

---

---

## La música Purhépecha a través de su forma y estructura: Hemiola, cuatrillo, bajeos y armonías

J. Arturo Chamorro E.  
*El Colegio de Michoacán*

Para hablar de la música purhépecha contemporánea es necesario concebir la existencia de todo un universo de estilos melódicos y rítmicos que la etnomusicología identifica como géneros o maneras regionales de crear e interpretar. Entre esta variedad de estilos que se escuchan normalmente en bandas de instrumentos de aliento, orquestas mixtas de cuerda y alientos, así como en dúos o tríos de guitarristas nativos, cabría destacar la existencia de cuatro estilos fundamentales que adquieren un papel importante en el contexto de las fiestas del pueblo purhépecha: *la pirekua*, *el abajeño*, *toritos* y *sones regionales*. A este grupo de estilos regionales, el pueblo nativo les ha adjudicado el atributo de “música de los anteriores”, debido a que se consideran como los estilos melódicos y rítmicos que más se apegan a la tradición de los abuelos, aunque se reconocen en su estructura algunos rasgos característicos procedentes de ciertas formas europeas como el *vals*, especialmente en la *pirekua* y los llamados *sones regionales* de los purhépecha.

Este tipo de repertorio caracterizó el gusto de las generaciones que vivieron a principios de siglo y también a las actuales, aunque habría que decir que los jóvenes nativos tienden cada día más hacia la búsqueda por otros caminos y nuevas influencias, que se derivan especialmente de la músicaailable de salón, como es *la cumbia* y *la música norteña*. Como resultado del fenómeno de la migración hacia California, se percibe una marcada influencia en los gustos y

preferencias de los jóvenes purhépecha. Sin embargo, todavía prevalecen ciertos rasgos y ejemplos de un apego total al repertorio de música tradicional, especialmente en ocasión de las celebraciones religiosas.

La música purhépecha debe entenderse básicamente por sus estilos regionales, pero esto se puede comprender mejor reconociendo su estructura musical a fin de atender a los rasgos internos que definen su tradicionalidad, especialmente si se intenta apreciar los rasgos de una fuerte herencia europea. Así se descubre la existencia de algunas unidades mínimas que caracterizan a la estructura de la música purhépecha. Dichas unidades se aprecian especialmente en el uso de cierto tipo de bajo acompañante y de figuras de corchea denominadas por varios músicos michoacanos como el "cuatrillo".

Se ha insistido mucho en la posible relación de los abajeños purhépecha con los abajeños de la región de la Tierra Caliente de Michoacán, interpretados con arpa de 36 cuerdas. Sin embargo contra lo que se ha dicho en este sentido, existe una notable diferencia entre uno y otro estilo de música, especialmente por lo que toca al acompañamiento del bajo. En la región de Apatzingán, Tepalcatepec y otras regiones de la Tierra Caliente michoacana, los bajeos se desarrollan con un sentido altamente sincopado, mientras que los que la región Purhépecha son básicamente alternantes, hemiolísticos y contrapunteados, pero no realmente sincopados.

A esto cabría referir que la región de la Tierra Caliente michoacana pudo haber tenido un influencia africana, a juzgar por el tamboreo del arpa y el alto sentido sincopado e improvisatorio de los músicos. Pero este no es el caso de la música purhépecha.

La presencia de las líneas del bajo acompañante en pirekuas, sones y abajeños delimitan un estilo muy característico de este tipo de música y son algunas de las unidades mínimas que nos hacen reconocer la existencia de un estilo regional de tocar y crear música.

