del grado de aceptación y participación secular en el ámbito oficial en esos momentos. El son de pascua nació como una pequeña pieza instrumental destinada a la celebración el nacimiento del Niño Dios (Samayoa, 1843: Fol. 7v). Sus parámetros musicales seguían los del villancico vernáculo de donde se derivaron directamente. Fue su creador el maestro Mateo Álvarez (Ibídem.), organista de la Catedral entre 1736 y 1750.²²

²¹ El manuscrito conservado en el *Museo de la Palabra* en San Salvador, Folder No. 1 29/11/1903, fue copiado en la provincia de San Vicente por Luis Miranda, el 21 de noviembre de 1903. Está escrito para dos voces, violines, bajo y pares de clarinetes, trompetas y trombones, denotando una instrumentación propia del siglo XIX tardío. No obstante la portada indica que había sido escrito originalmente para “violines, clarinetes, trompas y bajo”, un ensamble en uso desde la segunda mitad del siglo XVIII.

²² Mateo Álvarez aparece como organista de la Catedral de Guatemala en registros desde el año 1736 durante la regencia de la capilla de Simón Castellanos (AHA, Libranzas 1736-1738:

La creciente popularidad de estos sones inicia a partir de la segunda mitad XVIII, evolucionando estilísticamente en el siglo XIX de acuerdo a las tendencias estéticas del momento. Llegó a traspasar fronteras, a fines del mismo siglo, proyectándose a San Salvador, donde perduró hasta principios del siglo XX. Pese a que no se ha localizado aún un son, de la primera etapa de desarrollo, podemos imaginarlo en su estructura y elementos al observar los villancicos de pascua anteriormente descritos (ver Antología Nos. 2 y 3).

Lo que sabemos de este primer estadio del son de pascua lo debemos a la pluma del compositor y violonchelista Eulalio Samayoa (1780 - 1855), de un discurso que pronunció en Junio de 1843 proponiendo piadosas reformas a la música de los templos de Guatemala, conservado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de la Catedral²³. Samayoa, quien a su vez dio impulso y desarrollo al son de pascua, es uno de los más prolíficos e importantes compositores en la historia de la música centroamericana. Su producción representa el pináculo de la composición en estilo clásico del área, en la primera mitad del siglo XIX, encarnada en sus sinfonías, divertimentos y tocatas. Plasmó su pensamiento y sensibilidad, en composiciones dedicadas a algunas de las gestas cívicas de su tiempo, especialmente los triunfos de las fuerzas federales con las cuales siempre simpatizó. Entre 1812 y 1839 escribió sus memorias donde describe y critica acontecimientos políticos del momento²⁴.

De acuerdo a Samayoa la aceptación del son de pascua derivaba de su sencillez melódica, algunas veces enraizada en lo más profundo del inconsciente colectivo, su vitalidad rítmica y la poca dificultad para tocarlos. Este último rasgo propició que adquirieran una función educativa desde finales del siglo XVIII (Samayoa, 1843, Fol. 7). Por su sencillez y corta dimensión fueron las primeras piezas que tocaban los aprendices de música y que los preparaban para ejecutar obras del naciente estilo clásico, que presentaban mayores dificultades y extensión, como las tocatas y divertimentos. De la misma manera servían como modelos de composición inicial para los estudiantes (Ibídem.).

A fines del siglo XVIII la práctica de sones de pascua trascendió la iglesia, se popularizó y salió a las calles (Samayoa Op. cit, Fols. 12-12v). En el siglo XIX se tocaban en casas particulares en ambientes urbanos, durante las llamadas posadas (pequeños cortejos procesionales prenavideños) acompañados de pitos de agua, tamborcitos y carapachos de tortugas. Se tocaban además con ocasión de finalización de novenas y rezos (Díaz, 1928 II: 122). Tuvieron también gran aceptación como piezas de danza en fiestas y paseos nocturnos

Fols 68-69). Permanece en el puesto cuando es nombrado como Maestro de Capilla José Manuel Quiroz en 1738 y continúa en registros de pago hasta 1747 (AHA, Libranzas, 1747: Fol. 1), después de lo cual hay un vacío de documentación de diez años, hasta 1757, donde aparece como organista su hermano Francisco Álvarez (AHA, Libranzas, 1757: Fol. 1). Mateo reaparece en los registros catedralicios en 1764 cobrando como albacea de su hermano Francisco, su salario de organista (AHA, Libranzas, 1764, No. 8: Fol. 64). En 1765 es nombrado José Tomás Guzmán como organista.

²³ Trascrito en forma incompleta y con inconsistencias en la citación de notas en (Lehnhoff, 1996: 90-11).

²⁴ Editadas por Luis Luján en 2010 bajo el título *Notas, recuerdos y memorias*.

agregándoles letras profanas, regresando de nuevo a la iglesia con el consiguiente escándalo de los conservadores.

En reacción a ello, Samayoa, abierto defensor de la pureza en la música para el templo, compuso en la primera mitad del siglo una serie de sones de pascua en estilo clásico que vinieron a constituir las muestras más sofisticadas del momento. Estos sones eran ejecutados además de las celebraciones navideñas, para la fiesta de la natividad de la Virgen en la Catedral Metropolitana (ver Tabla 1)²⁵. En esta tabla pueden observarse algunas de las características del son de pascua de estilo clásico, como el uso en una misma pieza de divisiones binarias y ternarias del mismo compás (Nos. 3, 5 y 10) o el empleo de unidades de ritmo yámbico (No. 6). Otras características apreciadas en transcripciones completas de los mismos muestran el uso de figuras de sesquiáltera y patrones de acompañamiento en compases de 6/8 y 3/8; enriquecimiento del contenido armónico y el interés melódico con el empleo de dominantes secundarias, cadencias elaboradas y pasajes melódicos en el bajo en un estilo clásico a la vez vivaz y elegante (de Gandarias, 2010: 61)²⁶.

²⁵ En esta y las siguientes tablas la ubicación donde se encuentran los manuscritos o publicaciones originarias, se indica al inicio de cada son utilizando las abreviaturas empleadas en el catálogo (ver página 15)

²⁶ Ver transcripción de nueve de estos sones para violín y bajo, conservados en el tomo IV de la colección *Repertorio Nacional de Música*, en (de Gandarias, 2002: 209-213).

b.3.2 Florecimiento del son ladino

b.3.2.1 El son a inicios del siglo XIX

Con el traslado de la ciudad al valle de la Ermita en 1779, después del terremoto de Santa Marta, aún cuando se dio seguimiento al esquema de dominación colonial, se inicia un proceso de cambio y renovación social que desembocó en la gesta independentista de 1821. Una de las causas principales fue la propagación de las ideas libertarias de la Ilustración, planteadas por los enciclopedistas europeos, que culminaron con la Revolución Francesa en 1790 (Anleu, 1991: 111).

En la música se manifiesta un proceso de secularización y diversificación de la actividad musical, merced a la presencia en Guatemala de músicos y administradores que promovieron la música instrumental. En 1790 llegan una serie de maestros organistas, entre ellos el padre José María Eulasia quien mejoró y sistematizó la enseñanza de teclado. Diez años más tarde se suma el dominico Manuel Codina y el profesor de piano Gil Ramos. De la misma manera a principios de siglo Manuel de Lara y Arrese trae música de cámara de Joseph Haydn, Joseph Pleyel, Luigi Boccherini y Amadeus Mozart (García, 1968: 96).

Desde fines del siglo XVIII las ocasiones de trabajo para los músicos se habían ampliado, el gusto por sus ejecuciones creció y sus servicios fueron cada vez más solicitados por la población civil, tanto en la capital como en las provincias. A más de las diversas actuaciones en las iglesias y ocasiones conexas fuera del templo (rezos, procesiones para administración de viáticos a enfermos de familias pudientes y cortejos fúnebres de niños) (Lemmon y Crider, 1995: 398-99), los músicos eran llamados a tocar “música humana” con fines recreativos, amenizando celebraciones familiares en casas particulares durante varios días seguidos (Urquizú, 1991: 105-106), así como excursiones a provincias cercanas a la capital. Tocaban también en fiestas reales y comedias. A ello se sumaba una creciente demanda de clases particulares. En muchas de estas ocasiones el son y los divertimentos eran parte ineludible del repertorio (Lemmon Loc. cit), lo que propició la emancipación del son ladino de la iglesia, acelerando su desarrollo y florecimiento.

A principio de siglo XIX se manifestaron dos tipos de sones de carácter íntimo y familiar de función didáctica y recreativa, escritos para monacordio y salterio, instrumentos de sonoridad tenue y delicada propios para tocarse en pequeños recintos, para pocas personas. El primero de ellos, denominado aquí *son galante*, se cultivaba desde fines del siglo XVIII, entre la aristocracia española y la burguesía criolla, junto a una serie de piezas populares para monacordio en estilo galante, sin faltar minuetos y fandangos ligados a la tradición musical danzante española de reminiscencia barroca. Estos sones eran empleados por profesores particulares de música de familias acomodadas y muestran por primera vez, en la música profana para teclado, la apropiación de la cultura popular local por la clase dominante, constituyéndose en una expresión musical de danza mestiza con influencia indígena, ligada a la

aristocracia (de Gandarias, 2008: 53). Las tres piezas escogidas del cuaderno de estudio de la niña María Josefa Micheo (Antología No. 4), miembro de una de las familias aristocráticas de la ciudad de Guatemala, fueron escritas en 1803 y recogen las características señaladas.

Por otra parte los sones ladinos, empezaron a ligarse a la vida política y social del país en forma integral. El fenómeno de la independencia marcó sin duda el espíritu de los músicos contemporáneos. La búsqueda de identidad nacional se reflejó no solo en la producción de himnos patrióticos sino en sonos íntimos para entretenimiento familiar. Es el caso del tercero de tres sonos para salterio titulado *Son de la Independencia* (Antología No. 5). Paralelamente se siguieron practicando sonos que evocaban su raíz y afinidad con los villancicos del siglo anterior, con los cuales compartieron de cerca varios de sus recursos. Un ejemplo lo provee el son de autor anónimo titulado *El salto de los negros*, para violín y bajo (Antología No. 6), donde cita ricas combinaciones rítmicas en tiempo vivaz que trazan esquemáticamente algunas de las figuraciones típicas del villancico de negros practicado en Guatemala en la segunda mitad del siglo XVIII.

Dos de los compositores más influyentes en la primera mitad del siglo XIX son, aparte de Samayoa, el director y violinista Juan de Jesús Fernández (Ciudad de Guatemala, 29/5/1795- 3/11/1846) y el organista José Antonio Aragón (fl. ca. 1847). Fernández fue uno de los compositores más prolíficos e influyentes del siglo XIX en Guatemala. En el *Repertorio Nacional de Música*, se transcribieron más de un centenar y medio de sus obras, principalmente vocales en castellano, distribuidas entre dúos, cantadas, canciones y tonadas, pero también música instrumental para ensambles de cámara y solistas.

La mayor atracción de su producción se encuentra en la música instrumental. Sus sesenta y dos *Tocatas de iglesia* para piano, es la colección más grande de este tipo encontrada en Guatemala y que contiene amplia variedad de posibilidades melódicas y armónicas. A ese record agrega ser el compositor del siglo XIX del que mayor número de sonos se ha localizado (ver Tabla 2). Sus colecciones de sonos para uno o dos violines y bajo contienen pequeñas piezas que muestran una pulcra estructura en estilo clásico cargado de un definitivo sabor local. Ello puede observarse en su *Son No. 5* (Antología No. 7), copiado en Comalapa a fines de siglo XIX, décadas después de su muerte. El encanto de estos sonos aseguró su ejecución en la capital y en diferentes provincias de la República así como su difusión fuera de las fronteras, en El Salvador, a principios del siglo XX.

Estas piezas tuvieron también utilidad en conventos femeninos. Sus sonos *Las criadas*, *El Sanganito*, *El trancredito* y *Las Concebidas* fueron incluidos en una colección de sonos para teclado destinadas al uso de las hermanas novicias Jesús y Gertrudis, en 1874. De particular importancia es *El trancredito* (Antología No. 8), cuyo título deriva de el de la ópera de Gioacchino Rossini, *Il Tancredi*, donde Fernández ajusta a la estructura del son temas principales de esta ópera. Se aprovechaba así la popularidad de ciertas óperas para adaptar sus temas a un formato local (el son) que el público disfrutaba, asegurando con ello el éxito y aceptación de la pieza.

Tabla No. 2
 [Sones de Juan de Jesús Fernández]
 (1795-1846)

<p>1. ADG, CF-1, 1841: No. 8</p> 	<p>2. CCDRAO, s.c. No. 1</p> 
<p>3. RNM VII: 576</p> 	<p>4. RNM VII: 577</p> 
<p>5. ADG, CF-11, 1841, No. 1. El chulo</p> 	<p>6. ADG, CF-9, 1841, No. 4</p> 
<p>7. ADG, CF-1 1841, No. 6</p> 	<p>8. ADG, CF-1, 1841: No. 7. Las criadas</p> 
<p>9. ADG, CF-3, 1841: No. 2</p> 	<p>10. ADG, CF-9, 1841: No. 7</p> 
<p>11. CCDRA, s.c.: No. 2</p> 	<p>12. CCDRA, s.c.: No. 3</p> 
<p>13. CCDRA, s.c.: No. 6</p> 	<p>14. ADG, CTRP: No. 31. Para tu albarda</p> 
<p>15. ADG, Col. Novicias: No. 2. Sanganito</p> 	<p>16. MAM 1: Fol. 4</p> 
<p>17. AFU, s.c.: El humilde Moderato</p> 	<p>18. CCDRAO, s.c.: No. 4</p> 
<p>19. ADG, CTRP: No. 15. El suspiro Andantino</p> 	<p>20. RNM VII: 578 Andantino</p> 
<p>21. RNM, VII: 579 Andante</p> 	<p>22. ADG, CF-3, 1841: No. 5</p> 

Tabla No. 2 Sones de Juan de Jesús Fernández (1795-1846), cont...

23. RNM VII: 571

24. RNM VII: 572
Moderato

25. RNM VII: 573

26. RNM VII: 573

27. RNM VII: 574

28. RNM VII: 574
Allegro

29. ADG, CF-1, 1841: No. 3

30. ADG, CF-1, 1841: No. 4

31. ADG, Col. Novicias: No. 9. El Tancredito

32. ADG, CF-2, 1841: No. 2

33. AD, CF-2, 1841: No. 3

34. ADG, CF-2, 1841: No. 5

35. ADG, CF-3, 1841: No. 1

36. ADG, CF-3, 1841: No. 3

37. ADG, CF-4, 1840: No. 3

38. ADG, CF-4, 1840: No. 4

39. ADG, CF-9: No. 1

40. ADG, CF-9: No. 2

41. ADG, CF-10: No. 4
Moderato

42. AFU, s.c.: Las palomas.
Zapateado Vivo

43. RNM VII: 570

44. ADG, CF2: No. 1

Tabla No. 2 Sonos de Juan de Jesús Fernández (1795-1846), cont...

45. ADG, CF-4: No. 2

46. ADG, CF-9: No. 6

47. ADG, CF-10: No. 5

48. RNM VII: 575

49. RNM VII: 577

50. ADG, CF-1: No. 1

51. ADG, CF-2: No. 4

52. ADG, CF-10: No. 1

53. CF-10: No. 2

54. ADG, CF-11: No. 3

55. CCDRAO, s.c.: No. 7

56. CCDRAO, s.c.: No. 8

57. MAM 1: fol. 2v

58. ADG, CF-1: No. 2

59. ADG, CF-2: No. 4

60. ADG, CF-4: No. 1

61. ADG, CF-9: No. 3

62. ADG, CF-9: No. 5

63. RNM VII: 571

Tabla No. 2 Sonos de Juan de Jesús Fernández , cont...

64. ADG, CF-10: No. 3

65. RNM VII: 579

66. ADG, CF-9: No. 8

67. ADG, CF-9: No. 9

68. MAM 1: fol. 3v

69. ADG, Col. Novicias: No. 22. Las concebidas

70. CCDRAO, s.c.: No. 5

71. ADG, CF-1, 1841: No. 9

72. RNM VII: 580

73. ADG, CF-11: No. 2. La escala

74. ADG, CF-11: No. 4
Moderato

75. ADG, F-hoja suelta 1

José Antonio Aragón (fl. ca. 1847), hijo del compositor Francisco Aragón, introduce el son ladino en la estética romántica, empleando recursos más amplios en la construcción compositiva. Tres de estos sones seleccionados de una colección de diez, para dos violines y bajo, que fueron conocidos en Baja Verapaz ilustran aquí su producción. El *Son No. 1* (Antología No. 9) reexpone temas de la primera parte, desarrollando sus motivos iniciales con secuencias en crecientes grados de tensión, ofreciendo un impacto expresivo sorprendente. El *Son No. 6* (Antología No. 10) en modo menor conduce una línea melódica expresiva de sentido romántico, mientras el *Son No. 10*, titulado *La tórtola* (Antología No. 11), enfatiza su estructura binaria asignando a la primera parte el carácter pausado del son ladino, mientras la segunda parte se mueve rápida y alegremente. (ver Tabla 3). Aragón trabajó como organista en el Convento de Santo Domingo y por su destreza para transportar y dominio del instrumento, los jesuitas lo comparaban con Fray Juan Pablo. Fue conocido como “rey de los organistas”. Dos de sus composiciones, (un dúo y un himno) fueron transcritos en el *Repertorio Nacional de Música*.

Tabla No. 3 Sonos de José Antonio Aragón (fl. ca. 1847)

21. CCMA 23: No. 2 22. CCMA 23 No. 5

23. CCMA 16: No. 8

24. CCMA 16: No. 9 25. AD, A-1: No. 4

26. CCMA 16: 10 27. CCMA 16: No. 6

28. CCMA 16: 7

29. CCMA 16: 12

30. ADG, A-1: No. 5

b.3.2.2 El son a mediados del siglo XIX

Luego de las presentaciones operísticas de Anselmo Sáenz y Benedicto Sáenz a partir de 1842, se consolidó en los círculos elegantes de la sociedad guatemalteca el gusto por la música de compositores italianos como Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) y posteriormente Giuseppe Verdi (1813-1901), expandiéndose por todas partes y penetrando fácilmente a los templos, con la complacencia de los feligreses. Esta práctica había sido anticipada desde el siglo anterior por la elaboración de contrafactas “a lo divino” de arias y dúos de piezas dramáticas italianas que nunca se representaron, pero que ahora emergía en creaciones locales marcadas con el sabor de espectáculos operísticos que, tanto los compositores como la población, podían ver con sus propios ojos (de Gandarias, 2002: 78).

El primero de los dos compositores que destacaron en ese momento fue el organista Remigio Calderón, (fl. mitad del siglo XIX), principal representante del espíritu lírico dramático del naciente romanticismo que marcó el clímax de la influencia de la ópera en la música sacra en Guatemala a mediados del siglo XIX. Sus trabajos vocales privilegian la voz solista y su lucimiento en melodías de intenso lirismo, recurriendo a sus registros extremos y a la ejecución de pasajes melismáticos de carácter espectacular, bajo moldes formales operísticos. Fueron célebres sus *Marchas de Iglesia* ejecutadas en distintas provincias de la República y en San Salvador (Andrino, 1854: Fol. 7). Su son *Pegro* (Antología No. 12) copiado por Eliacín Ruiz en 1874, es una joya musical romántica que forma parte de los pocos sonos de su autoría que han sobrevivido (ver Tabla 4). Aquí muestra el pulcro acabado y manejo de recursos compositivos con que contaba, así como un justo y versátil acompañamiento empleando en el bajo arpeggios, pasajes escalares y figuras propias de son, que proveen a las líneas melódicas diferentes grados de estabilidad. También es digna de consideración la profundidad en la gama de colores instrumentales que alcanza el efectismo operático en miniatura. Para ello Calderón cambia la densidad de acontecimientos y el contenido armónico con recursos como dominantes secundarias y movimientos tonales en relación de tercera cromática.

El segundo compositor, aún más destacado es el violinista, organista y director, José Escolástico Andrino (Guatemala, 1816- San Salvador, 1862), quien tiene el mérito de haber trasladado la práctica del son a San Salvador, donde tuvo vigencia hasta el primer cuarto del siguiente siglo. Andrino es uno de los principales representantes del romanticismo operístico en la música sacra a mediados del siglo XIX. Pionero del repertorio concertante para violín y corneta en Centroamérica, escribió la primera ópera de la región, titulada *La Bella Mora*, basada en la historia del cautivo, contenida en la novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y Saavedra (de Gandarias 2005: 52). En 1847 publicó en San Salvador, sus *Nociones de Filarmonía y apuntes para la Historia de la Música en Centro América* que constituye el primer libro que documenta el desarrollo musical de un país hispanoamericano.

Tabla No. 4

Sones de Remigio Calderón (fl. ca. mitad del siglo XIX)

1. ADG, CER 1875: No. 1. Pegro

2. ADG, CER 1875: No. 3

3. ADG, CRC-8: No. 1

4. ADG, CRC-8: No. 2

5. MAM 1: Fol 6

6. ADG, CRC-8: No. 3

7. ADG, CER: No. 2

8. MAM 1: Fol. 5v.

9. CCMA, 1848: No. 3

10. ADG, CRC-8: No. 4.

11. MAM 1: Fol. 7

12. ADG, CRC-8: No. 5

13. ADG, CRC-8: No. 7

14. AD, CRC-8: No. 8

15. ADG, CRC-8: No. 9

16. ADG, CRC-8: No. 10

17. ADG, CRC-8: No. 11

18. CCMA, 1848: No. 4

19. ADG, CER 1875: No. 4

20. ADG, CAJ: No. 1

21. CCMA, 1848: No. 1

22. MAM 1: Fol. 5. Sangre de oro

23. ADG, CRC-8: No. 6

24. CCMA 1848: No. 2

The image displays a musical score for 'Tabla No. 4', a collection of 24 pieces by Remigio Calderón. The pieces are arranged in a grid-like fashion, with two pieces per row. Each piece is labeled with its number, source, and title (where applicable). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The pieces vary in complexity, with some featuring intricate rhythmic patterns and others being more straightforward. The sources include 'ADG, CER 1875', 'ADG, CRC-8', 'MAM 1', and 'CCMA, 1848'. The titles include 'Pegro', 'Sangre de oro', and 'Fol. 5v.'. The score is presented on a single page, with the page number '45' at the bottom.

Andrino se trasladó a San Salvador en 1845. Allí desarrolló un amplio trabajo como pedagogo, profesor e impulsor de juventudes musicales. Se constituyó en importante factor de unión cultural entre Guatemala y El Salvador al incorporar al repertorio musical sacro de San Salvador, diferentes obras de música vocal e instrumental de compositores guatemaltecos. Entre este repertorio hizo ejecutar sones de Eulalio Samayoa, Juan de Jesús Fernández, de su hermano Pantaleón Andrino, además de los suyos, de los cuales se sabe compuso diecinueve colecciones (Andrino, 1854: Fol. 6).

Escribió múltiples canciones patrióticas y piezas de salón (valeses, polcas) para grandes agrupaciones instrumentales destinadas a la exaltación del patriotismo y el esparcimiento de la sociedad salvadoreña de mediados del siglo XIX. De su producción de sones se ha conservado muy poco. Aquí se ofrecen dos ejemplos que forman parte de una colección que tuvo uso en la región de la Verapaz. Se trata de los números 14 y 15 de la misma (Antología Nos. 13 y 14). Estas pequeñas piezas enmarcadas en el formato tradicional binario del son muestran la influencia operística señalada. El primero exhibe elementos dramáticos de contraste en cortos pasajes, alternando en el bajo dos figuraciones yámbicas, típicas del son, ya sea que se tenga o no sonido en los tiempos primero y cuarto del compás de 6/8 en el que está escrito. El segundo, **Son No. 15**, en compás de 3/8, ofrece en algunos pasajes un tratamiento más libre, menos convencional con los prototipos del son, empleando, en la primera parte, arpeggios y figuraciones en el bajo mientras en la segunda aparecen pasajes homorrítmicos en terceras entre los dos violines.

b.4. Apogeo y declinación del son ladino

El último tercio del siglo XIX fue testigo de una ampliación en el campo de la música popular, donde no faltaban ocasiones para la ejecución de sones. Se observa en ese momento una multiplicidad y variedad de ocasiones profesionales para la actuación de los músicos: cantadas y tocadas con piano en casas particulares, amenización de fiestas fuera de la capital, bailes y repasos de calistenia en colegios, conciertos, espectáculos de opera en el teatro, veladas, serenatas, premiaciones y otras que ocupaban el día completo y en muchas ocasiones parte de la noche de la vida de los músicos. A ello se sumaba el trabajo en iglesias (misas, jubileos, ejercicios, letanías, responsos, rosarios, velaciones, etc.) (de Gandarias, 2002: 86).

Paralelamente se produce el crecimiento en la demanda de música de salón que en esos momentos llega a su cenit. Gran cantidad de compositores activos a fines de siglo, como Manuel Moraga, Salvador Iriarte, Lorenzo Morales, Alvino Paniagua, Valentín Lafuente, Lucas Paniagua, para citar algunos, componían mazurcas, valeses y sones para llenar los requerimientos de entretenimiento de la clase acomodada capitalina (Ibídem). Su música era tocada por orquestas, bandas, estudiantinas y pianos en casas particulares y en especial en las Sociedades de Baile como “El Lazo Azul”, “La Esmeralda sin rival”, “La Unión”, “La Esperanza” y “El Porvenir”, fundadas a finales del siglo y donde se ofrecían grandes fiestas (Díaz, 1928 I:100).

De esta manera surgen, como eco de los sonos galantes de uso aristocrático de finales del siglo anterior, y, para emular los grandes vales vieneses que hacían furor en ese momento, el *Gran son orquestal* ó *Son de salón*, constituyéndose en la contraparte local al repertorio de la música de salón proveniente de Europa. El principal artífice de estos sonos fue el virtuoso violinista Anselmo Sáenz (fl. ca.1840-1865), de cuya producción total se conservan sesenta y cuatro sonos, destinados a amenizar elegantes fiestas de la burguesía capitalina (ver Tabla 5). Estos sonos eran ejecutados por diferentes ensambles, desde el dúo de violín y bajo ó grupos de cuerdas con dos cornos (ensamble favorito del siglo XIX), hasta orquestas de corte clásico. Algunos incorporaban melodías del repertorio operístico de autores italianos como Giuseppe Verdi y Ángelo Benincori, con lo cual aseguraban el deleite de los danzantes (de Gandarias, 2002: 87).

En el tomo I del *Repertorio Nacional de Música*, destinado a la música de baile, se conservan trece colecciones de sonos de Anselmo Sáenz. La 11ª colección está formada por dos sonos de salón para orquesta sinfónica titulados, *Las Católicas* (Antología No. 15) y *Las Protestantes*, aludiendo con humor, a la temática de polarización religiosa que se generó luego de los acontecimientos de la Reforma. La 13ª. colección contiene ocho sonos para mediana orquesta integrada por violines, bajo, dúos de clarinetes, trompas y una trompeta, el segundo de ellos es el son *La Sultana* (Antología No. 16) compuesto sobre patrones esquemáticos de acompañamiento variando la tonalidad por secciones. Su más famoso son es *El Pavo Real*, el cual, según Díaz, hizo furor en París y Londres (Díaz, 1928 I: 67) y que continúa vigente en el repertorio marimbístico guatemalteco en la actualidad.