## *La hemiola y el uso del “cuatrillo”*

De acuerdo con Willi Appel (1979: 382, 521) hemiola es un término que aparece en los tratados de notación mensural europea de los siglos xv y xvi, y se aplica a la alternancia de valores que tienen una relación de 3:2, es decir una alternancia rítmica binaria y ternaria, como puede apreciarse entre piezas musicales que alternan figuras en compases de  $6/4 + 3/2$ , o entre  $6/8 + 3/4$  como puede reconocerse en las *courantes* del siglo xvii. Para Donald J. Grout (1980: 339) las *courantes* fueron un género de danza que se utilizó en fusión con otras composiciones de la música de teclado y que se conocía como *suite*. La incorporación de las *courantes* como componente de las suites para teclados se difundió rápidamente entre los compositores barrocos y especialmente en el siglo xvii las *courantes* se crearon en dos estilos básicos, el italiano y el francés. El primero fue un estilo un tanto más rápido en compás de  $3/8$  enmarcado por un contorno melódico continuo, mientras que el francés fue mucho más refinado y moderado en compases de  $3/2$  y  $6/4$ , que mantuvo una constante alternancia de uno a otro, así la inestabilidad rítmica fue una característica de las *courantes*.

En la música purhépecha la hemiola se presenta en ambos estilos, bien sea como un tipo de inestabilidad rítmica por la alternancia de  $6/8$  y  $3/4$ ; o del tipo  $3/8$  más estable. Aunque el tiempo musical tiene sus particularidades, ya que para un  $6/8$  la música purhépecha se escucha en movimientos rápidos, mientras que en el segundo caso se interpreta por movimientos lentos. Su introducción se debió seguramente también a la influencia de la música barroca en Michoacán y aunque se ha discutido insistentemente en la presencia del son mexicano como una escuela estilística que se extendió en distintas regiones de México, como el resultado del mestizaje cultural, valdría la pena reconstruir los antecedentes del son para reconsiderar el estilo rítmico de la música purhépecha, que al parecer no es del todo parecido al resto del son mexicano.

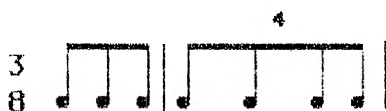
Según lo asientan las crónicas de franciscanos y agustinos en Michoacán, la presencia de la música del órgano fue importante, aunque no conocemos con certeza si se incluyeron suites o algún repertorio característico de ciertos compositores barrocos mexicanos que se caracterizaron, no tanto por el estilo concertado del barroco italiano que se identificó -por ejemplo- en Manuel de Sumaya, como por cuanto al estilo hemiolístico y la práctica de cierto tipo de repertorio instrumental. De lo que tenemos noticias especialmente es de los templos y los centro de enseñanza y práctica musical, conocidos como las *visitas* de San Juan Parangaricutiro, San Pedro Zacán, San Felipe y San Francisco Corupo. Esto lo explica claramente Fray Diego Basalenque (1963) en su *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino*. Además de las visitas, podrían asentarse otros centro musicales como El Colegio de Santa Rosa de Valladolid, que durante el siglo XVIII mantenía una práctica constante de diversos géneros instrumentales.

En la música purhépecha, la presencia hemiolística nos ofrece la idea de una síntesis de diferentes influencias. Pero para entrar en detalles habría que revisar los componentes de algunos de los géneros que forman el sistema musical de las fiestas. Primeramente habría que revisar el caso de la hemiola en dos géneros emparentados que son la *pirekua* y el son regional.

La *pirekua* es un género básicamente cantado en el que se mantiene el uso de la lengua nativa. Su forma tradicional de acompañamiento es con la guitarra sexta. Los géneros instrumentales más antiguos son los sones regionales, que se interpretan con banda u orquesta mixta de alientos y cuerdas.

Henrietta Yurchenco (1983) reconoce como el compás característico en la *pirekua* y el son, el de 3/8 que se distingue como una línea rítmico-melódica de dos, tres, cuatro y algunas veces hasta cinco notas contra un pulso de tres en el acompañamiento. Algunas de las *pirekuas* registradas por Yurchenco en los años 40 y 60 muestran claramente la estructura de la línea rítmico-melódica de cuatro figuras de octavo encajonada dentro de un compás ternario.

rio. A este encajonamiento se la dado por nombre cuatrillo.