Otro compositor de sonos de salón que gozó de reconocimiento público y que actualmente se encuentra en el olvido es Francisco Gutiérrez. Su talento compositivo fue reconocido por el público y sus colegas filarmónicos. Logró publicar sus vales *La Prisión* y *El Toro* (Sáenz, 1997: 39). Se conserva una colección de ocho de sus sonos navideños o de pascua compuestos en 1859 y orquestados para violines, bajo y un par de cornos. De ellos se transcriben aquí los números uno y tres. Ambos se encuentran imbuidos del espíritu de la música de salón. El *Son No. 1* (Antología No. 17) evoca un vals de salón. Utiliza patrones de acompañamiento del son solo de manera aislada, como un recordatorio, mientras observa un manejo depurado de los matices para dar interés y magnificar los temas. El *Son No. 3* (Antología No. 18) subraya su estructura binaria con el cambio de un tempo pausado en la primera parte a un rápido en la segunda. Algunos procedimientos empleados oscurecen el sentido de son de esta pieza, como la asignación de la melodía al bajo y el empleo de la cadencia plagal en la primera parte. No es sino hasta el final que descubre el formato de son claramente.

Tabla No. 5 Sonos de Anselmo Sáenz, cont....

24. RNM I: 77

25. RNM I: 81

26. RNM, I: 83

27. RNM, I: 90

28. RNM I: 106. Anoche dormí con vos

29. RNM I: 114

30. RNM I: 117

31. RNM I: 121

32. RNM I: 125

33. RNM I: 130

34. RNM I: 131

35. RNM I: 158

36. RNM I: 167. El escandaloso

37. RNM I: 231

38. RNM I: 236. La sultana

39. RNM I: 181. Las protestantes

40. RNM I: 197. Las católicas

41. ADG, CTRP-3: No. 10

42. RNM I: 58

43. RNM I: 73

44. RNM I: 95

45. RNM I: 101

46. RNM I: 142

47. RNM I: 170

48. RNM I: 261

The image displays a musical score for a collection of 24 pieces, numbered 24 through 48. Each piece is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is consistently 6/8. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and melodic lines. Some pieces have descriptive titles in Spanish, such as 'Anoche dormí con vos', 'El escandaloso', 'La sultana', 'Las protestantes', and 'Las católicas'. The score is organized into rows, with two pieces per row. The first row contains pieces 24 and 25, the second row 26 and 27, the third row 28 and 29, the fourth row 30 and 31, the fifth row 32 and 33, the sixth row 34 and 35, the seventh row 36 and 37, the eighth row 38 and 39, the ninth row 40 and 41, the tenth row 42 and 43, the eleventh row 44 and 45, and the twelfth row 46 and 47. Piece 48 is on the twelfth row but does not have a title.

Tabla No. 5 Sones de Anselmo Sáenz, cont...

49. RNM I: 88

50. RNM I: 112

51. RNM I: 127

52. MAM 1: Fol. 1v

53. RNM I: 65

54. RNM I: 163

55. RNM I: 218. Son Celestino

56. MAM 1: Fol. 3

57. RNM I: 46

58. MAM 1: Fol. 6. Ya volvió el pavo

59. ADG, CM-2: 30

60. RNM I: 46

61. RNM I: 79

62. RNM I: 136

63. RNM I: 177

64. RNM I: 254

65. RNM I: 276. Melodias de Benincori

The image displays a musical score for a guitar, consisting of eight staves of music. Each staff begins with a number and a reference code. The music is written in treble clef with a 6/8 time signature. The key signature varies across the staves, including D major, G major, and B-flat major. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The staves are numbered 49 through 65, with some staves containing multiple reference codes. The music is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent font for the labels.

A fines del siglo XIX se revitalizó el tradicional son de pascua. Originariamente destinado a ser ejecutado en las iglesias, para este momento ya corrían décadas desde que se había popularizado fuera del templo. Dentro de los compositores de sones, destacaron al cambiar el siglo: Salvador Iriarte (30/1/1856– 13/12/1908), Anselmo Sáenz, Rafael Álvarez y Tomás Valle. Estos trabajos gozaron de popularidad gracias a la proporción simétrica de tiempos fuertes y débiles, lo que los hacía particularmente apropiados para la danza (Díaz, 1928 II: 90). Ellos sirvieron de modelo a los sones para marimba practicados en el siguiente siglo.

El compositor cuyos sones mejor soportaron el paso del tiempo fue Salvador Iriarte, uno de los músicos líderes del movimiento musical nacional a principios de siglo XX. Estudió en la antigua academia de Máximo Andrino y luego en el recién creado Conservatorio, en 1875, lugar donde posteriormente impartiría el curso de solfeo. Se desarrolló como violinista, director y compositor. Escribió principalmente música destinada a la iglesia. No obstante en la música profana destacó por sus zarzuelas infantiles y sus valeses para piano y orquesta que fueron premiados en 1894 en el certamen organizado por la Sociedad Filarmónica (Vásquez, Op. cit.: 65).

Se han conservado trece sones de su autoría (ver Tabla 6), la mayor parte para piano. De algunos se hicieron múltiples arreglos para grupos pequeñas orquestas de cámara. Uno de ellos es el son *Fin de Siglo* (Antología No. 19) presentada aquí en una versión orquestal para clarinete, fagote, corno, trompeta, violines y bajo, conservada en el Museo de Arte Moderno. Se trata de un son de carácter festivo en 6/8, construido en el tradicional formato de lied binario. Como las otras piezas de su género, ostenta el espíritu más puro del sentimiento nacional que buscaba amenizar y dar colorido a la celebración de las fiestas de fin de año a fines del siglo XIX. Actualmente perdura en el repertorio para marimba de los mestizos.

Al cerrar el siglo, la marimba, que venía siendo empleada tradicionalmente por el sector indígena de la población, crece en atención por parte del grupo mestizo dominante, debido por una parte, al apoyo oficial del gobierno (Taracena, 1995: 57) y por otra, a la evolución que el instrumento había tenido en manos de los marimbistas y compositores mestizos, de su forma diatónica sencilla a la actual marimba doble cromática, cambio ocurrido a fines del siglo XIX, por múltiples caminos en Guatemala y México (Arrivillaga, 1995: 92 y Godínez, 2002: 133).

La evolución instrumental señalada posibilitó que el repertorio de música de salón para piano fuera ejecutado por grupos de marimba con gran aceptación popular. El empuje de este ensamble llegó a establecer una hegemonía en los bailes, desplazando los grupos orquestales, con lo cual el son perdió el esplendor alcanzado iniciando su declinación. Se siguieron tocando y creando sones más modestos para la marimba en el siglo XX siendo parte actual de su repertorio.

Tabla No. 6

[Sones de Salvador Iriarte]

(1856-1908)

1. MDG 1981: 130. Noche Buena. 2. ADG, CI-1: No. 4. Salvadorcito

3. AD, CI-1: No. 6. Soy feliz 4. ADG, CI-1: No. 7. El monito

5. ADG, CI-1: No. 2. Los parranderos

6. ADG, CI-1: No.1. El juego de los niños 7. ADG, CI-1: No. 5. La Enhorabuena

8. ADG, CM-1: 8 9. ADG, CI-1: No.10. La madrugada

10. MDG, 1981: 112. Fin de siglo

11. ADG, CI-1: No.3. Un recuerdo 12. ADG, CI-1: No. 8. Las caricias

13. ADG, CTP-3: No. 13

14. ADG, CI-1: No. 9. Los inocentes

c. Difusión del son ladino

c.1 El son ladino en la provincia

El aparecimiento de sones de tradición escrita en pobres villas del interior de la república, desde el primer cuarto del siglo XIX, había sido precedida por la práctica de villancicos que surgieron paralelamente al son ladino, a mediados del siglo XVIII, similarmente a lo ocurrido en la capital. Anterior a ello se existían expresiones musicales tradicionales (orales) como productos culturales mestizos, fruto del encuentro y convivencia de poblaciones multiétnicas (africanos, mulatos, indígenas, españoles y mestizos) (Navarrete, Op. Cit.: 79).

Se tiene evidencia que sones escritos en la ciudad de Guatemala a mediados del siglo XIX se difundieron en distintas regiones de la República. Sonos de Escolástico Andrino circularon en el área de la Verapaz, mientras otros de Juan de Jesús Fernández y Anselmo Sáenz se ejecutaron en Comalapa, Chimaltenango. Más importante aún, se conservan copias de sonos creados en las propias villas provinciales como Mixco, San José Pinula en el área central, Comalapa en Chimaltenango y Chiantla en el oriente del país, siguiendo los patrones establecidos en la capital.

Las muestras más tempranas conservadas corresponden a los sonos de Cándido Reyes (fl. ca. 1822) quien trabajó en Mixco, villa cercana a la Nueva Guatemala de la Asunción. Allí escribió obras vocales en latín y castellano, cinco de las cuales fueron copiadas en el *Repertorio Nacional de Música*. Estos trabajos utilizan recursos vocales e instrumentales limitados, (como máximo dúos de voces con acompañamiento de violines y bajo), e incluyen himnos en Latín con dedicación a diferentes Santos y tres pequeñas piezas en castellano (dos tonadas y una canción) (de Gandarias, 2002: 72). Se conserva además una colección de catorce sonos que fueron copiados en la región de la Verapaz. De ellos se han transcrito aquí *El Cometa* (Antología No. 20) y *Las carreras de la indita* (Antología No. 21).

Por otra parte, también se conserva una colección de once sonos de pascua para dos violines y bajo, compuestos en 1856, por Alvino Paniagua en Santa Catarina Pinula. Este notable compositor que dio seguimiento al género de la tocata, por primera vez para cuarteto de cuerdas, a mediados del siglo XIX fue miembro de una de las familias de mayor abolengo musical que ha tenido Guatemala en su historia. Los dos sonos aquí presentados llevan el nombre de dos aves en cuyo canto fueron inspirados: *El Cenzontle* (Antología No. 22) y *El pito real* (Antología No. 23).

Al cruzar el siglo, el compositor y guitarrista Rafael Álvarez (Comalapa, 24/10/1858 – Ciudad de Guatemala, 26/12/1946), conocido por ser autor del *Himno Nacional de Guatemala*, escribió en su pueblo natal una colección de sonos para cuarteto de cálido sabor provincial. En ellos sustituye el bajo (violonchelo) por el trombón, posiblemente para poder tocarlos procesionalmente. La colección contiene los títulos *Peor es nada*, *Mi tierra*, *Las beatas*, *Las mengalas*, *El bonete*, y *Las verdes*. En 1905 realiza arreglos para

guitarra de *Las beatas y Las Mengalas* (de Gandarias, 2005: 62-63), indicativo del uso recreativo íntimo y familiar de son, que gustaba compartir.

Finalmente se debe consignar la existencia de una colección de cinco pequeños sones para dos violines y bajo escritos en Chiantla, departamento de Huehuetenango, por un autor del cual solo se cuenta con sus iniciales, F. J. B. C. De ellos se presenta aquí el *Son No. 2* (Antología No. 24).

c.2 El son ladino en San Salvador

José Escolástico Andrino se trasladó de Guatemala a San Salvador en 1845 para trabajar al frente de la capilla catedralicia de aquella ciudad. Llevaba consigo un cargamento de partituras de música guatemalteca de carácter sacro y profano el cual enriqueció con su propia producción, durante los más de veinte años que transcurrieron hasta la fecha de su fallecimiento en 1862. Esta producción fue registrada en un inventario del repertorio con que contaba su archivo, levantado luego del terremoto que asoló la ciudad en 1857. Allí se cita un total de doscientos ochenta y cinco títulos de obras de autores guatemaltecos, entre colecciones y obras individuales de las más diversas dimensiones y carácter, tanto del tipo religioso como popular. En ellas se incluían las grandes formas de la música vocal sacra en latín del momento como misas y oficios de difuntos, hasta las más pequeñas piezas instrumentales de tipo popular representadas por marchas y sones, pasando por una múltiple gama de invitorios, introitos, letanías, himnos y secuencias en latín así como tonadas, dúos, canciones, jácaras y villancicos vernáculos, finalizando con divertimentos, tocatas, cuadrillas, valeses, canciones patrióticas.

El cuerpo de sones en el inventario incluye una colección de Eulalio Samayoa, diecinueve colecciones de Escolástico Andrino, dos colecciones de Pantaleón Andrino, una colección de Juan de Jesús Fernández, todos autores guatemaltecos. A ellos se suman cuatro cuadernos conteniendo treinta y dos sones sin identificación de autor y una colección del compositor salvadoreño Manuel Menjívar (Andrino 1854: Fols. 6, 6v y 7). Este último hallazgo permite establecer que a menos de diez años de la llegada de Andrino a San Salvador, la composición de sones por autores locales había empezado. Aún cuando la mayoría de los sones tenían por destino amenizar las fiestas navideñas, una colección de Andrino estuvo dedicada a la celebración de la independencia en el mes septiembre. Este encuentro permite dimensionar la importancia que el son había alcanzado a mitad del siglo, como elemento musical identitario nacional, antes de que se realizaran los himnos de los países centroamericanos.

Uno de los discípulos predilectos de Andrino, que absorbió de su maestro la tradición del son ladino, componiendo varias colecciones conservadas en la Biblioteca Gallardo y el Archivo Calderón de la ciudad de San Salvador, fue el virtuoso violinista Rafael Olmedo (San Salvador, 12/3/1837- Junio, 1899). Olmedo había estudiado desde niño en la Escuela de Música que fundó Andrino cuando recién llegó a San Salvador. Con el tiempo llegó a destacarse como uno de los principales y más pródigos compositores de El Salvador, en la segunda mitad del siglo XIX (Olmedo, 2006: Contraportada). Su *Son No. 4* (Antología No.

25), que forma parte de una colección de ocho sonos de pascua para dos violines bajo y un par de cornos, copiada por Emetrio Rivera el 10 de enero de 1936, delata la vigencia del son de salón que evoca el vals vienés, ya entrado el siglo XX.

Otros compositores salvadoreños que siguieron el ejemplo de Olmedo, incorporándose a la producción de sonos, fueron: José María Marroquín, Nicolás Roldán, Galileo, Juan Antonio Chávez y Feliciano Melara de fines del siglo XIX, mientras Luis Miranda y Domingo Santos continuaron la tradición en el siglo XX. Entre ellos destaca la personalidad de Nicolás de la Luz Roldán (10/9/1851-1890) cuya obra sacra llegó a cruzar el océano para ser interpretada en la capilla Sixtina en Roma (López, 1966: 14). De Roldán se presenta aquí el *Son No. 6* (Antología No. 26) perteneciente a una colección de dieciséis sonos de pascua para dos violines, bajo y trompetas, copiada por Luis Miranda en 1904.

D. Antología de sones

No. 1. <i>Ay de pucha!</i>	Rafael Antonio Castellanos
No. 2. <i>Este es el niño tierno y hermoso</i>	Vicente Sáenz
No. 3. <i>Toditos los musiquero</i>	Miguel García
No. 4. <i>Piececitas para monacordio</i>	Anónimo
No. 5. <i>Tres sonecitos</i>	Anónimo
No. 6. <i>El salto de los negros</i>	Anónimo
No. 7. <i>Son No. 5</i>	Juan de Jesús Fernández
No. 8. <i>El Tancredito</i>	Juan de Jesús Fernández
No. 9. <i>Son No. 1</i>	José Antonio Aragón
No. 10. <i>Son No. 6</i>	José Antonio Aragón
No. 11. <i>La tórtola</i>	José Antonio Aragón
No. 12. <i>Pegro</i>	Remigio Calderón
No. 13. <i>Son No. 14</i>	José Escolástico Andrino
No. 14. <i>Son No. 15</i>	José Escolástico Andrino
No. 15. <i>Las católicas</i>	Anselmo Sáenz
No. 16. <i>La sultana</i>	Anselmo Sáenz
No. 17. <i>Son No. 1</i>	Francisco Gutiérrez
No. 18. <i>Son No. 3</i>	Francisco Gutiérrez
No. 19. <i>Fin de siglo</i>	Salvador Iriarte
No. 20. <i>El cometa</i>	Cándido Reyes
No. 21. <i>Las carreras de la indita</i>	Cándido Reyes
No. 22. <i>El ceniztle</i>	Alvino Paniagua
No. 23. <i>El pito real</i>	Alvino Paniagua
No. 24. <i>Son No. 2</i>	F, J. B. C.
No. 25. <i>Son No. 4</i>	Rafael Olmedo
No. 26. <i>Son No. 6</i>	Nicolás Roldán

ABREVIATURAS

AC = Archivo Calderón

ADG = Archivo de Gandarias

AHA = Archivo Histórico Arquidiocesano

CCDRAO = Centro Cultural y Deportivo Rafael Álvarez Ovalle

CCMA = Colección Carlos Molina Aguilar. Centro de Estudios Folklóricos

MAM = Museo de Arte Moderno

MDLP = Museo de la Palabra

RNM = Repertorio Nacional de Música

1. Ay de pucha!

Villancico de Navidad (1784)

Rafael Antonio Castellanos

Edición: Igor de Gandarias- 2012

Introducción

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top five staves are for vocal parts: Tiple 1 [Soprano], Tiple 2 [Soprano], Voz Atiplada [Contratenor], Alto [Alto], and Tenor. The bottom three staves are for instrumental parts: Violin I, Violin II, and Bajo [Violonchelo]. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The vocal parts are currently silent, indicated by whole rests. The instrumental parts begin with a melodic introduction in the first measure.

Ay de pucha! - [Rafael Castellanos]

9

Vln. I

Vln. II

B

17

A

8

Un in-dio pre - gun - tón sehaa-pa - re - ci - do, sehaa-pa - re - ci-do,

17

Vln. I

Vln. II

B

1)

Ay de pucha! - [Rafael Castellanos]

25

A

8

por-que quie-re sa-ber - lo quees el Ni-ño, lo quees el Ni-ño

Vln. I

25

2)

Vln. II

B

33

A

8

Oi-gan, oi-gan, oi-gan a-tien-dan que yaem-pie-zaa du-dar lo quees el Ni-ño

Vln. I

33

Vln. II

B

Ay de pucha! - [Rafael Castellanos]

44

Vln. I

Vln. II

B

50

V. At.

1. Ay de pu-cha mu - cha - chos, que Ni - ños es - te, que Ni - ños es - te, que te
 2. Qué más es el los Ni - ño, te lo ve - nis - te, te lo ve - nis - te, los pur -
 3. Mu - chos por lo mi - xor, — el mis ca - ri - ño, el mis ca - ri - ño, de - ci -
 4. De - ci - llos con tus bo - ca, no sos tor - ti - lla, no sos tor - ti - lla, qué más

50

Vln. I

Vln. II

B

59

V. At.

vas a na - cer, en los pe - se - bre, en los pe - se - bre.
 gal te na - cer, los no - che tris - te, los no - che tris - te.
 llos u - nos po - ca, qué más el Ni - ños, qué más - el Ni - ños.
 es - te los Ni - ño, qui - zás mis si - lla, qui - zás mis si - lla.

59

Vln. I

Vln. II

B

Ay de pucha! - [Rafael Castellanos]

Coplas

65

Ti 1

1. Es - te Ni - ño na - ci - do _____ es rey de re - yes que por a - mor del
 2. Es el go - ber - na - dor _____ que el cie - lo ri - ge y la tie - rra tam -
 3. Es juez u - ni - ver - sal _____ es un pro - di - gio que ha de juz - gar los
 4. Es - te Ni - ño es la _____ cu - ra y me - di - ci - na que a cu - rar nues - tras

Ti 2

1. Es - te Ni - ño na - ci - do _____ es rey de re - yes que por a - mor del
 2. Es el go - ber - na - dor _____ que el cie - lo ri - ge y la tie - rra tam -
 3. Es juez u - ni - ver - sal _____ es un pro - di - gio que ha de juz - gar los
 4. Es - te Ni - ño es la _____ cu - ra y me - di - ci - na que a cu - rar nues - tras

A

1. Es - te Ni - ño na - ci - do _____ es rey de re - yes que por a - mor del
 2. Es el go - ber - na - dor _____ que el cie - lo ri - ge y la tie - rra tam -
 3. Es juez u - ni - ver - sal _____ es un pro - di - gio que ha de juz - gar los
 4. Es - te Ni - ño es la _____ cu - ra y me - di - ci - na que a cu - rar nues - tras

T

1. Es - te Ni - ño na - ci - do _____ es rey de re - yes que por a - mor del
 2. Es el go - ber - na - dor _____ que el cie - lo ri - ge y la tie - rra tam -
 3. Es juez u - ni - ver - sal _____ es un pro - di - gio que ha de juz - gar los
 4. Es - te Ni - ño es la _____ cu - ra y me - di - ci - na que a cu - rar nues - tras

65

Vln. I

Vln. II

B

Ay de pucha! - [Rafael Castellanos]

70

Ti 1

hom - bre, na - ció en-tre nie-ve, que por a-mor del hom-bre, na - cio en-tre nie - ve.
 bién, en don-de a - sis-te, y la tie-rra tam - bién, en don-de a - sis - te.
 muer - tos, y a-un a los vi-vos queha de juz-gar los muer-tos, y a-un a los vi - vos.
 lla - gas, vi - no de a - rri-ba, quea cu-rar nuestras al - mas, vi - no de a - rri - ba.

Ti 2

hom - bre, na - ció en-tre nie-ve, que por a-mor del hom-bre, na - cio en-tre nie - ve.
 bién, en don-de a - sis-te, y la tie-rra tam - bién, en don-de a - sis - te.
 muer - tos, y a-un a los vi-vos queha de juz-gar los muer-tos, y a-un a los vi - vos.
 lla - gas, vi - no de a - rri-ba, quea cu-rar nuestras al - mas, vi - no de a - rri - ba.

A

8

hom - bre, na - ció en-tre nie-ve, que por a-mor del hom-bre, na - cio en-tre nie - ve.
 bién, en don-de a - sis-te, y la tie-rra tam - bién, en don-de a - sis - te.
 muer - tos, y a-un a los vi-vos queha de juz-gar los muer-tos, y a-un a los vi - vos.
 lla - gas, vi - no de a - rri-ba, quea cu-rar nuestras al - mas, vi - no de a - rri - ba.

T

8

hom - bre, na - ció en-tre nie-ve, que por a-mor del hom - bre, na - cio en-tre nie - ve.
 bién, en don-de a - sis-te, y la tie-rra tam-bién, en don-de a - sis - te.
 muer - tos, y a-un a los vi-vos queha de juz-gar los muer - tos, y aun a los vi - vos.
 lla - gas, vi - no de a - rri-ba, quea cu-rar nuestras al - mas, vi - no de a - rri - ba.

Vln. I

70

Vln. II

5)

B

Ay de pucha! - [Rafael Castellanos]

77

V. At.

1.Pues si lo sos mi Rey puer - zael mis dien - te puer - zael mis dien - te,
 2.Si sos cu - per - na - dor co - mō di - xis - te, co - mo di - xis - te,
 3.Pues si sos los mi juez, mu - chos pre - ci - so mu - chos pre - ci - so,
 4.Pues si sos el cu - ra, te vas los pri - sa, te vas los pri - sa,

Vln. I

Vln. II

B

83

V. At.

vas a bus - car tri - bu - do, vas a bus - car tri - bu - do, pa - ra lo en -
 voy a de - xar tu ma - no, voy a de - xar tu ma - no, u - nos chum -
 voy a be - sar sus ma - no, voy a be - sar su ma - no, un tres dos
 a lle - var tu ra - ción, a lle - var tu ra - ción, de los ca -

Vln. I

Vln. II

B

Ay de pucha! - [Rafael Castellanos]

88

Ti 1
Ay que des - ve los, ay que des -

Ti 2
Ay que des - ve - los, ay que des -

V. At.
tre - gue, pa - ra lo en - tre - gue.
pi - pe u - nos chum - pi - pe.
cin - co un tres dos cin - co.
lli - na, de los ca - lli - na.

A
Ay que des - ve - los, ay que des -

T
Ay que des - ve - los, ay que des -

Vln. I

Vln. II

B

Ay de pucha! - [Rafael Castellanos]

D. C. al Φ tres veces

94

Ti 1
ve-los, me-jor e-ra nos die-ras pa-ra bu - ñue-los pa-ra bu - ñue-los.

Ti 2
ve-los, me-jor e-ra nos die-ras pa-ra bu - ñue-los pa-ra bu - ñue-los.

A
ve-los me-jor e-ra nos die-ras pa-ra bu - ñue-los, pa-ra bu - ñue-los

T
ve-los me-jor e-ra nos die-ras, pa-ra bu - ñue-los, pa-ra bu - ñue-los.

Vln. I

Vln. II

B

1. 2. 3. 4.

7)

Este es el niño - [Vicente Sáenz]

8

Cls. Sib

8

Pts. Sib

8

Tbns.

8

Voz. 1

p

Es-tees el ni-ño tier-no yher - mo-so tan can-do - ro-so que me da

Voz. 2

ro-so que me da

8

Vln. I

p

Vln. II

p

B.

p

Este es el niño - [Vicente Sáenz]

14

Cls. Sib *p*

14 2) *p*

Pts. Sib *p*

14 *p*

Tbns. *p*

14 3) *f*

Voz. 1 ga-na y no me ri - ño de— ir loa ver

Voz. 2 *f*
ga-na y no me - ri - ño de— ir loa ver

14 *f* *pizz.*

Vln. I *f* *pizz.*

14 4) *f* *pizz.*

Vln. II *f* *pizz.*

B. *f* *f pizz.*

Este es el niño - [Vicente Sáenz]

21

Cls. Sib

21

Pts. Sib

21

Tbns.

21

Voz. 1

Es-tes el ni-ño tier-no yher mo-so tan can-do - ro-so que me da ga-na y no me ri - ño

21

Voz. 2

ro-so que me da ga-na y no me ri - ño

21

Vln. I

p arco

21

Vln. II

p arco

6)

21

B.

p arco

ff

5)

70

Este es el niño - [Vicente Sáenz]

27

Cls. Sib

Pts. Sib

Tbns.

Voz. 1

de___ ir loa ver. Es-tees el ni-ño tier-no yher mo-so tan can-do - ro-so ve-nid lea ver. E-a mu-

Voz. 2

de___ ir loa ver. Es-tees el ni-ño tier-no yher mo-so tan can-do - ro-so ve-nid-lea ver. E-a mu-

Vln. I

Vln. II

B.

pizz.

f

Este es el niño - [Vicente Sáenz]

Allegro

33

Cls. Sib

Pts. Sib

Tbns.

Voz. 1

cha-chostraedvues-tros pi-tos contam-bor - ci-tos ve-nid-leahon - rrar. El es tan bue-no y tan fe -

Voz. 2

cha-chostraedvues-tros pi-tos contam-bor - ci-tos ve-nid-leahon - rar. El es tan bue-no y tan fe -

Vln. I

pizz.

Vln. II

pp *f* *pizz.*

B.

arco *pp pizz.*

Este es el niño - [Vicente Sáenz]

40

Cls. Sib

Pts. Sib

Tbns.