Esta combinación rítmica es percibida entre las líneas del bajo o en las melodías y se asigna la denominación de cuatrillo debido a la agrupación de cuatro figuras de octavo encajonadas dentro de un compás de 3/8. Esta forma de concebir un sentido hemiolístico, es común en la manera de hacer música de muchos compositores nativos y es aplicable al caso de las pirekuas como de los sones. Así lo muestra el compositor del Jarácuaro, Nicolás B. Juárez en sus *Sones Isleños del Lago de Páztcuaro* (1937) y las transcripciones de repertorios tradicionales hechas por Francisco Domínguez en el *Album Musical de Michoacán* (1941) y en *Sones, Canciones y Corridos Michoacanos* (1926) en la distribución del cuatrillo en líneas melódicas, además de algunos casos del bajo acompañante.

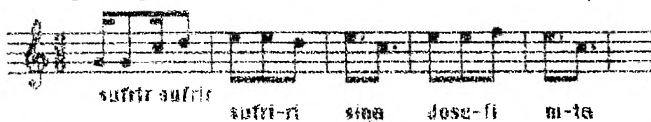
Existen también otras interpretaciones del sentido hemiolístico que no obedecen necesariamente a la agrupación de cuatro figuras de octavo y por lo tanto no son escritas a manera del cuatrillo. Esta segunda interpretación deja ver claramente la presencia de una combinación hemiolística aunque también encajonada dentro del mismo compás de 3/8.



Esta es la interpretación que anotan, Henrietta Yurchenco (1983) en la transcripción de algunas antiguas pirekuas como "La Josefinita" de Uriel Bravo y Juan Méndez, de Zacán, pero también se puede leer esta notación en las composiciones de Salvador Prós-

pero Román, *Sones y Pirekuas* (1980) y en las partes de bajo acompañante en la música de bandas, como en algunas de las orquestaciones de Argemiro Asencio para los sones regionales. Un caso particular es el de las partes del barítono que se incluyen en la obra *El Triunfo de Leo*, composición de Cruz Jacobo.

Ej. 1. Fragmento de la Josefinita (transcripción de grabación de campo registrada en San Juan Nuevo en 1977).



Ej. 2. Parte de Barítono en *El Triunfo de Leo*, en arreglo de Argemiro Asencio para la Banda de Ichán.

En cuanto al segundo grupo de géneros emparentados, los abajeños y toritos, se pueden identificar también por sus combinaciones de hemiola aunque no precisamente con la presencia del llamado “cuatrillo” sino de simple alternancia de figuras en compás de 6/8 y 3/4. Esto se advierte tanto en las melodías como en los

bajos y armonías, como se escucha en la distribución de la tuba y el saxor en las bandas que tiene la función de los bajos acompañantes en donde se dejan sentir las alternancias rítmicas, así también en las frases que llevan las trompetas, clarinetes u otros instrumentos encargados de las primeras melodías de las piezas. Es decir el sentido hemiolístico se advierte tanto en los bajos acompañantes como en los contornos melódicos.

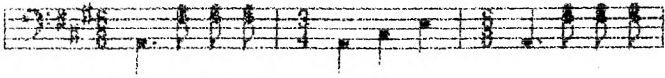
Ej. 3. *Juchipiti pichakua tarépeti* - Fragmento del bajo de un abajeño escrito por Salvador Próspero (1980).



Ej. 4. *Arriba Pichátaro* - Fragmento melódico de un abajeño de Daniel Plancarte. (Transcripción del Disco Orquesta Daniel Plancarte, Fonomex 1984).



Ej. 5. Sección de *torito* para tuba y saxofón registrado en grabación de campo en Tzintzuntzan en 1982.