Voz. 1

cun-do queen to - doel mun-do da gran pla - cer. El es tan bue - no y tan fe -

Voz. 2

cun-do queen to - doel mun-do da gran pla - cer. El es tan bue - no y tan fe -

Vln. I

arco

Vln. II

arco

B.

arco

Este es el niño - [Vicente Sáenz]

48

Cls. Sib

Pts. Sib

Tbns.

Voz. 1

Voz. 2

Vln. I

Vln. II

B.

cun-do que, en-to-do el mun-do da gran pla - cer da gran pla - cer da gran pla - cer.

cun-do que, en-to-do el mun-do da gran pla - cer da gran pla - cer da gran pla - cer.

3. Toditos los musiquero

(Villancico de los músicos al niño Dios - 1859)

Miguel García

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Moderato

Violín I

Violín II

[Violonchelo]

Bajo

Tiples [Sopranos]

Vln. I

Vln. II

B.

To - di - tos los mu - si -
 Ya lo sa - be - mos ras -
 No di - cis que sos min -
 Si lo tur - ba los mu -

Tiples

Vln. I

Vln. II

B.

1. 1) 2.)

que - ro mi pue - blo de los pa - son, to - di son, los to - ca - mo con los
 par con a - quel mi - vio - lin - ci - to, ya lo ci - to, y jun - ti - tos lo to -
 ti - ra ya lo sa - be - mos can - tar, no di tar, muy pa - re - jo los com -
 cha - cho el mes - tro va re - ga - ñar, si lo ñar, y si vie - ne sus co -

Toditos los musiqueros - [Miguel García]

Tiples

18

ni - ño cin - co seis sie - te lo son, — cin - co seis sie - te lo son. — son. —
 ca - mo con a - quel ma - rim - be - ri - to, con a - quel ma - rim - be ri - to. ri - to.
 pás — con los pie va - mos he - char, — con los pie va - mos he - char. char. —
 ra - je tam - bién to - dos va pe - gar, — tam - bién to - dos va pe - gar. y si gar. —

Vln. I

Vln. II

B.

3)

Vln. I

Vln. II

B.

f

f

f

Tiples

33

p

Ya nos va - mo lo to - car con los ni - ñi - to Be - lén, ya nos
 Per - do - na yo los ni - ñi - to no te - ne - mos qué te dar, per - do
 To - ca yo bien vio - lo - ne - ro no te lo va - yas tur - bar, to - ca
 Per - do - na yo to - do el gen - to con es - to jui - mo de - cir, per - do

1.

Vln. I

Vln. II

B.

p

p

p

Toditos los musiqueros - [Miguel García]

Tiples

40

2.

1.

2.

lén, u - no lo sus fan - dan - gui - to San Juan de - li - mo tam - bién, u - no bién.
 dar, so - lu - na lo so - ne - ci - to qui - zás lo que - rés bai - lar, so - lu lar.
 var, mi - ra que hay mu - cho los gen - to no te po - nes con a - sar, mi - ra sar.
 cir, po - ne yo ce - rris tu bo - ca no - te lo va - yas a - rir, po - ne rir.

Vln. I

Vln. II

B.

Tiples

46

f

1.

2.

p

Ay ja jai a - rro ay de pu - cha com - pa - ñe - ro, ñe - ro, va - mos
 va - mos
 va - mos
 va - mos

Vln. I

Vln. II

B.

f

p

f

p

f

p

Tiples

51

nos pues loem - pe zar to - ca yoel flau - ta flau - te - ro, to - ca yoel flau - ta flau -
 nos pues loem - pe - zar to - ca yo bien vio - li - ne - ro, to - ca yo bien vio - li -
 nos pues loem - pe - zar to - ca yo bien cla - ri - ne - ro, to - ca yo bien vio - li -
 nos pues loem - pe - zar to - ca yo bien vio - lo - ne - ro, to - ca yo bien vio - lo -

Vln. I

Vln. II

B.

51

Toditos los musiqueros - [Miguel García]

56 *f*

Tiples

te - ro, va - mos nos pues loem - pe - zar to -
 ne - ro, va - mos nos pues loem - pe - zar to -
 ne - ro, va - mos nos pues loem - pe - zar to -
 ne - ro, va - mos nos pues loem - pe - zar to -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

B. *f*

59 *Da capo 3 veces*

Tiples

ca yoel flau - ta flau - te - ro, to - ca yoel flau - ta flau - te - ro.
 ca yo bien vio - li - ne - ro, to - ca yo bien vio - li - ne - ro.
 ca yo bien cla - ri - ne - ro, to - ca yo bien cla - ri - ne - ro.
 ca yo bien vio - lo - ne - ro, to - ca yo bien vio - lo - ne - ro.

Vln. I *f*

Vln. II

B.

4. Piecécitas de monacordio

para el uso de la niña Maria Josefa Micheo

Anónimo (1803)

Edición: Igor de Gandarias - 2012

[No. 1] (Fol. 2)

Monacordio

8

15

Piececitas de monacordio - [Anónimo]

ADG, CJM: Fol. 5v

[No. 2]

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. It begins with a repeat sign and contains a series of eighth-note patterns, including some sixteenth-note runs. The lower staff is in bass clef and provides a simple accompaniment of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piece. The upper staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system starts at measure 17. The upper staff includes a first ending bracket labeled '1)' that leads to a change in the melodic line. The lower staff continues with eighth notes. The system ends with a double bar line.

The fourth system begins at measure 24. The upper staff shows a change in the melodic contour. The lower staff continues with eighth notes. The system ends with a double bar line.

The fifth system starts at measure 29. The upper staff features a first ending bracket with two options, labeled '1.' and '2.'. The lower staff continues with eighth notes. The system ends with a double bar line.

[No. 3]

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 6/8 time. The piece begins with a repeat sign. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern, often with beamed eighth notes and occasional chords.

The second system of music continues from the first. It includes three numbered fingerings: '1)' above the first measure of the treble staff, '2)' above the first measure of the bass staff, and '3)' above the second measure of the treble staff. The musical notation follows the same melodic and harmonic patterns as the first system, with the treble staff carrying the melody and the bass staff providing accompaniment.

The third system of music begins at measure 18, indicated by the number '18' above the treble staff. It concludes the piece with a final cadence. The notation continues with the same melodic and accompanimental lines, ending with a double bar line and repeat dots.

5. Tres sonecitos

(escritos para tocar al salterio)

Anónimo

Edición: Igor de Gandarias - 2012

No. 1 Moderato

Nota

Los números que se ven en el renglón del bajo, son para dirigir los dedos de la mano izquierda; el pulgar se tendrá por primero, y los siguientes por 2 [y] 3. Los sostenidos del bajo se tocarán en el puente de enmedio.

Nota.

Aunque sean diferentes pasajes del bajo, siempre que sean bajos de son, como se muestra, se tocarán con los dedos 2o y 3o.

Tres sonecitos escritos para tocar al salterio - [Anónimo]

No. 2

Musical score for No. 2, measures 2-10. The piece is in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 9 and 10.

Musical score for No. 2, measures 11-17. The right hand continues the melodic line, including a key signature change to one flat (B-flat) in measure 12. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 11 and 12.

Musical score for No. 2, measures 18-24. The right hand continues the melodic line with a key signature change to one flat (B-flat) in measure 19. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. First and second ending brackets labeled '1.' and '2.' span measures 23 and 24.

No. 3 Son de la Independencia

Musical score for No. 3, measures 2-13. The piece is in 3/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A double bar line is present at the end of measure 13.

Musical score for No. 3, measures 14-24. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A key signature change to one sharp (F-sharp) occurs in measure 15. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 24.

6. El salto de los negros

Anónimo.

Edición: Igor de Gandarias - 2012

[Violín]

[Teclado]

[Violonchelo]

8

1)

15

21

2)

27

1.

2.

3)

7. Son No. 5

Juan de Jesús Fernández
Edición: Igor de Gandarias - 2012

Violín I

1) *p*

Violín II

p

[Violonchelo]

Bajo

p

f

10

2)

1. *p*

2. *p*

19

3) *tr*

4)

27

5)

6)

7)

8)

tr

Son No. 5 - [Juan de Jesús Fernández]

35

9)

1.

2.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score starts at measure 35. The first staff contains a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line, often in parallel motion with the first. The third staff contains a bass line with a steady eighth-note pattern. The score concludes with a double bar line and two first endings, labeled '1.' and '2.', which lead to a final cadence.

8. El Tancredito

Juan de Jesús Fernández
Edición: Igor de Gandarias - 2012

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system features a treble and bass clef. Measures 1-2 contain a triplet of eighth notes in both hands. Measures 3-7 show a mix of chords and moving lines, with a triplet of eighth notes in the bass line at measure 6.

Musical notation for measures 8-14. The treble clef part consists of chords and dyads, while the bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. Measure 8 is marked with a '3' above the treble staff.

Musical notation for measures 15-21. Measure 15 is marked with a '15' above the treble staff. Measures 16-17 include first and second endings, marked '1)' and '2)' above the treble staff. Measure 18 contains a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 21 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 22-28. Measure 22 is marked with a '22' above the treble staff. Measures 23-24 include first and second endings, marked '1)' and '2)' above the treble staff. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 29-35. Measure 29 is marked with a '29' above the treble staff. The treble clef part features chords and dyads, while the bass clef part continues with eighth-note accompaniment.

El Tancredito - [Juan de Jesús Fernández]

36

Musical notation for measures 36-42. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melody with eighth and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

43

Musical notation for measures 43-49. The right hand continues the melodic line with some chromaticism, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

50

Musical notation for measures 50-55. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

56

Musical notation for measures 56-61. The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes, while the left hand continues the eighth-note accompaniment.

62

Musical notation for measures 62-68. The right hand has a dense texture of beamed sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and two first/second endings.

9. Son No. 1

José Antonio Aragón

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Allegro

Violín I
Violín II
[Violonchelo]
Bajo

1) *f*
f
f

de ----
de ----
de ----

8
cres ----- cen ----- do *p* poco ----- a ----- poco
cres ----- cen ----- do *p* poco ----- a ----- poco
cres ----- cen ----- do *p* poco ----- a ----- poco

16
cres ----- cen ----- do *f* *p*
cres ----- cen ----- do *f* *p*
cres ----- cen ----- do *f* *p*

24 1. 2. 8)
f *f* *p*
f *f* *p*
f *p*

Son No. 1 [Antonio Aragón]

33 9) 11)

p *poco a poco*

p *poco a poco*

p *poco a poco*

41 12)

cres cen do f *poco a poco di minuendo*

cres cen do f *poco a poco di minuendo*

cres cen do f *poco a poco di minuendo*

49 13)

p *poco a poco cres cen do*

p *poco a poco cres cen do*

p *poco a poco cres cen do*

56 14)

f *diminuendo f*

f *diminuendo f*

f *diminuendo*

10. Son No. 6

José Antonio Aragón

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Moderato

Violín I

Violín II

[Violonchelo]

Bajo

1) *f*

2)

3)

4) 5)

6)

11

p

mf

7)

p

mf

p

mf

7)

19

f

f

f

30

mf

mf

mf

12. Pegro

[Son No. 1]

Remigio Calderon

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Violín I

Violín II

Violonchelo

Musical score for Violin I, Violin II, and Cello, measures 1-7. The score is in 6/8 time and features a key signature of one sharp (F#). Violin I and Violin II play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Cello provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Musical score for Violin I, Violin II, and Cello, measures 8-14. Measure 8 is marked with a '1' above the staff. Violin I continues the melodic line, while Violin II and Cello play a steady accompaniment.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Musical score for Violin I, Violin II, and Cello, measures 15-20. Measure 15 is marked with a '1' above the staff. The first ending concludes with a double bar line and repeat dots.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Musical score for Violin I, Violin II, and Cello, measures 21-26. Measure 21 is marked with a '2' above the staff. The second ending concludes with a double bar line and repeat dots.

Son No. 1, Pegro - [Remigio Calderón]

28

Vln. I

Vln. II

Vc.

cambie A a B

cambie a natural

36

Vln. I

Vln. II

Vc.

43

Vln. I

Vln. II

Vc.

50

Vln. I

Vln. II

Vc.

cambie D a C

1.

2.

13. Son No. 14

José Escolástico Andrino
Edición: Igor De Gandarias, -2012

Violín I

Violín II

Violonchelo¹⁾

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

14. Son No. 15

José Escolástico Andrino
Edición: Igor de Gandarias - 2012

Violín I
Violín II
1) Violonchelo

2) *f-p*
f-p
f-p

3)

1. 2.

10

Vln. I
Vln. II
Vc.

4) 5)

18

Vln. I
Vln. II
Vc.

24

p *f*
p *f*
p *f*

f

Detailed description: This is a page of a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Violonchelo (Cello). The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-9) features a 3/8 time signature and a key signature of two sharps (D major). It includes dynamic markings of *f-p* and a first ending with two endings. The second system (measures 10-17) includes dynamic markings of *f-p* and a 4th measure marking. The third system (measures 18-23) shows a change in dynamics to *p* and *f*. The fourth system (measures 24-27) continues with *p* and *f* dynamics. The page number 96 is centered at the bottom.

Son No. 15 - [Escolástico Andrino]

32

Vln. I

p

f

1.

2.

Vln. II

p

f

Vc.

p

f

Detailed description: This is a musical score for three instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violoncello (Vc.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 32. The Vln. I part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. The Vln. II part also starts piano (*p*) and has a similar rhythmic pattern. The Vc. part provides a bass line with eighth-note accompaniment. At measure 35, the dynamics change to forte (*f*) for all instruments. The piece concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

15. Las católicas

Anselmo Sáenz

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Allegro

The musical score is for the piece "Las católicas" by Anselmo Sáenz, marked "Allegro". It is in 6/8 time and the key signature has two sharps (D major or F# minor). The score is arranged for a full orchestra with the following parts:

- Flauta:** Treble clef, 6/8 time. Starts with a *p* dynamic and a melodic line, then moves to *f* in the final measure.
- Clarinetes Sib:** Treble clef, 6/8 time. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting *p* and moving to *f*.
- Fagotes:** Bass clef, 6/8 time. Starts with a *p* dynamic and a melodic line, then moves to *f*. Includes the instruction "unis." above the first measure.
- Cornos en Fa:** Treble clef, 6/8 time. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting *p* and moving to *f*.
- Trompeta en Do:** Treble clef, 6/8 time. Remains silent for most of the piece, with a melodic line appearing in the final measure.
- Violín I:** Treble clef, 6/8 time. Starts with a *p* dynamic and a melodic line, then moves to *f*. Includes a fingering "7" above the final measure.
- Violín II:** Treble clef, 6/8 time. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting *p* and moving to *f*.
- Viola:** Alto clef, 6/8 time. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting *p* and moving to *f*.
- Violonchelo:** Bass clef, 6/8 time. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting *p* and moving to *f*.

Las católicas - [Anselmo Sáenz]

7

Fl.

Cl. Sib

Fgs.

Crs.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

revisar si es G o F.

f

f

Las católicas - [Anselmo Sáenz]

14 *Sua*

Fl.

Cl. Sib

Fgs.

Crs.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

p

f

f

p

f

Las católicas - [Anselmo Sáenz]

21

Fl.

Cl. Sib.

Fgs.

Crs.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

unis.

unisono

f

f

f

f

Las católicas - [Anselmo Sáenz]

Musical score for 'Las católicas' by Anselmo Sáenz, measures 28-33. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Cl. Sib. (Clarinet in B-flat)
- Fgs. (Fagot)
- Crs. (Corno)
- Tpt. (Trompa)
- Vln. I (Violín I)
- Vln. II (Violín II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violonchelo)

The score begins at measure 28. The key signature is two sharps (D major). The dynamic marking *ff* (fortissimo) is indicated in measures 31, 32, and 33. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments provide harmonic support.

Las católicas - [Anselmo Sáenz]

Musical score for 'Las católicas' by Anselmo Sáenz, measures 42-48. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Cl. Sib. (Clarinet in B-flat)
- Fgs. (Fagot)
- Crs. (Corno)
- Tpt. (Trompa)
- Vln. I (Violín I)
- Vln. II (Violín II)
- Vla. (Vela)
- Vc. (Vcllo)

The score begins at measure 42. The key signature is two sharps (D major). The tempo is marked with a quarter note. The score features dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). The Vln. I part has a *p* marking at measure 43 and an *f* marking at measure 45. The Vln. II, Vla., and Vc. parts all have a *p* marking at measure 43. The Fl. part has a melodic line starting at measure 45. The Cl. Sib. part has a sustained chord at measure 43 and a melodic line starting at measure 45. The Fgs. part has a rhythmic accompaniment starting at measure 45. The Crs. part has a rhythmic accompaniment starting at measure 45. The Tpt. part has a melodic line starting at measure 45. The Vln. I part has a melodic line starting at measure 43. The Vln. II part has a rhythmic accompaniment starting at measure 43. The Vla. part has a rhythmic accompaniment starting at measure 43. The Vc. part has a rhythmic accompaniment starting at measure 43.

Las católicas - [Anselmo Sáenz]

56

Fl.

cresc.

f

Cl. Sib

Fgs.

56

Crs.

Tpt.

56

Vln. I

cresc.

f

ff

Vln. II

f

ff

Vla.

cresc.

ff

Vc.

f

Las católicas - [Anselmo Sáenz]

63

Fl.

Cl. Sib.

Fgs.

Crs.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

16. La Sultana

Colección 13 / No. 2

Anselmo Sáenz

Editor: Igor de Gandarias 2012

Clarinetes B \flat

Cornos en F

Trompeta B \flat

Violin I

Violin II

Violonchelo

Cl.

Cors.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

La Sultana - [Anselmo Sáenz]

14

Cl.

Cors.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

22

Cl.

Cors.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

f p f p f

f

f

f p f p f

f p

La Sultana - [Anselmo Sáenz]

29

Cl.

Cors.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

f

f

f

35

Cl.

Cors.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

p

f

p

f

f

La Sultana - [Anselmo Sáenz]

Musical score for measures 42-48. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cl.), Corsage (Cors.), Trumpet (Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamic marking *p* (piano) is present in measures 42, 43, 44, 45, 46, 47, and 48. The Clarinet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with chords. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 49-55. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cl.), Corsage (Cors.), Trumpet (Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamic marking *p* is not explicitly shown in this section. The Clarinet part continues with a melodic line. The Violin I part has a melodic line with slurs. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment.

La Sultana - [Anselmo Sáenz]

56

Cl.

Cors.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

62

Cl.

Cors.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

La Sultana - [Anselmo Sáenz]

This musical score is for the piece "La Sultana" by Anselmo Sáenz, covering measures 68 to 74. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. (Clarinet):** Measures 68-73. Dynamics range from *ff* to *p* and *f*. It features a melodic line with slurs and accents.
- Cors. (Cor Anglais):** Measures 68-73. Starts with a *f* dynamic and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Tpt. (Trumpet):** Measures 68-73. Features a melodic line with a *f* dynamic.
- Vln. I (Violin I):** Measures 68-73. Starts with a *ff* dynamic and plays a melodic line with slurs.
- Vln. II (Violin II):** Measures 68-73. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *f* dynamic.
- Vc. (Violoncello):** Measures 68-73. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *f* dynamic.

Measures 74-79 continue the orchestral texture with similar dynamics and rhythmic patterns across all parts.

La Sultana - [Anselmo Sáenz]

80

Cl.

Cors.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 80 through 89. The score is for a full orchestra and is written in the key of D major (indicated by two sharps) and 2/4 time. The instruments are arranged in five systems: Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cors.), Trumpet (Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violoncello (Vc.). The Clarinet part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Cor Anglais part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Trumpet part has a rhythmic, eighth-note pattern. The Violin I part has a melodic line similar to the Clarinet. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a rhythmic eighth-note pattern. The score ends with a double bar line and repeat dots.

17. Son No. 1

[8 de diciembre de 1859]

Francisco Gutiérrez

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Cornos en Sol

Violín I

Violín II

Bajo

Crs.

Vln. I

Vln. II

B.

f

f

f

f

p

p

p

p

Son No. 1 - [Francisco Gutiérrez]

13

Crs.

Vln. I

Vln. II

B.

f

19

Crs.

Vln. I

Vln. II

B.

poco ----- *a* ----- *poco* ----- *dim.*

28

Crs.

Vln. I

Vln. II

B.

poco ----- *a* ----- *poco* ----- *dim.*

pp *f*

Son No. 1 - [Francisco Gutiérrez]

Musical score for measures 37-42 of Son No. 1 by Francisco Gutiérrez. The score is arranged for four parts: Cymbal (Crs.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (B.).

- Crs. (Cymbal):** Measures 37-42. The part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a final measure ending in a double bar line and repeat dots.
- Vln. I (Violin I):** Measures 37-42. The part begins with a melodic line in measure 37, followed by a series of sixteenth-note runs and chords. It concludes with a double bar line and repeat dots.
- Vln. II (Violin II):** Measures 37-42. The part consists of chords and rhythmic patterns, including a dense sixteenth-note texture in measure 40. It ends with a double bar line and repeat dots.
- B. (Bass):** Measures 37-42. The part provides a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

18. Son No. 3

[8 de diciembre de 1859]

Francisco Gutiérrez

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Moderato

The image displays a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Cello. The score is organized into four systems, each containing three staves. The first system (measures 1-7) includes the instrument labels 'Violin I', 'Violin II', and 'Cello' on the left. The second system (measures 8-13) is labeled 'Vln. I', 'Vln. II', and 'Vc.'. The third system (measures 14-22) and the fourth system (measures 23-29) also use the 'Vln. I', 'Vln. II', and 'Vc.' labels. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The score features various musical notations including notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 8, 14, and 23 are indicated at the beginning of their respective systems. The final system concludes with a double bar line.

Son No. 3 - [Francisco Gutiérrez]

Allegro

This musical score is for the first system of measures 30-44 of 'Son No. 3' by Francisco Gutiérrez. It is written for a string quartet consisting of Trumpet (Tr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into three systems of measures: 30-36, 37-43, and 44-44. The first system (measures 30-36) shows the Tr. playing a rhythmic pattern of eighth notes, while the Vln. I and Vln. II play a melodic line with eighth notes and the Vc. provides a bass line. The second system (measures 37-43) features a more complex texture with the Tr. playing chords, Vln. I playing a melodic line with a trill, and Vln. II and Vc. providing harmonic support. The third system (measure 44) is the final measure of the page, showing a concluding cadence for all instruments.

19. Fin de siglo

Son

Salvador Iriarte

Edicion: Igor de Gandarias - 2012

$\bullet = 100$

The musical score is arranged in a system of seven staves. From top to bottom, the instruments are: Clarinete Si \flat , Fagote, Corno en F, Trompeta Do, Violín I, Violín II, and Violonchelo. The music is in 6/8 time with a key signature of two sharps (D major). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The Clarinete Si \flat and Trompeta Do parts feature a melodic line with eighth-note patterns. The Fagote part provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The Corno en F part has a sparse melodic line. The Violín I and Violín II parts play a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The Violonchelo part provides a bass line with eighth-note chords.

Fin de siglo - [Salvador Iriarte]

8

Cl.

Fg.

Cr.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Fin de siglo" by Salvador Iriarte. The score is arranged in a system of seven staves, each representing a different instrument: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violoncello (Vc.). The music is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and begins at measure 8, as indicated by the number "8" above the first staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The Clarinet part features a melodic line with some grace notes. The Bassoon part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Cor Anglais part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet part has a melodic line with some rests. The Violin I part has a melodic line with many grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fin de siglo - [Salvador Iriarte]

Musical score for 'Fin de siglo' by Salvador Iriarte, measures 15-20. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. (Clarinet): Measures 15-20, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Fg. (Fagot): Measures 15-20, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cr. (Corneta): Measures 15-20, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Tpt. (Trompa): Measures 15-20, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vln. I (Violín I): Measures 15-20, playing a melodic line.
- Vln. II (Violín II): Measures 15-20, playing a melodic line.
- Vc. (Violonchelo): Measures 15-20, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The score is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is numbered 15 at the beginning of each system.

Fin de siglo - [Salvador Iriarte]

Musical score for 'Fin de siglo' by Salvador Iriarte, measures 22-29. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. (Clarinet): Melodic line with slurs and accents.
- Fg. (Fagot): Bass line with chords and slurs.
- Cr. (Corneta): Chordal accompaniment.
- Tpt. (Trompa): Melodic line with slurs.
- Vln. I (Violín I): Melodic line with slurs.
- Vln. II (Violín II): Chordal accompaniment.
- Vc. (Violonchelo): Bass line with slurs.

The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by a mix of melodic lines and chordal textures, with various articulations such as slurs and accents.

Fin de siglo - [Salvador Iriarte]

This musical score is for the piece "Fin de siglo" by Salvador Iriarte, covering measures 29 to 35. The score is arranged for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Cl. (Clarinete):** Measures 29-34 feature a melodic line with slurs and accents, while measure 35 consists of chords.
- Fg. (Fagot):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.
- Cr. (Corneta):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Tpt. (Trompa):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vln. I (Violín I):** Features a melodic line with slurs and accents, mirroring the Clarinet part.
- Vln. II (Violín II):** Provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vc. (Violonchelo):** Provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The first system (measures 29-34) shows the initial development of the melodic and rhythmic themes. The second system (measures 35) shows the continuation of these themes, with the Clarinet and Violin I parts playing chords.

Fin de siglo - [Salvador Iriarte]

Musical score for 'Fin de siglo' by Salvador Iriarte, measures 40-46. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. (Clarinet)
- Fg. (Bassoon)
- Tpt. (Trumpet)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vc. (Violoncello)
- Cr. (Corno)

The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The first system (measures 40-45) shows the Clarinet and Bassoon parts with rests, while the Trumpet, Violin I, Violin II, and Violoncello parts are active. The second system (measures 46-51) shows the Clarinet and Bassoon parts with active lines. A performance instruction 'agregué puntillo' is present in the Bassoon part at measure 48. The Violin I, Violin II, and Violoncello parts continue with active lines. The Corno part is also active in this system.

Fin de siglo - [Salvador Iriarte]

52

Cl.

Fg.

Cr.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Fin de siglo' by Salvador Iriarte, starting at measure 52. The score is arranged for a full orchestra. The top system includes Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cr.). The middle system includes Trumpet (Tpt.). The bottom system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (D major or F# minor), and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments provide harmonic support. The score ends at measure 57.

Fin de siglo - [Salvador Iriarte]

58

Cl.

Fg.

1. 2.

Cr.

Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 58 through 63. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violoncello (Vc.). The music is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 58 begins with a double bar line and a measure rest for the Clarinet. The Bassoon part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Cor Anglais and Trumpet parts play chords and rhythmic figures. The Violin I part has a melodic line with eighth notes and slurs. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes. The score concludes with a double bar line and two first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the section, and the second ending concludes the section.

20. El cometa

Candido Reyes

Edición: Igor de Gandarias - 2012

The image displays a musical score for the piece "El cometa" by Candido Reyes. The score is arranged in four systems, each containing three staves: Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 8/8. The first system (measures 1-5) shows the initial entries of the Violin I and II parts with a rhythmic pattern of eighth notes, while the Cello part provides a steady bass line. The second system (measures 6-11) features more complex rhythmic patterns in the Violin parts, including sixteenth-note runs. The third system (measures 12-18) continues with intricate violin textures and a more active cello line. The fourth system (measures 19-24) concludes the piece with sustained violin lines and a final cello accompaniment. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

El cometa - [Candido Reyes]

26

Vln. I

Vln. II

Vc.