### *El gusto como una forma de tempo*

Desde algunas experiencias de campo y entrevistas con los músicos de las bandas de Ichán y Cherán, los músicos comentan frecuentemente la noción de gusto, como un concepto regional que se emplea para distinguir la diferencia entre los estilos de música entre un pueblo y otro. No obstante que este concepto es conocido en otras regiones de México como un género de música, los músicos purhépecha lo utilizan como argumento para diferenciar los estilos de cada banda o el estilo de composición entre un pueblo y otro. El maestro Melchor Pulido, de la comunidad de Cherán, director de la Banda San Francisco, nos refiere algunos atributos al concepto de gusto, tales como el tocar en tempo lento, el sonido de las antiguas generaciones, la manera de sentir la música o la forma de expresar sentimientos. Así también el son y el vals se encuentran emparentados por el *tempo*, atributo que Melchor Pulido usa para definir la noción nativa de *gusto*. En la siguiente entrevista, se explica la manera como se comprende al gusto entre los músicos de la Banda de Cherán:

MELCHOR PULIDO: Los clarinetes, sí pus yo a veces que ni yo mismo les puedo, pues digo y se la llevan así pues muy a la carrera la cosa y luego le quitan pues el *gusto* al son. Porque el son debe ser un poco lento, tiempo de vals pues... Sí tiempo de vals, y si le quitan pues el gusto a los sones. Sólo don Pancho pues los trabaja más bien. Trabaja bien toda la cosa eso de sonecitos. Lo que es así se sienta, pues lo que se está haciendo... Sí hay que darle su sentimiento pues, el *gusto*



que deba tener ahí todo. Porque así una cosa a la carrera pues no se sabe. [Cherán, 9/oct/88].

La noción de gusto encierra no solamente atributos musicales, sino también se sugieren otra serie de atributos extra-musicales relacionados con los deseos, las motivaciones y los estados de ánimo. Para los músicos también encierra una manera de sentir y expresarse, como lo expresa el compositor Julio Granados de la comunidad de Ichán, el gusto es un atributo de cada *pitero*.

JULIO GRANADOS: Hemos más de cien *piteros* aquí, pero no todos le tenemos, este, el mismo deseo, el mismo *gusto* de cualquier música, verdad, que oiga. Y a mí una cosa soy muy emocionado en los vales. [Ichán, 5/nov/88]

De acuerdo a lo que se expresa aquí, el gusto es recíprocamente un atributo del vals, por su asociación con las emociones y los sentimientos, además de su rasgo más evidente que es el tempo lento.

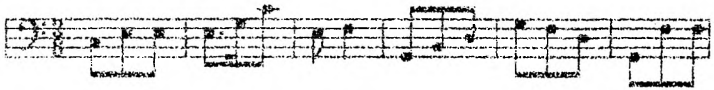
### *El bajeo como variación*

Los bajos acompañantes son líneas rítmico-melódicas que se caracterizan por su sentido hemiolístico, como se explicó anteriormente y que establecen la diferencia entre el son de la Tierra Caliente michoacana con el de la música purhépecha. El bajeo improvisado se percibe claramente entre las líneas del bajo en la guitarra que acompañan a la *pirekua*, o también en las líneas del contrapunteo que sigue el trombón y la tuba en las bandas. En ambos casos, se sigue desde luego un cierto patrón con algunas variantes, por lo que se advierte un cierto sentido de variación y alternación rítmica en cada ejecutante purhépecha, aunque habría que reconocer que este sentido no es realmente improvisatorio ni asincopado como se puede reconocer en otras regiones musicales. Es aquí en donde se aprecia una diferencia entre la música Purhépecha con el resto de la música del son.

Ej. 6. Bajero del Arpa de Tierra Caliente en el Son “El Palapo”  
(Transcripción del Disco *Maestros del Floklore Michoacano*, Peerles, 1984).



Ej. 7. Bajero de la guitarra en un fragmento de la pirekua *La Josefinita* según versión de grabación de campo en San Juan Nuevo, 1977)



El concepto de bajero es entendido de una manera muy particular por los músicos purhépecha. Argemiro Asencio, compositor y director de la Banda “La Michoacana” en Ichán, hace especial mención al mal uso del bajero con cierta asociación al vals, aunque según otros compositores nativos, el bajero del son debe ser especial.