21. Las carreras de la indita

Cándido Reyes

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Moderato

Musical score for Violin I, Violin II, and Bass (Bajo) from measures 1 to 6. The score is in 6/8 time and D major. Violin I has a melodic line with slurs and accents. Violin II and Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for Violin I, Violin II, and Bass (B.) from measures 7 to 11. Measure 7 is marked with a first ending bracket. Measure 8 is marked with a second ending bracket and the tempo change **Vivo**. Violin I has a melodic line with slurs and accents. Violin II and Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for Violin I, Violin II, and Bass (B.) from measures 12 to 17. The tempo is **Moderato**. Violin I has a melodic line with slurs and accents. Violin II and Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for Violin I, Violin II, and Bass (B.) from measures 18 to 22. Measures 21 and 22 are marked with first and second ending brackets. Violin I has a melodic line with slurs and accents. Violin II and Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

22. El cenzontle

Albino Paniagua

Edición: Igor de Gandarias - 2012

The musical score is arranged in four systems. The first system includes Violin I, Violin II, and Violonchelo. The Violin parts begin with a *p* dynamic and feature melodic lines with slurs and accents. The Violonchelo part starts with a *p* dynamic and provides a rhythmic accompaniment. The lyrics "cres ----- cen ----- do" are written below the Violin staves. The second system features the Violonchelo and Vc parts, both starting with a *f* dynamic. The Vc part has a complex rhythmic pattern. The third system includes the Violonchelo and Vc parts, with a first ending (1.) and second ending (2.) marked. The dynamics are *p*. The fourth system continues the Vc part with a *p* dynamic.

Son No. 2 El Cenzontle - [Albino Paniagua]

37

Vc

44

Vc

1.

2.

23. El Pito Real

Albino Paniagua

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Violin I

Violin II

Bajo

Vln. I

Vln. II

B.

9

Vln. I

Vln. II

B.

16

Vln. I

Vln. II

B.

22

El Pito Real - [Albino Paniagua]

30

Vln. I
Vln. II
B.

This system contains measures 30 through 34. It features three staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is in a 3/4 time signature. The Vln. I part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Vln. II part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

35

Vln. I
Vln. II
B.

This system contains measures 35 through 39. It features three staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is in a 3/4 time signature. The Vln. I part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Vln. II part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

41

Vln. I
Vln. II
B.

This system contains measures 41 through 47. It features three staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is in a 3/4 time signature. The Vln. I part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Vln. II part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

48

Vln. I
Vln. II
B.

This system contains measures 48 through 53. It features three staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is in a 3/4 time signature. The Vln. I part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Vln. II part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. There are some slurs and accents in the Vln. I and Vln. II parts.

El Pito Real - [Albino Paniagua]

55

Vln. I

Vln. II

B.

61

Vln. I

Vln. II

B.

68

Vln. I

Vln. II

B.

75

Vln. I

Vln. II

B.

tr

tr

tr

tr

1.

2.

24. Son No. 2

[Hecho en Chiantla a Nuestra Señora de Candelaria]

F. J. B. C.

Edición: Igor de Gandarias - 2012

The musical score is written for Violin I, Violin II, and Bass (Bajo) in 6/8 time, key of D major. It is divided into four systems. The first system (measures 1-8) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 9-16) introduces a more complex melodic line for Violin I. The third system (measures 17-23) continues the melodic development. The fourth system (measures 24-31) concludes the piece with a final cadence. The bass line provides a steady accompaniment throughout.

Son No. 2 - F.J.B.C.

33

Vln. I

Vln. II

B.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (B.). The score is written in treble clef for the violins and bass clef for the bass. The key signature is one sharp (F#). The score consists of eight measures. The first measure is marked with the number 33. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.

25. Son No. 4

Rafael Olmedo

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Cornos en Fa

Violín I

Violín II

Bajo

8

Crs.

8

Vln. I

Vln. II

B.

17

Crs.

17

Vln. I

Vln. II

B.

Son No. 4 - [Rafael Olmedo]

24

Crs.

Vln. I

Vln. II

B.

30

Crs.

Vln. I

Vln. II

B.

26. Son de pascua No. 6

Nicolás Roldán

Edición: Igor de Gandarias - 2012

Trompetas

Violín I

Violín II

Violonchelo

This system contains the first six measures of the piece. The Trompetas part features a rhythmic pattern of eighth notes in a block. The Violín I and II parts have a more melodic line with some slurs. The Violonchelo part provides a steady bass line with eighth notes.

Tpts.

Vln. I

Vln. II

Vc.

This system contains measures 7 through 12. The Tpts. part continues with a rhythmic pattern. The Vln. I and II parts have a melodic line with some slurs. The Vc. part provides a steady bass line with eighth notes.

Tpts.

Vln. I

Vln. II

Vc.

This system contains measures 13 through 18. The Tpts. part continues with a rhythmic pattern. The Vln. I and II parts have a melodic line with some slurs. The Vc. part provides a steady bass line with eighth notes.

Son de pascua No. 6 - [Nicolás Roldán]

Musical score for *Son de pascua No. 6* by Nicolás Roldán, measures 20-27. The score is arranged for Tpts., Vln. I, Vln. II, and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 20-26, and the second system covers measures 27-33. The Tpts. part consists of chords and single notes. The Vln. I and Vln. II parts feature melodic lines with slurs and accents. The Vc. part provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 33.

8. Discusión de resultados

Los resultados de esta investigación amplían las perspectivas de apreciación, conocimiento y difusión del son guatemalteco ladino por las siguientes razones:

1. Pone a disposición y examina veintitres sonos guatemaltecos ladinos del siglo XIX no publicados al momento presente, haciendo análisis y/o comentarios sobre los mismos bajo una perspectiva histórica. Ningún estudio histórico pasado y presente sobre la música académica o popular guatemalteca había abordado la tarea de ejemplificar con partituras la producción y evolución musical del son guatemalteco ladino. Solo dos estudios recientes han publicado partituras de este género, con comentarios sobre su contenido. Sin embargo, los dos lo hacen fragmentariamente para ejemplificar una de las múltiples formas que adoptaba la música instrumental dentro del contexto general del desarrollo musical del siglo XIX. El primero titulado ***El Repertorio Nacional de Música*** publicado en 2002, busca ilustrar el contenido de los nueve tomos de manuscritos musicales que conforman la colección de música guatemalteca de los siglos XVIII y XIX más compendiosa e importante, con que cuenta nuestro país. Entre las partituras ofrece ejemplos de sonos ladinos de dos compositores. El segundo, titulado ***Música Guatemalteca para piano***, publicado 2008, es una antología histórica de música guatemalteca para piano y contiene un son del siglo XIX. Ambos trabajos, realizados por el coordinador de este proyecto, ofrecen bases generales para el desarrollo de la presente investigación y no pretenden en absoluto profundizar en el tema del son guatemalteco ladino para ofrecer una panorámica de su desarrollo. El número de sonos tratados en ellos es ínfimo si se compara con los que contiene el presente estudio, que además incluye tres villancicos que muestran el origen del son guatemalteco en música sacra vocal vernácula de la segunda mitad del siglo XVIII.
2. Proporciona datos que caracterizan musical e históricamente la evolución estilística del son guatemalteco ladino, desde su origen en el siglo XVIII hasta su difusión y vigencia, fuera de las fronteras patrias, en el siglo XX, partiendo del análisis de la estructura e instrumentación de los sonos encontradas. No habiéndose conocido la mayoría de estas obras con anterioridad es lógico que no existan referencias a las mismas. Solo dos textos han comentado someramente sobre dos de las piezas preparadas aquí para publicación. El primero titulado ***Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877***, publicado en 1878 por José Saenz Poggio, menciona la popularidad de los sonos de pascua de Vicente Sáenz. El segundo, ***Creación Musical en Guatemala***, publicado por Dieter Lehnhoff en 2005, clasifica el villancico ***Ay de Pucha!*** de Rafael Antonio Castellanos dentro del tipo de villancico de indios, mencionando el contenido indígena del lenguaje de su texto. Ambas informaciones no permite no permiten ni buscan conocer la evolución de las características, formales, armónicas y melódicas que definen las diferentes etapas de desarrollo del son ladino como lo pretende esta investigación .

3. Ofrece una serie de tablas con los inicios de sones creados por los más prolíficos e importantes compositores del género durante el siglo XIX.
4. Presenta por primera vez un catálogo de los sones guatemaltecos resguardados en distintos archivos estatales y privados, ordenados alfabéticamente y con datos de su dotación instrumental.
5. Conformar y brindar por primera vez un banco digital de imágenes de partituras manuscritas de sones guatemaltecos ladinos, que aseguran su conservación y permite la realización de estudios posteriores

El mayor valor de este estudio reside en su potencial para enriquecer la vida musical de Guatemala, desde el punto de vista educativo y artístico. En lo educativo por la facilidad de estudiar los sones incluidos en la antología de partituras ofrecida y en lo artístico, por la ampliación del repertorio de música instrumental del siglo XIX, que se ejecuta actualmente por grupos de cámara, solistas y orquestas.

9. Conclusiones

- a. Se ha constatado la existencia de un cuantioso fondo de partituras manuscritas, conservadas en diversos archivos públicos y privados de las ciudades de Guatemala y San Salvador, que contienen sones y villancicos relacionados, que ejemplarizan importantes fases históricas del desarrollo estético del son ladino del siglo XIX en la ciudad de Guatemala, su repercusión en la provincia y su final expansión a El Salvador. La muestra incluye pequeños sones para grupos de cámara y teclado, como también sones orquestales de amplias dimensiones, abarcando estilísticamente desde el son galante de reminiscencia barroca y el son de pascua clásico, vigentes a inicios del siglo XIX, hasta los sones de salón que marcaron el clímax del género a fines del mismo siglo.
- b. El catálogo de sones recopilados consigna la existencia de quinientos setenta y cuatro piezas de las cuales cuatrocientas ochenta corresponden a autores guatemaltecos, (doscientos cuarenta y seis anónimos y el resto escritos por diecisiete autores identificados) y noventa y cuatro sones de autores salvadoreños (cuarenta y uno de ellos anónimos y los restantes de cuatro autores identificados). La mayor cantidad de esta producción se encuentra en colecciones en las cuales los sones se identifican solo con números correlativos. Muy pocos sones tienen título.
- c. Los compositores más prolíficos, en cuanto a sones se refiere, son: Juan de Jesús Fernández y Anselmo Sáenz en Guatemala y Nicolás de la Luz Roldán en San Salvador.
- d. Las conformaciones instrumentales para las cuales se han escrito sones ladinos son múltiples. Los sones de pascua de mediados del siglo XIX eran tocados conjuntos de violines y bajo. En casa particulares se empleaba el monacordio el

el salterio o la guitarra, apropiados por su tenue sonoridad. En salones de baile a fines del siglo XIX se escribían sones para piano, para pequeñas orquestas de cámara y para orquesta sinfónica.

- e. Se define el son ladino como un género musical de tradición escrita decantado del villancico español por mestizos guatemaltecos (ladinos), a partir de mediados del siglo XVIII. Consiste en una gama de expresiones vocales e instrumentales, frecuentemente asociadas a la danza, originariamente de carácter religioso y luego popular. Sus características musicales generales descansan en su textura homófona, enmarcados en el sistema tonal diatónico y su dicotomía modal mayor-menor, melodía diatónica y uso predominante de compás binario compuesto (6/8) y ternario simple (3/8) con especial gusto por figuras rítmicas de sesquiáltera y contratiempo.
- f. La función de los sones ladinos es múltiple y abarca la esfera religiosa y la profana. Por una parte han solemnizado las fiestas navideñas en las iglesias y en casas particulares, durante las posadas, acompañados de pitos de agua, tamborcitos y carapachos de tortugas, desde tiempos coloniales. En su vertiente profana han tenido funciones recreativas, en conexión con la danza, tanto en espacios públicos como privados y familiares. A fines del siglo XVIII e inicios del XIX tuvo funciones didácticas.
- g. El son ladino del siglo XIX se muestra como un género musical dinámico que evolucionó estilísticamente apegado a las tendencias musicales imperantes en los distintos momentos históricos de su desarrollo. En este proceso de crecimiento pueden observarse tres etapas. La primera corresponde al período formativo del son acaecido a partir de la primera mitad del siglo XVIII, en el que sus elementos son extraídos y asimilados gradualmente del villancico de estilo barroco y preclásico prevaleciente, culminando a mediados de siglo con el surgimiento del son de pascua de función exclusivamente religiosa. Durante la segunda etapa ocurre al crecimiento y consolidación secular del son, en la primera mitad del siglo XIX alcanzando el pináculo de popularidad a mediados del siglo cuando enarboló elementos románticos y operísticos. La tercera fase ocurre hacia fines del siglo, momento en que se observa una demanda y uso extensivo de sones para amenizar fiestas de la aristocracia y burguesía local en salones de baile donde se distinguían los grandes sones orquestales de salón. A finales del siglo XIX, con la sustitución progresiva del piano y otros grupos de cámara de los salones de baile, dando paso al pujante conjunto de marimba cromática, se inicia la declinación funcional del son ladino, la que abarcó hasta mediados del siglo XX, quedando actualmente como un símbolo musical de nacionalidad.
- h. Debido a que los sones ladinos llenaron espacios educativos, religiosos y de entretenimiento en ambientes familiares y públicos, proporcionaron diversos elementos de cohesión cultural e identidad a la sociedad guatemalteca y salvadoreña de los siglos XIX. En los inicios del siglo XIX, la búsqueda de identidad nacional con motivo de la independencia se reflejó no solo en la producción de himnos patrióticos sino en sones íntimos para entretenimiento

familiar como el *Son de la Independencia* escrito para ser ejecutado en el saltero. Una de las colecciones de sones de Escolástico Andrino escrita a mediados del siglo XIX fue destinada a las celebraciones de la independencia, hecho que indica la importancia que el son había alcanzado a mitad del siglo, como elemento musical identitario nacional, antes de que se realizaran los himnos de los países centroamericanos Los sones. Este encuentro permite dimensionar.