ARGEMIRO ASCENCIO: En el son sí, es como pus, hay muchas formas de bajar. Porque hay algunos que lo bajean el *soncito* pues como un vals y hay otros que pus que así lo bajean pues bonito. Yo creo que eso es más correcto para no imitar pues al vals. [Ichán, 6/nov/88]

El concepto de bajeo no es de la exclusividad de las líneas tonales que definen los cambios armónicos y no se dan tan solo en instrumentos como la guitarra o la tuba. También existen otras formas de bajeo que definen a la música purhépecha como es el caso del contrapunto llevado por instrumentos de afinación baja, como es el caso del trombón, tanto en las bandas como en las orquestas mixtas. Un estilo muy particular del contrapunteo es el que desarrollaron dos orquestas regionales: la Orquesta de Quinceo, con el uso del trombón quien se encarga de hacer variaciones o contrapunteo; y la Orquesta de Sevina que dirigió Tata Cruz Jacobo. Según algunos músicos de la región, la orquesta de Sevina tenía ese carácter de contrapunteo en el son regional. Francisco Salmerón, compositor y director de la Orquesta de Quinceo, explica un poco al respecto, refiriendo como principal característica de Sevina al trombón “salteadito”, que pudiera entenderse como una técnica de tocar al trombón haciendo ornamentaciones o variaciones.

FRANCISCO SALMERON: Trombón no pitaba recio, *salteadito*, por eso se oía pues bonito. No hay otra como tocaron ellos, nosotros también tocamos, pero no como tocaban. [Quinceo, 18/dic/88]

En las bandas, cada sección de instrumentos cumple con una función determinada. Los saxofones se utilizan para llenar las líneas melódicas, las trompetas y los clarinetes son encargados de las melodías o de las partes que se conocen como “obligados”, mientras que el trombón es destinado para las partes del contrapunto. Argemiro Ascencio nos explica en cuanto al uso de las secciones de viento:

ARGEMIRO ASCENCIO: Si fue una melodía que como ya iba. Hay unos que les gusta pues ponerse así solo de trompeta o solo de clarinetes. Como a uno le guste pues... pero hay veces que uno quisiera ponerlo a que fuera pues así de *obligado* a la trompeta o al clarinete.

Las trompetas llevan melodía. Ya como quien dice la parte fuerte.

ACH: ¿Y el saxofón que función?

ARGEMIRO ASCENCIO: También puede llevar melodía, pero pus casi que no, no lleva tanta melodía. Muchos lo echan así, lo hacen así para llenar pues la melodía. Trombón sí pues lleva como quien dice pues algo de no melodía ni tampoco armonía. Hay otros que si llevan armonía, pero ya muchos lo hacen ya como contrapunto. [Ichán, 6/nov/88]

### *Las armonías*

Es el término que se da a cierto tipo de instrumentos de aliento que producen acordes o patrones armónicos de un fuerte carácter rítmico, además de constituirse como los agentes de los cambios tonales internos de sonos abajeños. Como lo explica Argemiro Ascencio, los saxores son los instrumentos usualmente asociados a este elemento audible de “las armonías” en las bandas.

ACH: ¿Quién hace la armonía?

ARGEMIRO ASCENCIO: Nada más los saxores.

ACH: ¿Cuántos son?

ARGEMIRO ASCENCIO: Dos, si pa' que también se vaya con, primera y segunda [Ichán, 6/nov/88]

El saxor de uso común para las armonías es el Alto en Eb y se distribuyen en éste las partes del acorde de acompañamiento. Generalmente el sonido de las “armonías” se escucha alternadamente al de la tuba o helicón, como se muestra en el ejemplo No. 5, del torito. Pero ya dentro de la pieza, los saxores definen el carácter rítmico del 6/8, por lo que el concepto de armonías es el de una masa sonora tonal que tiene al mismo tiempo una función rítmica.

### *Los contornos melódicos*

Otra de las características estructurales de la música purhépecha y a la que se ha dado poca atención, es la que se refiere a los contornos melódicos. En la pirekua y el son regional, se aprecian especialmente cierto tipo de melodías que parecen ofrecernos rasgos muy particulares.

Entre algunas de las características relevantes en melodías que se escuchan entre pirekuas, sones, toritos y abajeños, habría que resaltar la tendencia de los compositores nativos al uso frecuente de progresiones motívicas y frases completas repetidas también mediante progresiones, bien sea descendentes o ascendentes. Tal es el caso de los sones regionales de Quinceo, como *Gladiola* (escrita por Juan Crisóstomo) que indica un movimiento progresivo de la segunda a la tercera frase, en *Flor de Zamora* (de Juan Crisóstomo) se aprecia de la primera a la tercera frase, con una imitación a la 2a menor descendente, así como entre la segunda frase y la cuarta, con una diferencia de una 2a. mayor ascendente. En *Rosita* (escrita por Francisco Salmerón) el primer tema se presenta mediante progresiones descendentes del primer motivo y el segundo tema mediante una progresión motívica ascendente.<sup>1</sup>

Los abajeños presentan una característica muy especial en sus melodías, que es la presentación de frases alargadas entre 6 a 8 compases y una especial insistencia en su redundancia por la repetición constante de sus temas. Las frases alargadas se aprecian claramente en la música de Quinceo como en *La Viudita* (de Francisco Salmerón), *Pisando chueco* (de Juan Crisóstomo) mediante frases de 6 compases, en muchos de los abajeños creados por Tata Juan Crisóstomo, como en la *Hermanita menor* con frases de 7 compases y en *La Hermanita mayor* con frases hasta de 10 compases. Aunque todas estas composiciones involucran también progresiones ascendentes o descendentes de sus motivos y la técnica de su alargamiento se logra precisamente por dicho movimiento progresivo, que en cierto modo no es más que una repetición constante de temas o motivos pero transportados de manera imitativa.

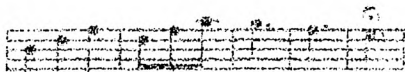
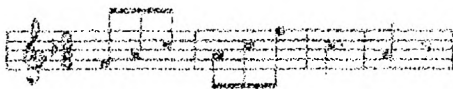
Los toritos de competencia, por otro lado, son más regulares y en ellos se percibe más claramente la intención redundante de repetición motivica y de temas, puesto que el propósito de tal composición se debe más que nada a que las audiencias reciban melodías cortas para festejo o competencia festiva. Tal es el caso del torito del castillo pirotécnico, como el grabado en Tzintzuntzan por la Banda de Ichán y que ofrece progresiones descendentes en frases regulares de 4 compases, así como un solo de trompeta, que sirve como parte de competencia o duelo entre ejecutantes. Aún en dicho duelo de tiempo improvisatorio, en el torito se muestran también progresiones melódicas descendentes.

Es escencia puede decirse que las melodías de la música purhépecha se caracterizan por ser básicamente de progresiones melódicas bien sean ascendentes o descendentes y de un profundo sentido repetitivo. Pero quizá habría que agregar algunos puntos de análisis relativos al sentido de la continuidad de los contornos melódicos. Para ello habría que tomar como marco de referencia algunos conceptos e ideas en torno a las distintas opiniones de los contornos melódicos.

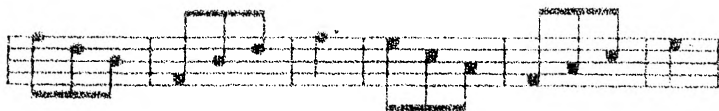
Leonard B. Meyer (1956: 92,93) expresa la idea de la ley de la continuidad melódica como un aspecto fundamental en el análisis de ciertos tipos de música. Este podría también ser el caso de las células melódicas, aunque se reconocen algunas fragmentaciones bruscas de frases en el son regional, la pirekua y el abajeño. Para Meyer, la ley melódica de la continuidad puede definirse como el factor de la buena continuidad en una organización espacial en la que existe una correspondencia entre la curva suave de un movimiento y la velocidad del mismo. Se puede reconocer a través del análisis de la continuidad melódica un proceso mental continuo, pero también una serie de interrupciones, que se interpretan como desviaciones de la idea musical original. Meyer analiza los elementos de la continuidad en algunos preludios de Copin, en el que se reconocen también ciertos elementos afectivos derivados de la ornamentación melódica, quizá de un profundo sentido emocional.

Para el caso de la música purhépecha, la presencia de la melodía en sentimientos nativos es casi definitiva, por lo que también podríamos hacer una revisión de las secuencias melódicas y detectar ese principio de continuidad con una fuerte carga emocional. Especialmente es el caso del son regional y la pirekua. El ejemplo de *El Triunfo de Leo* muestra dos frases básicas, la primera mediante una breve interrupción al final del cuarto compás, sin embargo muestra el principio de la buena continuidad melódica representada en progresiones en tempo lento que descansa hacia el noveno compás. De hecho, esta melodía nos deja la impresión de un contorno melódico que tiende a subir. De acuerdo con la gente de la Meseta Tarasca, especialmente en Cherán, esta melodía evoca sentimientos de nostalgia. Por otro lado la segunda frase, en la segunda parte, es escrita mediante un movimiento continuo de arpeggios ascendentes y descendentes también en forma de progresión en tempo lento, que parecen responder a la idea musical de la primera frase.

Ej. 8. Primera frase de *El Triunfo de Leo* de Cruz Jacobo, en versión de la Banda de Ichán (cf. original).



Ej. 9. Frase de la segunda parte de *El Triunfo de Leo*.



El son regional *Tipichukua Urapiti* mantiene básicamente una progresión descendente en un contorno melódico continuo, el cual es enmarcado en ocho compases que se repiten varias veces. La melodía de esta composición muestra un énfasis redundante tanto por la repetición del contorno como por el patrón rítmico en la agrupación de las notas.

Ej. 10. Frase del son *Tipichukua Urapiti* creado por Francisco Salmerón Equihua (transcripción de grabación de campo en Quinceo en 1982).



En la *pirekua* se reconoce también este mismo principio de la continuidad melódica como se percibe en el ejemplo de *Male Severiana* (Juan Crisóstomo), *pirekua* ampliamente conocida y apreciada tanto por su texto que alude a lo sentimental como por su melodía que evoca un cierto estado emocional. El mismo sentido podemos encontrar en muchas *pirekuas* que refieren sentimientos y pasiones que son enfatizados a través de una cierta continuidad melódica.

Ej. 11. Fragmentos de la primera y segunda frase en *Male Severiana* (Juan Crisóstomo). Transcripción de grabación del concierto de las Hermanas Pulido en Morelia, en 1984.

mandaruchien, havi ni ró shq té

mandaruchien, havi ni ró té



## NOTA

1. El repertorio musical de Quinceo ha sido grabado "in situ", una parte de este material se encuentra registrado en el disco *Abajeños y Sones de la Fiesta Purhépecha* (Serie INAH-SEP, No. 24, 1983) y otra en colecciones del autor. Las transcripciones musicales de este repertorio se publicarán en un estudio más detallado.

## BIBLIOGRAFIA

- Appel, Will, *Havard Dictionary of Music*, Cambridge, The Belknap Press, 1979.
- Bartolo Juárez, Nicolás, *Sones Isleños del Lago de Pátzcuaro*, Jarácuaro, Archivo Regional, 1937.
- Basalencque, Diego, *Historia de Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, México, Editorial Jus, 1963.
- Domínguez, Francisco, *Sones, canciones y corridos michoacanos*, México, SEP, 1937.
- Album musical de Michoacán*, México, 1941.
- Grout, Donald J. *A History of Western Music*. New York, W. W. Norton & Co., 1980.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1957.
- Próspero Román, Salvador *Sones y Pirekuas*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1980.
- Yurchenco, Henrietta "Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pirekua Tarasca", *Sabiduría Popular*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1983, pp. 248-260.