- i. Se tiene evidencia que sones escritos en la ciudad de Guatemala a mediados del siglo XIX se difundieron en distintas regiones de la República. Sonos de Escolástico Andrino circularon en el área de la Verapaz, mientras otros de Juan de Jesús Fernández y Anselmo Sáenz se ejecutaron en Comalapa, Chimaltenango. Más importante aún, se conservan copias de sones creados en las propias villas provinciales por compositores como Candido Reyes en Mixco, Alvino Paniagua en Santa Catarina Pinula, Rafael Álvarez en Comalapa, Chimaltenango y un autor del cual solo se conocen las iniciales de su nombre en Chiantla en el oriente del país.
- j. La expansión del son ladino hacia San Salvador fue iniciada por Escolástico Andrino en 1845, año en que se trasladó definitivamente a aquella ciudad. Andrino actuó como embajador musical al ejecutar una gran variedad de sones de compuestos por Eulalio Samayoa, Juan de Jesús Fernández, Pantaleón Andrino y los que él mismo compuso. A menos de diez años de la llegada de Andrino a San Salvador, la composición de sones por autores locales había empezado.
- k. Entre los compositores salvadoreños más destacados que compusieron sones se encuentran Rafael Olmedo y Nicolás de la Luz Roldán. Otros de sus colegas que siguieron su ejemplo, incorporándose a la producción de sones, fueron: José María Marroquín, Galileo, Juan Antonio Chávez y Feliciano Melara de fines del siglo XIX, mientras Luis Miranda y Domingo Santos continuaron la tradición en el siglo XX.

10. Recomendación

Instar a los organismos rectores o encargados de la investigación y extensión artística y cultural en la Universidad para que den continuidad al proyecto de rescate iniciado, promoviendo la publicación de los resultados, iniciado la grabación de las joyas musicales contenidas en la antología y su difusión a nivel nacional e internacional. Hasta ese momento, el proceso estará finalizado.

11. Bibliografía

DOCUMENTOS EN ARCHIVOS

Archivo Histórico Arquidiocesano

- 1843 Samayoa, Eulalio. *Amados compañeros filarmónicos. Guatemala Junio de 1843. Se que hablo a cristianos católicos proponiendo piadosas reformas.* Papeles de música, 12 folios.
1804. No. 56. *Autos sobre la provisión del oficio de Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral de la Nueva Guatemala, el cual se preveyo en el Maestro Vicente Sáenz.* Fondo Diocesano, 8 folios.
- 1791-97. No. 27. *Autos hechos sobre la provisión del oficio de Maestro de Capilla de esta Santa Metropolitana Iglesia de la Nueva Guatemala.* Fondo Diocesano, 34 folios.
- 1789 No. 20. *El maestro de capilla propone a Pantaleón Silezar, José Estrada y Vicente Sáenz para el servicio de la capilla.* Fondo Diocesano, 2 folios.
- 1747 Sr. Sargento mayor Dn. Narciso Benitez Mayordomo de las rentas de esta Sta Metropolitana. Fondo Diocesano, 1 folio
- 1736-38 *Libranzas de fabrica pagadas en los 2 tercios de 1736.* Fondo Diocesano. 2 folios. 75 folios.

Archivo Calderón (San Salvador)

- 1854 *Inventario de los papeles de música de José Escolástico Andrino, que salieron de la ruina de San Salvador el 16 de Abril de 1854*". Manuscrito. San Salvador: Archivo Calderón.

IMPRESOS

- Aharonián, C.** (2008). *Introducción a la música.* 3ra. Ed. Uruguay: Tacuabé
- Arrivillaga, A. y Chocano, R.** (2005). "La marimba en Guatemala". En *Tradiciones de Guatemala*, No. 43, 69-119.
- _____. (2004). *La Colección Carlos Molina Aguilar: Catálogo.* Documento Word inédito.
- Arrivillaga, A. & Shaw, S.** (1995). "Los Popti. Una aproximación a la Música y la Danza". *La Tradición Popular* 102. Guatemala: CEFOL-USAC.
- Baker, G.** (1984). "The ethnic villancico and racial politics in Seventeenth-century Latin America" en *International Conference. Secular Genres in Sacred Contexts?: The villancico and the Cantata in the Iberian world, 1400.1800.* London Senate House, Institute o Romance Studies, 1-4 Julio 1998, p. 4.
- Behague, G.** (1979). *Music in Latin America: An Introduction.* New Jersey: Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs.
- Casares, R.** Et al (2000). Son. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, IX: 1145-1147).

- Cassaus, M.** (1998). *La Metamorfosis del Racismo en Guatemala*. Guatemala: Editorial Cholsamaj.
- Covarrubias, S.** (1611). *Tesoro de la lengua Castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez (impresor)
- Chase, G.** (1962). *A Guide to the Music of Latin America*. (Rev. ed.). Washington: Pan American Union.
- Chenowet, V.** (1964). *The Marimbas of Guatemala*. Kentucky: The University of Kentucky.
- De Benavente, T.** (1971). *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. (Comp.) Edmundo O Gorman. México: UNAM.
- De Gandarias I.** (2010). *Diccionario de la Música Guatemalteca. Fase II. Música popular y música popular tradicional* (Informe de Investigación). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación.
- _____ (2009). *Diccionario de la Música Guatemalteca. Fase I. Música académica*. (Informe de Investigación). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación.
- _____ (2008). *Música Guatemalteca para piano. Antología histórica, siglos XIX-XXI*. Guatemala: Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- _____ (2007). *Escritos de José Escolástico Andrino (1816 – 1862) Pedagogía, periodismo, crítica e historia musical centroamericana en el siglo XIX* (Informe final de investigación). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación.
- _____. (2005). *Producción Musical de Rafael Álvarez Ovalle*. Guatemala: Aporte para la descentralización Cultural.
- _____ (2002). *El Repertorio Nacional de Música. Música Guatemalteca de los siglos XVIII y XIX*. Guatemala: Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- De Gandarias, I. & Rojas, L.** (2005). "Guatemala". *Encyclopedia of Popular Music of the World*. (4): 167-170. London: Continuum
- Díaz, V.** (1928). *Apuntes para la Historia de la Música* (2 Opúsculos). Guatemala: Tipografía Nacional.
- García, F.** (1968). *Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala*. (3 Tomos). Vol. XXI Biblioteca Goathemala. Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.
- Godínez, L.** (2002). *La Marimba Guatemalteca*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, Z. & Rodríguez, V.** (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Cuba: Editora Pueblo y Educación.
- Grebe, M. E.** (1969). "Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica". En *Revista Musical Chilena*, 7: 7-31.
- Grout, Donald** (1996). *A History of Western Music*, (5a. Ed.). New York: Norton.
- Juárez, M.** (1988). *La música en los rituales dedicados al maíz*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes.

- Juarros, D.** (1936). *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala* (3ra. Ed.) 2 Vol., Guatemala: Tipografía Nacional.
- Laird, P. & Pope, I.** (2001). "Villancico," en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.). New York: Grove, Vol. 26, pp. 621-28.
- Landa de, D.**(1966). *Relación de las cosas de Yucatán*. 9na. Ed. México: Editorial Porrúa.
- Lehnhoff, D.** (Ed.) (1996). "El 'Plan de reformas piadosas para la música en los templos de Guatemala' y el 'Apéndice Histórico (1843) de José Eulalio Samayoa: Primera Historia de la Música en Guatemala'", *Cultura de Guatemala, Anuario Musical 1996*, XVII/III, 53-111
- _____ (1990). *The villancicos of the Guatemalan composer Raphael Antonio Castellanos (d. 1791). A selective edition and critical commentary*. (Tesis de Doctorado). Washington, D.C.: The Catholic University of America.
- Lemmon, A.** (1986). *La música de Guatemala en el siglo XVIII*. Vermont: Plumpsock Mesoamerican Studies-Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica.
- Lemmon, A. y Crider J.** (1995). "Un antiguo libro guatemalteco de reglamentos para músicos". En *Mesoamérica*, CIRMA, 30, 389-403.
- López, J.** (1966). *Grandes Músicos Salvadoreños. Nicolás de la Luz Roldán*. En *Anuario Musical Vicentino*, Año VI, No. 4, pp. 12-14
- Luján, J.** (1968). *Inicios del Dominio Español en Indias*. Guatemala: Universidad de San Carlos.
- Navarrete, S.** (2005). *Maya Achí Marimba Music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mendoza, A y Schwartz, O.** (Ed. /Comp. 1955-60), **Osegueda, R.** (Ed. 1981). *Música de Guatemala*, Guatemala: Facultad de Humanidades Universidad de San Carlos de Guatemala.
- O'Brian, L.** (1982) Marimbas of Guatemala: The African Connection. *The World of Music*, 25/2, 99-104.
- _____ (1980). Guatemala: II Folk music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.). (VI): 776-780. London: MacMillan.
- Olmedo, R.** (2006). *9 piezas íntimas*. Cuadernos de Música Salvadoreña. Vol. II. Walter Quevedo (Ed.). San Salvador: CONCULTURA.
- Real Academia Española** (1729-39). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (6 Vol.). Madrid: Francisco del Hierro.
- Remesal, A.** (1932). *Historia de las Indias occidentales y particular de la Gobernación de Chyapa y Guatemala* (2 Vol.). Biblioteca Goathemala de la Sociedad de Geografía e Historia.
- Sáenz, J.** (1997). *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877*. (Reimpresión) Guatemala: Editorial Cultura.
- Saldivar, G.** (1987). *Historia de la Música*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Samayoa, E.** (1843). *Apéndice Histórico al plan de reformas piadosas en la música de los templos de Guatemala*. Manuscrito. Archivo Histórico Arquidiocesano,

- Papeles de música.
- _____. (2011). *Notas, recuerdos y memorias*. (Ed. Lujan, J). Guatemala: Academia de Geografía e Historia.
- Slonimsky, N.** (1972). *Music of Latin America*. New York: Thomas and Crowell Co.
- Stevenson, R.** (1994). Ethnological impulses in the Baroque Villancico. En *Inter-American Music Review*, Vol. XIV, No. 1
- _____. (1985). *Inter-American Music Review*, Vol. VIII, Fall-Winter, No. 1.
- _____. (1980). "Guatemala Cathedral to 1803". *Inter-American Music Review*, II/2.
- Stanford, T.** (1972). "The Mexican son". En *Yearbook of the International Folk Music Council*, 4: 66-86
- Stöckli, M.** y Arrivillaga, A. (Eds.). (2004). *Marimbas Huehuetecas: Sones, zapateados, zarabandas, barreños*. [CD]. Guatemala: CEFOL - ADESCA.
- Tello, A. Y J. Lara** (2001). *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*. Tomo 1. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.
- Urquizú, F.** (1991). *El órgano como instrumento musical y obra de Arte en Guatemala (1524-1991)*, (Tesis Licenciatura en Historia). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Vásquez, R.** (1950). *Historia de la Música en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Viera, R** (2003). *Villancicos y danzas criollas. De la Iberia Antigua, al Nuevo Mundo* (notas de CD). La Capella Reial de Catalunya, HESPERION XXI, Dir. Jordi Savall. Catalunya: Generalitat de Catalunya. Alia Vox.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

- Bermúdez, E.** (1995). "El villancico de navidad Variantes Coloniales de una tradición profana y religiosa española." *Revista Credencial Historia*. No 72. (en línea). Disponible en: <<http://www.labaa.org/blavirtual/revistas/credencial/diciembre1995/diciembre.html>>. (Consulta 20/8/2012).
- Geldenhuis, D.** (2004). *Oral abstract image transmisión of a Spanish-European musical tradition to Central America during the 16th to 18th centuries*. *Revista Catalana de Musicología*, N. II, 95-102. (en línea). Disponible en <<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000019/00000091.pdf> >. (Consulta 2 10/2012).
- Morales, Omar** (2010). *Presencia de música de México, Puebla, Oaxaca y Valladolid de Michoacán en la catedral de Guatemala, siglos XVI-XVIII*. Presentación digital preparada para el ciclo de conferencias *Nuevas perspectivas en la investigación musical*. México, CENIDIM-INBA-CONACULTA.
- Nebrija, A.** (1492). *Dictionarium latino hispanicum*. Salamanca: Typ. Nebrissensis. En la biblioteca digital hispánica de la Biblioteca Nacional de Madrid. (en línea). <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1352586891744~553&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DE>

LIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true> (consulta 12/6/2012)

Sanz, G. (1647). *Instruccion de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza...* (en línea), <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1351880217119~577&usePid1=true&usePid2=true> (Consulta 1/11/2012)

PARTITURAS MANUSCRITAS: Ver catálogo

Anexo: Ficha de registro de sones

DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION
CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS

Proyecto: El son guatemalteco ladino en el siglo XIX. Historia, tipos y representantes.
Coordinador: Igor de Gandarias

FICHA DE REGISTRO DE SONES

Título:

Autor:

Fecha:

Presentación:

Instrumentos:

Descripción:

Ocasión y lugares de uso:

Coyuntura (situaciones que afectaron su creación)

Estilo musical (melodía, ritmo y armonía)

Observaciones:

Ubicación:

