

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**FACULTAD DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA**

Trasncrpciones y arreglos de canciones regionales istmeñas para piano y voz.

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA

PRESENTA

CARLOS ENRIQUE URBIETA CANO

ASESOR: FELIX RODRIGUEZ LEON



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Agosto del 2025.



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA GENERAL
DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR
AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
 Fecha: 18 de agosto de 2025

C. Carlos Enrique Urbieta Cano

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Transcripciones y arreglos de canciones regionales istmeñas para piano y voz.

En la modalidad de: Elaboración de texto

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Mtra. Guadalupe Guillén Utrilla

Mtro. Rafael Nava Curto

Lic. Félix Rodríguez León

Firmas:

[Firma de Mtra. Guadalupe Guillén Utrilla]
[Firma de Mtro. Rafael Nava Curto]
[Firma de Lic. Félix Rodríguez León]

Ccp. Expediente

Índice

1. Presentación
2. Antecedentes
3. Objetivos
4. Marco Teórico y Metodología
5. Historia de la etnia zapoteca, lengua y cultura
 - 5.1 Configuración histórica de los zapotecos
 - 5.2 Cultura zapoteca, la etnografía de las celebraciones y festividades
 - 5.3 Las velas: expresión de la fiesta y la organización ceremonial
 - 5.4 La lengua zapoteca
 - 5.4.1 Fonología
6. Ciclo de canciones regionales istmeñas
 - 6.1 Contexto cultural e histórico
 - 6.1.1 Bacáanda (sueño)
 - 6.1.2 Ti Feo (El feo)
 - 6.1.3 La Martiniana
 - 6.1.4 La Sandunga
 - 6.1.5 Dios nunca muere
 - 6.1.6 GuendaNabani (la última palabra)
 - 6.2 Estilo y Análisis técnico
 - 6.3 Apendice

7. Conclusiones

8. Glosario

9. Referencias

1. Presentación

Con este ciclo se busca contar una historia del proceso de reflexión de las etapas de amor, vida y duelo, alternando diferentes piezas de diferentes autores oaxaqueños en dos idiomas, zapoteco y español.

El repertorio de música mexicana para voz está encasillado en una norma convencional en las academias de canto, no vamos más allá de Manuel M. Ponce, María Grever, Jorge del Moral, Ignacio Esperón y Agustín Lara.

Se entiende que con este repertorio se busca la comprensión del montaje, la dinámica y la técnica, pero también, solo es un pequeño acercamiento a la diversidad musical mexicana, un pequeño encuentro a la identidad.

La necesidad del estudiante es tener a la mano más una opción de la diversidad musical mexicana y con el Ciclo de Canciones Oaxaqueña se quiere dar esa opción, la opción que busca el educando sin dejar a un lado las necesidades técnicas que busca el maestro.

2. Antecedentes

En el proyecto *Postromanticismo Mexicano, Antología de Obras para Voz y Piano*

Verónica Murua aborda aspectos fundamentalmente de la música en los años de 1820 a 1960, ella explica la importancia de la recopilación y preservación de la historia musical mexicana, lo cual marca una identidad y una época (Morua, 2019). A partir de ese proyecto, planeo realizar una investigación de la música regional istmeña.

Los antecedentes de esta música son empíricos, transmitidos por generaciones de manera

verbal, lo que provoca una deformación de la misma y, al final, múltiples versiones.

Por lo tanto, este proyecto busca que esa música sea escrita y que se convierta en un antecedente “confiable” y permanente al que los alumnos puedan acudir para obtener más repertorio y conocimiento de su cultura.

Como hemos visto, los antecedentes de esta música son empíricas, pasados por generaciones de manera verbal, se entiende que esto poco a poco provoca una deformación de esta música que al final concluye en varias versiones.

Por lo mismo este proyecto busca que esa música se vuelva escrita y quede un antecedente “confiable” y permanente a la cual los alumnos puedan acudir para más repertorio y conocimiento de su cultura

3. Objetivo

Generar un documento que promueva la concientización de nuestra cultura y que, en cada momento de la investigación, se contribuya a la preservación y acercamiento de la música istmeña.

Realizar un registro en audio y video de la música y entrevistas que se llevarán a cabo en los pueblos y ejidos de Oaxaca

Hacer las transcripciones de audio de las entrevistas, así como de los elementos físicos o virtuales recopilados en las investigaciones de gabinete y campo.

Realizar un ciclo de canciones del istmo de Tehuantepec para ofrecer opciones de repertorio a los jóvenes de propedéutico y licenciatura en la licenciatura de música, específicamente para las academias de canto, piano y la materia de música de cámara.

4. Marco Teórico y Metodología

En el marco teórico usaré diferentes perspectivas estilísticas, históricas y metodológicas guiándome del trabajo hecho por la maestra Verónica Morúa - “El Post Romanticismo Mexicano”, un trabajo de recate que contiene la grabación en audio de 29 obras vocales de compositores mexicanos, además de una edición revisada de partituras en formato digital y archivos MIDI que ofrece la posibilidad tanto de escuchar la obras como de tener acceso a pistas y a la obra impresa.

Los objetivos que estoy buscando son los mismos, un ciclo de 6 canciones regionales istmeñas, con una edición revisada de partituras en formato digital, archivos MIDI para digerir y entender las obras, audios de la pronunciación del idioma zapoteco y apartado impreso de la fonética del mismo.

La metodología por su parte planeo seguir los siguientes pasos y especificar las herramientas que estaré usando.

-Recopilación de documentos digitales y físicos. (bibliografía, audios, videos, etc.), en físico en diferentes bibliotecas y centros de iniciación musical en Oaxaca de Juárez, como la biblioteca de la FAMUNAM de CDMX.

-Recopilación de información por medio de entrevistas, grabación, filmación, registro de bitácora y registro fotográfico, en Juchitán de Zaragoza, Tapanatepec, Santo Domingo Tehuantepec, Unión Hidalgo y los ejidos de Bernal y Corazones en el estado de Oaxaca.

-Transcribir entrevistas, audios, videos y bitácora.

-Audio transcripción y transcripción de las 6 obras musicales.

-Análisis general musical para el entendimiento de estilo de las piezas

5. Historia de la etnia Zapoteca del Istmo de Tehuantepec, lengua y cultura

Los BINNIZÁ: *el “pueblo que proviene de las nubes”*

La leyenda más antigua de la tradición zapoteca del istmo de Tehuantepec cuenta la historia de los antepasados, los binnigulaza.

Los “padres de la raza”, como también se les conoce, fueron elegidos por los dioses y eran unos hombres gigantes: nacieron de las nubes o descendieron de las raíces de los árboles, y además de ser guerreros y sabios, tenían la capacidad de convertirse en animales (Romero Frizzi, 2013).

Se dice que los binnigulaza no fueron derrotados por los españoles, pues, al son de la música y al ritmo de la danza, se dispersaron y se llevaron con ellos la tradición (Romero Frizzi, 2013).

El escritor zapoteco Andrés Henestrosa describe que los binnizá, como se autodenominan los actuales zapotecos,

“...cayeron a la tierra en forma de pájaros, de una nube: sabían cantos melodiosos y en las plumas trajeron pintados todos los colores del trópico”.

Los binnizá, la “gente que provino de las nubes”, actualmente conforman el pueblo indígena mayoritario del Istmo de Tehuantepec, y, como macro etnia, constituye el primer grupo del estado de Oaxaca y en el estado de Oaxaca; de igual forma un número significativo de población se localiza en Veracruz, Chiapas, Estado de México y Distrito Federal. (Serrano, 2002; pp. 74, 100).

5.1

Configuración histórica de los Zapotecos

Los binnizá se han establecido como un grupo a partir de la conjunción de una estructura de dominación y un estilo cultural. Su capacidad de negociación, autonomía política y disposición paradójica al contacto cultural, dadas sus raíces en la tradición, han moldeado su particularidad histórica en el panorama indígena del país.

Desde la época prehispánica, han surgido como el grupo predominante en el istmo de Tehuantepec; en el período de la Nueva España se convirtieron en el centro de articulación de las políticas del régimen colonial y, durante los siglos XIX y XX, fueron protagonistas de las vicisitudes de la modernización y la construcción de México como Estado-Nación.

La configuración histórica de los zapotecas estuvo dada inicialmente por su llegada al istmo oaxaqueño. Hacia el año 1400 d.C., como parte de la expansión del Señorío de Zaachila, proveniente de los Valles Centrales, los zapotecas se asentaron en la zona más rica y estratégica del Istmo, desplazando a los Mixes hacia el norte y retirando a los Huaves a los litorales, al sur de la región.

El hijo del Señor de Zaachila, Cosijopi, quien fundó el Señorío de Tehuantepec, coronó una alianza entre zapotecas y mexicas al casarse con la hija del tlatoani Ahuizotl.

Con este pacto y luego de la sumisión de diferentes pueblos de la zona, logró controlar las rutas comerciales que iban al Golfo y Centroamérica, y así asegurar la hegemonía zapoteca en el Istmo de Tehuantepec (Romero Frizzi, 2013).

En poco tiempo, los zapotecas consolidaron un poder central e integraron los asentamientos Zoque, Mixe, Chontal y Huave, y con ello se apropiaron de los principales recursos de la serranía, el llano y la zona costera (Romero Frizzi, 2013).

5.2 Cultura Zapoteca, la etnografía de las celebraciones y festividades.

La etnografía y la historia que rodean a los zapotecas han prestado especial atención a lo que configura el estilo cultural de los Binnizá, debido a sus múltiples implicaciones.

La particularidad de los zapotecas no se advierte si no se presta atención al conjunto de prácticas, símbolos y valores que han conformado una forma de ser que los distingue de otros pueblos indígenas y de la sociedad nacional. (Romero Frizzi, 2013)

Lo que se conoce en la literatura como "estilo étnico" o "estilo cultural" zapoteca es el resultado de la configuración histórica y la fusión de elementos de diferentes tradiciones.

Si bien se puede comprobar el origen prehispánico o colonial de ciertos componentes, es en el siglo XIX cuando adquiere el carácter que encontramos hoy en día.

En efecto, en el contexto de la construcción del ferrocarril transístmico y, en particular, basado en la prosperidad económica y el contacto con otras culturas, la tradición se define y el estilo se expresa en el lenguaje, la gastronomía, las fiestas, la música y la indumentaria. (Peterson, 1990, p. 72; Cabrera, 2001, pp. 125-126).

Otro de los elementos más representativos es la comida zapoteca, impensable sin mujeres (muchas de ellas comerciantes). Las “tecas”, quienes sin excepción visten ropa regional y actúan en zapoteca, se distinguen por preparar los “manjares del Istmo” siguiendo la tradición.

Proveen a propios y a extraños de totopos, camarón, queso fresco, tlayudas, iguana, pescado seco, chocolate, tamales de elote, quesadillas de arroz, entre muchos otros productos que se han vuelto distintivos de la región e incluso del estado de Oaxaca.

Las claves del estilo cultural zapoteco son parte de la vida cotidiana; se respira en los mercados y se saborea en la mesa, aunque su espacio privilegiado es el ámbito festivo.

En las fiestas “la palabra de las nubes” se vuelve canto y poesía, se escucha La Llorona y La Petenera, y no falta La Sandunga: el “himno de los zapotecos”.

Mientras las mujeres bailan sones, los hombres a su alrededor despliegan su ingenio en el lenguaje, las mujeres destacan por sus trajes tehuana; además, compiten para usar las enaguas y huipil más elaborados y costosos y para estar vestidos principalmente de oro.

Más allá del totopo, la sandunga o el traje de tehuana, está la organización comunitaria, el despliegue del estilo cultural zapoteco no se explica sin los lazos de parentesco y las alianzas entre grupos que se ponen en juego en las mayordomías.

En estas agrupaciones se articulan el trabajo y la cooperación económica, producto de las relaciones de reciprocidad y obligatoriedad, que hacen posible la celebración de la fiesta y la reproducción de la comunidad.

Los zapotecas se distinguen por tener prácticas y categorías que expresan la solidaridad comunitaria dentro y fuera del ámbito festivo, como xendxaa o “cooperación o apoyo en dinero”; guna o “obsequio en especie con motivo de una celebración”; tequio o “trabajo obligatorio o comunal”; gurendaracanee o “ayuda mutua para construir una casa o para cooperar en una fiesta” (Matus; 1997, p. 1).

Estas prácticas y categorías dan forma al sentido de comunidad y crean relaciones de interdependencia que pueden abarcar distintos ámbitos, desde el familiar hasta el regional.

Es posible que en la organización ceremonial y en la fiesta se reafirmen los vínculos dentro de una familia o de un barrio, pero también puede ser motivo de lo contrario.

En una sociedad con marcadas distinciones socioeconómicas y contrastes identitarios, el ámbito festivo no deja de ser un espacio en el cual se reproducen las diferencias.

Así pues, se encuentran las “velas” en honor del santo patrono que reúne a distintos sectores sociales, al tiempo que existen otras de carácter exclusivo que convocan sólo a ciertas familias.

5.3 Las velas: expresión de la fiesta y la organización ceremonial.

Para los zapotecos, las velas son una de las tradiciones más importantes, y los antropólogos las ven como una de las instituciones fundamentales de la cultura binnizá.

Estas se celebran como las principales fiestas en toda la región, abarcando no solo a los zapotecos, sino también a otros pueblos indígenas y comunidades mestizas. Las velas se organizan en honor a los santos patronos asociados con apellidos, ocupaciones o lugares; su origen prehispánico ha sido resaltado, particularmente por su conexión con el culto a los antepasados.

Además, se reconoce su contexto agrícola, ya que su celebración se alinea con el comienzo de la siembra de maíz y la llegada de las primeras lluvias (Romero Frizzi, 2013).

En Juchitán, existen alrededor de 24 velas, que incluyen las dos dedicadas a San Vicente, el santo patrono de la ciudad, así como otras que rinden homenaje a apellidos como Pineda y López.

En el Espinal, las velas más importantes están relacionadas con los diferentes barrios; en mayo, cada barrio del municipio muestra su vela única, como las de San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo.

Se dice que “mayo es el mes de las velas”; sin embargo, también se celebran en otros meses del año, especialmente en las fechas de los santos patronos, aunque lo cierto es que tienen pasos rituales que cambian poco entre ellas.

Si tomamos como ejemplo las velas dedicadas a los santos como una de las celebraciones más importantes entre los binnizá, encontramos un patrón que consiste en etapas bien definidas. Las calles se llenan de fiesta con la calenda y “la regada de frutas”.

Por lo general, la celebración comienza dos días antes de la fiesta principal con la calenda, que es un recorrido por las calles principales de la ciudad, desde la casa de los mayordomos o el salón de eventos hasta la iglesia.

Durante este recorrido, son visibles las mujeres vestidas con trajes típicos y medallones de oro; además, hay bandas de música tocando melodías istmeñas, la explosión de cohetes y toritos, junto con estandartes y flores.

El día siguiente se lleva a cabo la regada de frutas; al igual que con la calenda, los zapotecos ocupan las calles, aunque este día las mujeres regalan obsequios: “riegan” frutas, dulces y juguetes a los participantes que siguen los carros alegóricos. Al concluir el recorrido, se presentan ofrendas a los santos patronos, compuestas por flores y velas.

El evento principal comienza en la mañana con las canciones dedicadas al santo. Al mediodía, se realiza la misa y después hay una procesión que va desde la iglesia hasta la casa del mayordomo o el salón de eventos.

Durante la festividad, ante el santo patrono, se lleva a cabo la entrega oficial de la mayordomía en presencia de cargueros, autoridades, familiares, amigos y otros invitados, simbolizada por una vela decorada con flores.

Al día siguiente, la comida y las bebidas se distribuyen sin restricciones, y especialmente las mujeres zapotecas disfrutan bailando al ritmo de los sones istmeños.

La celebración termina con el lavado de olla, un momento en el que se comparte la comida recalentada y las bebidas con los más cercanos. En realidad, representa la continuación de la fiesta y el apoyo de amigos y familiares, manifestándose a través de donaciones y el lavado de ollas.

5.4 Lengua zapoteca.

Las lenguas zapotecas se hablan en el estado de Oaxaca, principalmente en los valles centrales, hacia la costa Pacífica en el sur, hacia el istmo de Tehuantepec en el sureste, y por la Sierra de Juárez en el noreste (Otomangue, s.f.).

La familia zapoteca es una de las familias más grandes del tronco otomangue en el número de hablantes. También tiene más variantes locales que cualquier otra familia en el tronco otomangue (excepto posiblemente la familia mixteca).

Se compone de dos subfamilias lingüísticas: el chatino y el zapoteco. El chatino cuenta con

siete variantes importantes, todas habladas en Oaxaca. El zapoteco es una subfamilia grande (posiblemente 62 variantes lingüísticas) en los estados de Oaxaca y Veracruz.

Es una lengua tonal. El orden de la frase más frecuente es Verbo Sujeto Objeto (VSO) (Otomangue, s.f.).

5.4.1

Fonología

Todas las variantes del zapoteco son lenguas tonales. Normalmente, hay tres tonos (alto, bajo, ascendente), aunque hay importantes diferencias entre las variantes, llegando a cinco tonos en el zapoteco de la Sierra (los mencionados, más tono medio y descendente).

El acento en las variedades descritas siempre recae en la penúltima sílaba de la raíz, y su colocación no cambia con la adición de afijos.

Algunas lenguas zapotecas han perdido la última sílaba sin acento, así que se puede argumentar que el acento recae sobre la última sílaba en estas lenguas.

La mayoría de las variantes presenta al menos seis vocales simples (tónicas: /i, i, u/, abiertas: /e, a, o/), y a menudo, el rasgo de laringización crea nuevos segmentos en contraste con los seis anteriores.

El inventario consonántico varía ligeramente entre las variantes, pero la oposición fortis-lenis se mantiene presente en todas las lenguas zapotecas.

En el siguiente cuadro se resumen dichos inventarios:

Tabla 1.

	<u>labial</u>	<u>alveolar</u>	<u>palatal</u>	<u>velar</u>	<u>lab-vel</u>	<u>uvular</u>	<u>glotal</u>
<u>oclusiva</u>	*p, *b	*t, *d		*k, *g	*k ^w		*ʔ
<u>africada</u>		*t', *d'	*č				
<u>fricativa</u>			*š, *ž			*ɣ	
<u>nasal</u>	*m	*N, *n					
<u>vibrante</u>				r (r)			
<u>aproximante</u>		*L, *l		*y	*w		

El diacrítico inferior de las sonorantes /m, n, l / indica que son sordas.

Los fonemas entre paréntesis solo están presentes en algunas variedades de zapoteco.

La estructura silábica difiere de unas lenguas zapotecas a otras. Así el zapoteco del istmo no admite consonantes a final de palabra, por lo que la sílaba final es siempre abierta.

En cuanto al inventario vocálico si bien originalmente se reconstruyó un sistema maximal con cinco vocales breves /*i, *e, *a, *o, *u/ y cinco largas /*i̇, *ė, *ȧ, *ȯ, *u̇/, posteriormente se propuso que podía reducirse el anterior sistema de tres vocales cerradas /*i, *i̇, *u̇/, tres abiertas /*e, *a, *o/ y dos vocales /*A, *O/ cuya articulación fonética es incierta, aunque por sus correspondencias fonéticas con el chatino podrían ser posiblemente *[ã], *[õ] (Xidza y Xidza, 2025).

6. Ciclo de Canciones Istmeñas

Piezas asignadas

Bacáanda (sueño)

Ti Feo (El feo)

La Martiniana

La Sandunga

Dios nunca muere

GuendaNabani (la última palabra)

6.1

Contexto cultural e histórico

6.1.1

Bacaanda:

Esta canción ha estado rodeada de muchos misterios, desde el posible plagio por parte de Cesar López hacia el compositor Juan Stubi de las piezas “Bacaanda” y “Rosita”, como de las historias dando veracidad a su autoría por parte de Cesar López todo eso como parte de un juego de venganza por haber asesinado a su ex esposa (hija de Juan Stubi), lo que no podemos negar es que haciendo un lado toda esa polémica, hay una bella pieza, con un zapoteco hermoso y bien escrito, un oro literario, junto con una armonía y melodía sencilla, bella y bien hecha.

(AngelGuixhiro, 2008)

Nació el 3 de abril de 1946 en La Ventosa, Agencia municipal de Juchitán. Su madre fue Isabel Orozco “Na Chabé” oriunda de Juchitán, Oaxaca y su padre Román López Gómez, originario de La Ventosa, Agencia perteneciente al Municipio Juchiteco.

Se inició en la composición a la edad de 16 años y dentro de su quehacer musical hizo cientos de temas en su idioma el zapoteco, que pudo registrar en más de una decena de materiales fonográficos, que fueron del gusto de los lugareños hablantes de esta lengua materna.

(AngelGuixhiro, 2008)

Letra:

Ma chinie' xiñee ndi'nuaa' sicari'
 ma' chigate' guiruti' ganna xiñee,
 Xabizende guniéxcaanda' canazaya' ti
 huadxí nganga yuuba' cayuuti naa de
 dxiqué

Tibacannda' canazá gudxite naa
 ra lidxe' nexhe' caziiladxé' ti
 huadxí, guniéxcaanda ti gunaa
 zubania' laa ne cuxidxe' gudxe'
 laabe sicari' Sicarú rízalú' rade
 guiiiru' xhagalu'
 ziuula' (gu)ichai'cu' xunaxi lii para
 naa, biiya' zizalu' ne naa biuuladxé'
 lii stale zulua' naa biale' peru para
 si lii jñaa'.

Bina' guni'be zanaxhiee' lii
 badunguiiu Diuxi biseenda' naa
 para ganaxhiee' lii, ne ra gudobe ti
 bixidu' raa' bibane'

Bacaanda' xiñee ndi' beedu' ra nuaa'
 bacaanda' yanna pur lii nga chigate',
 bacaanda' xiñee beedachitu' naa
 bacaanda' ma' pur lii ridxibe' gase'.

Ndaani' xquidxe' stubi rienecabe naa
 xiindi' gune' chupa dxiiña' gapa' (gu)idxiiche',
 ngaca ñanna' de dxiqué ñaca' naquite
 yanna ti bacaanda' reedachite naa.

(JuanStubi. 1946)

Traducción:

¡Qué bellos los hoyuelos de tus mejillas,
qué hermoso tu andar!
Largos son tus cabellos, virgen eres tú para mí
te vi caminar y me enamoré tanto de ti,
creo que nací solamente para ti

La escuché decir: Joven, yo te amaré,
Dios me mandó para quererte,
entonces me besó, y yo desperté.
Estaba soñando, yo creí que era real.

Ahora voy a decir porque estoy así
ya voy a morir sin que nadie sepa la razón
en Juchitán soñé que caminaba una tarde

Sueño, por qué has venido a mí,
Sueño, por ti he morir.
Sueño, por qué me has venido a perturbar,
Sueño, por ti ahora temo dormir.

En mi tierra, me conocen como "el solito",
qué voy a hacer, no vale la pena enojarse.
Si supiera eso desde antes, hubiera sido más alegre,
ahora un sueño viene a burlarse de mí.
(Bidxaa. 2014)

6.1.2 Ti Feo:

El título original de esta canción es “Paraneti naa”, que fue escrita por Demetrio López, quien fuera conocido como “Che Deeme” en el año de 1936, oriundo de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, quien se dice nació en el año 1917, según el testimonio de algunas personas que lo conocieron.

Según la etnomusicóloga Violeta Torres Medina, en los textos que acompañan el disco Canciones de Vida y Muerte en el Istmo Oaxaqueño, grabado en Juchitán y editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (I.N.A.H) en 1983: esta pieza es una versión supervisada por el compositor juchiteco Demetrio López López “Che Deeme” quien hizo la letra y música en 1936 (Torres Medina, 1984). Durante algunas de las visitas del escritor Miguel Covarrubias a Juchitán, escuchó a los enamorados llevar serenatas a sus prometidas; entre las canciones recopiladas se encuentra esta canción que él tituló: “Dime si me interesas” y que fue llamada posteriormente “El feo” por el Trío Monte Albán. (López, 2016)

Esta canción ha sido grabada por artistas de la región y de talla internacional como Susana Harp, Lila Downs y el grupo Camila, aunque estos últimos hicieron una muy mala interpretación de esta canción en zapoteco. (López, 2016)

Letra:

Pa guini'cabe naa xpadua huinne,
 pa guini'cabe naa neza lulu',
 gudxi laacabe naanga xpido'lo,
 gudxi laacabe naanga xpido'lo.

Naa nga ti feu,
 ne ti feu ni ranaxhii,
 rudii guidubi ladxido',
 ne sachaganaa ne lii,

Naa nga ti feu,
 ne ti feu ni ranaxhii,
 rudii guidubi ladxido',
 ne sachaganaa ne *lii*,

Guni'lu ti diidxa xpadua huinne,
 guni'lu ti diidxa nanaxhi dxiña,
 gastu naca pa guiniu naa ra raca dxiiña,
 gastu naca pa guiniu naa ra raca dxiiña,

Lii ma nanu,
 ti feu nga rana xhii
 rudii guidubi ladxido',
 ne sachaganaa ne lii.

Lii ma nanu,
 ti feu nga rana xhii
 rudii guidubi ladxido',
 ne sachaganaa ne lii.

(Deeme, 1936).

Traducción:

Si te hablan de mi niña mía
si te hablan de mi en tu presencia
diles que yo soy tu negro santo
diles que yo soy tu negro santo.

Yo soy un feo,
un feo que sabe amar,
con todo su corazón y te quiere de verdad.
Yo soy un feo,
un feo que sabe amar,
con todo su corazón y te quiere de verdad

(Deeme, 1936).

6.1.3

La Martiniana

El hijo de los Binni Zaa, el hijo de Ixhuatán, el hijo de las cinco sangres, el hijo del grito, el hijo del parto de Martina, el compañero de Alfa, el padre de Cibeles, Andrés Henestrosa Morales, al son de “La Martiniana” dio cuenta de su raza y del dominio de una de las lenguas americanas más hermosas, el Zapoteco, desde el inicio hasta el término de su existencia de ciento un año: “Pienso y maldigo en zapoteco”.

La canción de La Martiniana es un famoso son tradicional mexicano, característico del istmo de Tehuantepec, Oaxaca conocido particularmente por su estrofa "No me llores, no, porque si lloras, yo peno. En cambio, si tú me cantas, yo siempre vivo y nunca muero..." que el compositor y escritor oaxaqueño Andrés Henestrosa, popularizó y que se ha convertido en un canto popular muy utilizado, además de los más representativos del estado de Oaxaca y de México. (Zavala, 2009)

Sin embargo, la autoría de este tema por parte de Henestrosa es dudosa, porque esta canción desde tiempo atrás era un son popular Tehuano con autoría anónima, este autor escribió la misma música con diferente letra antes que Henestrosa popularizara la suya. La canción se llama "La Micaela" y cuenta la historia de un pescador de San Isidro Pichichi que le dice a su esposa que no tienen dinero para ir al cuarto viernes (celebración del santo de la ciudad de Chihuitán), que no insista pues este año no hubo una buena cosecha. Retratando la conciencia social de los pueblos del Istmo, la pobreza y devoción católica que ha marcado su manera de ser. (Zavala, 2009)

Letra:

Niña, cuando yo muera
 No llores sobre mi tumba
 Cántame un lindo son, ¡ay, mamá!
 Cántame "La sandunga"

Niña, cuando yo muera
 No llores sobre mi tumba
 Cántame un lindo son, ¡ay, mamá!
 Cántame "La sandunga"

No me llores, no
 No me llores, no
 Porque si lloras yo peno
 En cambio si tú me cantas
 Yo siempre vivo y nunca muero
 En cambio si tú me cantas
 Yo siempre vivo y nunca muero

Lucero de la mañana
 El rey de todos los sonos
 Canta "La martiniana", ¡ay, mamá!
 Que rompe los corazones

Lucero de la mañana
 El rey de todos los sonos
 Canta, canta "La martiniana", ¡ay, mamá!
 Que rompe los corazones

No me llores, no
 No me llores, no
 Porque si lloras yo peno

En cambio si tú me cantas
 Yo siempre vivo y nunca muero
 En cambio si tú me cantas
 Yo siempre vivo y nunca muero

(Henestrosa. s.f)

La llorona:

La canción no es la narración literal de la leyenda, sino más bien un lamento de amor y pérdida, con un tono poético y metafórico.

Antes de convertirse en una canción, La Llorona era un personaje de las leyendas indígenas: una mujer sobrenatural que vaga por la noche, a veces atractiva y peligrosa, y otras veces protectora, relacionada con presagios y el destino de la comunidad. Investigadores del folclore han ilustrado cómo este arquetipo indígena se integra en el imaginario colonial, con paralelismos interesantes en ciclos nahuas (como la mujer que “llora” presagiando desdichas) y otras tradiciones de Mesoamérica (Library of Congress. 2021).

En la memoria de los mexicas también se recuerda a una mujer que lloraba como uno de los “diez presagios” que precedieron a la Conquista. Esta tradición se ha difundido en la educación moderna, aunque su estatus histórico es complicado, ayudó a establecer la imagen de la “mujer que llora” en el ámbito simbólico de la Nueva España.

Durante el periodo de México independiente, la leyenda comienza a aparecer en forma escrita. Un famoso soneto del siglo XIX de Manuel Carpio, que menciona a una “Llorona” espectral (sin incluir el episodio del filicidio), es una de las primeras referencias. Este registro del siglo XIX no “crea” la leyenda, pero documenta su circulación y la adapta a las sensibilidades literarias de esa época (Library of Congress. 2021).

La melodía que ahora reconocemos como “La Llorona” se forma en el Istmo de Tehuantepec (Oaxaca) dentro del repertorio de son istmeño. Estudios de la Biblioteca del Congreso de EE. UU. señalan que las primeras versiones impresas de la canción se encuentran en publicaciones de 1935 (una revista estudiantil de Tehuantepec) y de 1936

(una revista mexicana de cultura popular). Esto indica que, aunque se había transmitido de forma oral, su fijación en texto y su modernización empezaron en esos años (Mexicolores. s.f).

El escritor zapoteco Andrés Henestrosa mencionó que escuchó la canción en el Istmo y ayudó a su difusión durante la década de 1940; es posible que haya añadido o modificado versos a una colección ya existente de coplas tradicionales. En algunos medios, se le atribuye la autoría “plena” a Henestrosa, pero entre los folcloristas se considera más acertado que es una obra tradicional con versos abiertos que él logró visibilizar y formalizar.

Musicalmente, se clasifica como son istmeño: tiene una melodía triste, utiliza el modo menor, con un tempo que varía según el intérprete, y los acompañamientos son diversos (cuerdas/guitarras; arreglos modernos amplían las variaciones). El texto no es fijo: consiste en coplas sueltas que los cantantes “ensartan”, con imágenes que ya son símbolos del cancionero mexicano: el río, el rebozo negro, el cementerio, el lirio o las flores que “parecen llorar”. Así, cada versión crea su propio relato de amor y de luto utilizando material tradicional.

Después de su conexión con el istmo, “La Llorona” pasa de ser una expresión regional a convertirse en un símbolo nacional en el siglo XX, a medida que la radio, el cine y los discos adoptan repertorios tradicionales. Se establece como un lamento de amor que interactúa con la leyenda, sin contarla de manera literal: en lugar de relatar el mito, evoca el sentimiento de pérdida y duelo mediante símbolos que son comunes. Con el paso del tiempo, también llegó a ser una pieza ligada al Día de Muertos, gracias a su imagería y su tono nostálgico (Mexicolores. s.f).

Letra:

Todos me dicen el Negro llorona
negro pero cariñoso
todos me dicen el negro llorona
negro pero cariñoso

Yo soy como el chile verde llorona
picante pero sabroso
yo soy como el chile verde llorona
picante pero sabroso

Ay de mí llorona llorona
llorona llévame al río
ay de mí llorona llorona
llorona llévame al río

Tapame con tu rebozo llorona
porque me muero de frío
tapame con tu rebozo llorona
porque me muero de frío.

(Henestrosa. 1940).

6.1.4 Dios nunca muere

La historia de la canción *Dios nunca muere*, de su autoría, himno no oficial de Oaxaca, está rodeada de leyendas. Cuentan que, durante una de sus convalecencias, una delegación de indígenas de Tlacolula de Matamoros, le solicitaron que compusiera una canción en honor a la Virgen María, patrona de la población. Pese a que no se había recuperado, trabajó arduamente. Fue un gran éxito desde la primera vez que fue interpretado en público. El pueblo entero quedó tan agradecido con el maestro Alcalá, que le brindaron toda la ayuda necesaria para que terminara de recuperarse y finalmente se trasladara a la ciudad de Oaxaca. Después de su muerte, su hermano Bernabé publicó el vals *Dios nunca muere* bajo su nombre, pero los nativos de Tlacolula protestaron y demostraron que la composición era obra de Macedonio. (INBAL, s.f) Se relata que su compadre, el flautista José Maqueo, lo fue a visitar ya en sus últimos días.

Lo acompañó más de dos horas y al despedirse, sin que se diera cuenta el destacado maestro, bajo la almohada, le dejó cuarenta pesos. Al día siguiente, nuestro célebre personaje, encontró el dinero y con frases poco perceptibles por su enfermedad, pidió una pluma, tinta y papel pautado e inmediatamente empezó a escribir. Le expresó a su mujer: “Mira, Dios nunca muere, nuestro Padre siempre consuela al afligido”. Entonces el inmortal poeta y músico Macedonio Alcalá, con esfuerzo y gran inspiración compuso su bello vals *Dios Nunca Muere*. Después llamó a uno de sus hijos y le dijo: “llévaselo a Maqueo, con toda mi gratitud”. Pocos días después, dejó de existir. Según este relato, fue su última composición. La obra está fechada en 1868. (INBAL, s.f)

Letra:

Muere el sol en los montes
 Con la luz que agoniza
 Pues la vida en su prisa
 Nos conduce a morir

Pero no importa saber
 Que voy a tener el mismo final
 Porque me queda el consuelo
 Que Dios nunca morirá

Voy a dejar las cosas que amé
 La tierra ideal que me vio nacer
 Sé que después habré de gozar
 La dicha y la paz
 Que en Dios hallaré

Sé que la vida empieza
 En donde se piensa
 Que la realizada termina

Sé que Dios nunca muere
 Y que se conmueve
 Del que busca su beatitud

Sé que una nueva luz
 Habrá de alcanzar nuestra soledad
 Y que todo aquel que llega a morir
 Empieza a vivir una eternidad

Muere el sol en los montes
 Con la luz que agoniza
 Pues la vida en su prisa
 Nos conduce a morir.

(Alcalá. 1868).

6.1.5 Guendanabani:

Guendanabani xhianga sicaru (Cuan hermosa es la vida o La última palabra) es una hermosa melodía que se se canta en idioma zapoteco del Istmo, en Juchitán y en Tehuantepec.

Una de las canciones emblemáticas de la Patria Zapoteca es, sin duda, Guendanabani, que acompaña los sentimientos de nuestra gente para despedir a un ser querido que parte al otro mundo, o para recordarlo. Se entona especialmente en Día de Muertos o Xandu', para recibir a nuestros difuntos que año con año, según nuestra creencia, retornan al hogar a degustar de la comida, dulces y flores que les ofrendamos en el altar. (Tehuano76, 2008)

Daniel C. Pineda compuso la música y la letra de La última palabra en 1909, hermosos versos en español que cuentan una historia de amor y de separación. Sobre la música de este tema, Juan Jiménez, mejor conocido como Juan Xtubi, escribió los versos en zapoteco de Guendanabani. 'La última palabra', es como se traduce al castellano el título de esta canción, porque para los binnizá la muerte no es el fin de nuestra relación con quienes se adelantaron al mundo de los muertos, pues un día nos volveremos a encontrar con ellos. (López Sarabia, 2015)

Letra:

Guenda nabáani xhianga sicarú
 ne gastí rú ni ugaanda laa.
 Diuxhi biseenda laanu idxi layú
 ne laa cuidxi laanu ra nuu.

Guenda nabáani xhianga sicarú
 ne gastirú ni gugaanda laa.
 guirá nu napa nu xhi gati nu
 ne irá nu zabii nu ra ba.

Nápu qué gápu zie lu
 cadi ti nápu ziáanu
 nahuiini naró guirá zabii
 cadi guixhi huidxe gúuyu laa má zeeda-bí
 tí bisaana stí,
 nga huaxha qué ziuu dxi.
 laanu má ziuu nu guibá
 Xhunaxhi dó nga gapa laanu ndaani ná.

Má ziuunu nacahui riaana ndaani yoo.
 huadxí siadó ni biaana ruuna ré nisa lú
 xpidó.

ne ruxhui lú, zuhuaa lu galaa bató ti
 nisa dó canaba lu Xhunaxhi dó cú
 laabe ndaani ládxi dó.

Guiruti na quí zie.
 guirá napa xhi che.
 ne ora má guidxiña dxi
 zaduuna né nu ne irá ni má zie.
 Nápu qué gápu zie lu
 cadi ti nápu ziáanu
 laanu má ziuu nu guibá
 Xhunaxhi dó nga gapa laanu ndaani
 ná.

(Pineda. 1909).

Traducción:

Cuán hermosa es la vida
y nada hay que se le compare,
Dios nos puso en esta tierra
y Él mismo nos llamará.

La vida es muy hermosa
y no hay nada que se le compare
todos tenemos que morirnos
y todos iremos a la última morada

Con o sin riquezas tú irás,
no por tu oro quedarás
chicos y grandes se irán
y nunca los verás
regresar por sus bienes
terrenos, eso jamás
sucederá. vamos hacia el
cielo, la diosa nos
cobijará en sus brazos.

por sus bienes terrenos,
eso jamás sucederá.
vamos hacia el cielo,
la diosa nos cobijará en sus brazos.

El día de nuestra partida, la casa ensombrece de
tarde y de mañana; el que queda pareciera que
de pie quedará, en medio del mar hondo lo
cobije en sus manos.

Nadie quedará en pie,
todos tendremos que ir
cuando llegue el día
nos uniremos con los demás.
Con o sin riquezas tú irás,
no por tu oro quedarás
vamos hacia el cielo,
la diosa nos cobijará en sus brazos.

(Pineda. 1909).

6.2 Análisis de una pieza seleccionada.

El análisis armónico de las piezas es bastante sencillo, normalmente siempre se divide por secciones, la presentación de la pieza, introducción o algarabía es la parte más prodigiosa de la pieza en donde el músico muestra toda su capacidad instrumental ya que al comenzar la parte vocal el acompañamiento pasa a un segundo plano y se destaca parte esencial de la pieza que es la palabra.

Imagen 1

Andante

Voz

Piano

5

Vo.

Pno.

9

Vo.

Pno.

Sin la palabra no hay música, la norma básica de la música vocal es el acompañamiento, algo simple, pero con sustancia y peso, se mueven mayormente por el primer y quinto grado de la escala haciendo saltos en el quinto grado hacia la zona grave de la mano izquierda y rematando con el acorde en fundamental o en primera inversión.

Imagen 2

$\text{♩} = 65$

Barítono

Piano

6

Bar.

Guen - da na-ba - ni xhian - ga

Pno.

10

Bar.

si - ca-rú ne gas - ti rú ni ugaan - da laa Diu - xhi bi-seen - da laa - nu

Comenzando la primera intervención vocal la parte instrumental cesa dándole pie a la importancia de la letra sobre la música, y simplificando aún más el acompañamiento moviéndose por toda la escala hacia los sensibles, resolviendo en la sexta, tercera, quinta o tónica.

Imagen 3

10

Bar. 

Pno. 

14

Bar. 

Pno. 

El discurso melódico se replica en la mano derecha del piano haciendo un contra canto para no dejar vacía el lado melódico hacia aún más fuerte el sentido lírico, la semántica de la escritura hace que el movimiento de la melodía sea constante de arriba hacia abajo dando a entender el pasar de la vida hacia la muerte, pesado y constante, melódico y estable.

6.3

Apendice

El presente apéndice tiene como finalidad ofrecer un archivo de carácter artístico que, además de constituir un material complementario al cuerpo de esta investigación, pueda ser difundido, compartido e impreso con fines pedagógicos y culturales. Se concibe como un compendio práctico de partituras y textos introductorios que permiten un acercamiento directo al repertorio del ciclo de canciones regionales istmeñas para voz y piano, resultado del proceso de recopilación, transcripción y arreglo realizado en el marco de este proyecto.

Es importante señalar que la organización del apéndice responde a criterios principalmente estéticos y funcionales. La información preliminar que antecede a las partituras tiene la intención de ofrecer al lector e intérprete un contexto accesible que facilite la comprensión del material musical; sin embargo, no constituye un espacio de argumentación académica en sentido estricto. En consecuencia, en esta sección no se incluyen citas textuales ni referencias bibliográficas. Las fuentes documentales, los análisis críticos y las discusiones teóricas se encuentran debidamente registradas y desarrolladas en los apartados correspondientes del cuerpo central del proyecto.

De esta manera, el apéndice debe entenderse como un producto derivado que, sin perder el rigor de su origen académico, se ofrece en un formato más abierto y artístico. Su valor radica en presentar un repertorio cuidadosamente transcrito y arreglado, que puede servir tanto de material de estudio en el ámbito universitario y profesional, como de recurso de difusión cultural.

En este sentido, la propuesta responde a la doble vocación del proyecto: por un lado, la investigación y documentación sistemática de un repertorio musical fundamental para la identidad istmeña, y por otro, la creación de un soporte tangible que contribuya a su preservación y práctica. Así, este apéndice busca ser no solo un anexo ilustrativo, sino un testimonio artístico que dialogue con la tradición, al mismo tiempo que ofrece nuevas posibilidades de interpretación y enseñanza.

**CICLO DE CANCIONES REGIONALES ISTMEÑAS PARA
PIANO Y VOZ**

“Pa ñanuu' pabia' nadxieli”

(Si supieras cuantote quiero)



VOLUMEN1

LOW VOICE

PRESENTA

CARLOS ENRIQUE URBIETA CANO

CICLO DE CANCIONES REGIONALES ISTMEÑAS

PARA PIANO Y VOZ

“Pa ñanuu' pabia' nadxielii”

(Si supieras cuantote quiero)

VOLUMEN1

LOW VOICE

PRESENTA

CARLOS ENRIQUE URBIETA CANO

EDICIÓN URBIETA

CHIAPAS

INDICE

1. Bacáanda (sueño)
2. Ti Feo (El feo)
3. La Martiniana
4. La llorona
5. Dios nunca muere
6. Guendanabani (la última palabra)



«DANZANTE 61». DIBUJO: JDGR. MMXV

Bacaanda

Esta canción ha estado rodeada de muchos misterios, desde el posible plagio por parte de Cesar López hacia el compositor Juan Stubi de las piezas “Bacaanda” y “Rosita”, como de las historias dando veracidad a su autoría por parte de Cesar López todo eso como parte de un juego de venganza por haber asesinado a su ex esposa (hija de Juan Stubi), lo que no podemos negar es que haciendo un lado toda esa polémica, hay una bella pieza, con un zapoteco hermoso y bien escrito, un oro literario, junto con una armonía y melodía sencilla, bella y bien hecha.

Nació el 3 de abril de 1946 en La Ventosa, Agencia municipal de Juchitán. Su madre fue Isabel Orozco “Na Chabé” oriunda de Juchitán, Oaxaca y su padre Román López Gómez, originario de La Ventosa, Agencia perteneciente al Municipio Juchiteco.

Se inició en la composición a la edad de 16 años y dentro de su quehacer musical hizo cientos de temas en su idioma el zapoteco, que pudo registrar en más de una decena de materiales fonográficos, que fueron del gusto de los lugareños hablantes de esta lengua materna.

LETRA Y TRADUCCIÓN:

Ma chinie' xiñee ndi'nuaa' sicari'
 ma' chigate' guiruti' ganna xiñee,
 Xabizende guniéxcaanda' canazaya' ti huadxí
 nganga yuuba' cayuuti naa de dxiqué

Tibacannda' canazá gudxite naa
 ra lidxe' nexhe' caziiladxé' ti huadxí,
 guniéxcaanda ti gunaa zubania' laa
 ne cuxidxe' gudxe' laabe sicari'
 Sicarú rízalú' rade guiiru' xhagalu'
 ziuula' (gu)ichai'cu' xunaxi lii para naa,
 biiya' zizalu' ne naa biuuladxé' lii stale
 zulua' naa biale' peru para si lii jñaa'.

Bina' guni'be zanaxhiee' lii badunguiiu
 Diuxi biseenda' naa para ganaxhiee' lii,
 ne ra gudobe ti bixidu' raa' bibane'
 caniéxcaanda' saca pia' naa de dxandi'.

Bacaanda' xiñee ndi' beedu' ra nuaa'
 bacaanda' yanna pur lii nga chigate',
 bacaanda' xiñee beedachitu' naa
 bacaanda' ma' pur lii ridxibe' gase'.

Ndaani' xquidxe' stubi rienecabe naa
 xiindi' gune' chupa dxiiña' gapa' (gu)idxiiche',
 ngaca ñanna' de dxiqué ñaca' naquite

¡Qué bellos los hoyuelos de tus mejillas,
 qué hermoso tu andar!
 Largos son tus cabellos, virgen eres tú para mí,
 te vi caminar y me enamoré tanto de ti,
 creo que nací solamente para ti

La escuché decir: Joven, yo te amaré,
 Dios me mandó para quererte,
 entonces me besó, y yo desperté.
 Estaba soñando, yo creí que era real.
 Ahora voy a decir porque estoy así
 ya voy a morir sin que nadie sepa la razón
 en Juchitán soñé que caminaba una tarde
 Sueño, por qué has venido a mí,
 Sueño, por ti he morir.
 Sueño, por qué me has venido a perturbar,
 Sueño, por ti ahora temo dormir.

En mi tierra, me conocen como "el solito",
 qué voy a hacer, no vale la pena enojarse.
 Si supiera eso desde antes, hubiera sido más alegre,
 ahora un sueño viene a burlarse de mí.

Bacaanda'

Sueño

Arreglo: Carlos Urbieto

Compositor: Cesar Lopez

$\text{♩} = 80$

Baritono

Piano

5

Bar.

Pno.

10

Bar.

Pno.

15

Bar.

Pno.

Ma-chi-niexi-ñeendi'-nuaa'si-ca-cari' ma'chi

20

Bar. 

Pno. 

24

Bar. 

Pno. 

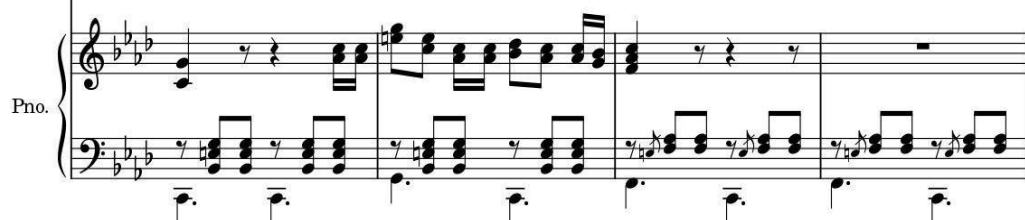
28

Bar. 

Pno. 

32

Bar. 

Pno. 

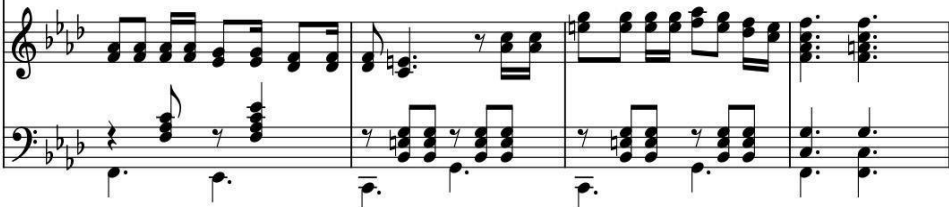
36

Bar. 

Pno. 

40

Bar. 

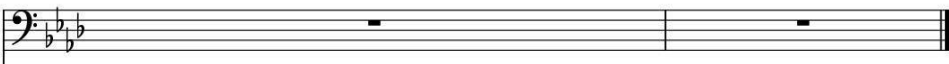
Pno. 

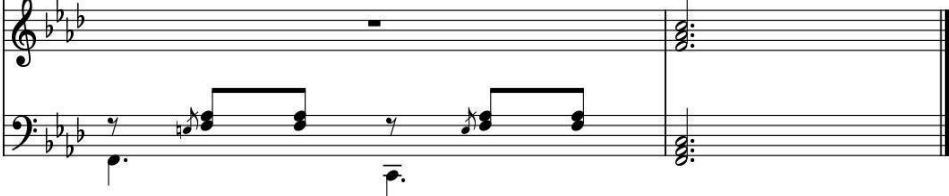
44

Bar. 

Pno. 

48

Bar. 

Pno. 

Ti Feo

El título original de esta canción es “Paraneti naa”, que fue escrita por Demetrio López, quien fuera conocido como “Che Deeme”, oriundo de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, quien se dice nació en el año 1917, según el testimonio de algunas personas que lo conocieron.

Según la etnomusicóloga Violeta Torres Medina, en los textos que acompañan el disco Canciones de Vida y Muerte en el Istmo Oaxaqueño, grabado en Juchitán y editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (I.N.A.H) en 1983: esta pieza es una versión supervisada por el compositor juchiteco Demetrio López López “Che Deeme” quien hizo la letra y música en 1936. Durante algunas de las visitas del escritor Miguel Covarrubias a Juchitán, escuchó a los enamorados llevar serenatas a sus prometidas; entre las canciones recopiladas se encuentra esta canción que él tituló: “Dime si me interesas” y que fue llamada posteriormente “El feo” por el Trío Monte Albán.

Esta canción ha sido grabada por artistas de la región y de talla internacional como Susana Harp, Lila Downs y el grupo Camila, aunque estos últimos hicieron una muy mala interpretación de esta canción en zapoteco.

LETRA Y TRADUCCIÓN:

Pa guini'cabe naa xpadua huiinne, pa
guini'cabe naa neza lulu',
gudxi laacabe naanga xpido'lo, gudxi
laacabe naanga xpido'lo.

Naa nga ti feu, ne ti feu ni ranaxhii, rudii
guidubi ladxido', ne sachaganaa ne lii,

Naa nga ti feu, ne ti feu ni ranaxhii, rudii
guidubi ladxido', ne sachaganaa ne lii,

Guni'lu ti diidxa xpadua huiinne, guni'lu
ti diidxa nanaxhi dxiña,

gasti naca pa guiniu naa ra raca dxiña,
gasti naca pa guiniu naa ra raca dxiña,

Lii ma nanu, ti feu nga rana xhii
rudii guidubi ladxido', ne sachaganaa ne
lii.

Lii ma nanu, ti feu nga rana xhii
rudii guidubi ladxido', ne sachaganaa ne
lii.

Si te hablan de mi niña mía
si te hablan de mi en tu presencia
diles que yo soy tu negro santo
diles que yo soy tu negro santo.

Yo soy un feo,
un feo que sabe amar,
con todo su corazón y te quiere de verdad.

Yo soy un feo,
un feo que sabe amar,
con todo su corazón y te quiere de verdad

Ti feo

Transcripción: Carlos Urbieto

Ciclo de canciones del Istmo

Demetrio Lopez

$\text{♩} = 140$

Barítono

Piano

6

Bar.

Pno.

11

Bar.

Pno.

16

Bar.

Pno.

21

Bar.

Pno.

26

Bar.

Pno.

Si te ha - blan de mi mu - jer - ci - ta,

Si es - que ha - blan de mi en tu pre - sen - cia, di - les

que yo soy tu ne - gro san - to, di - les que yo soy

31

Bar. tu ne - gro san - to... Yo soy un feo, un feo que sa - be_a -

Pno.

36

Bar. mar, con to - do su co - ra - zón, y te quie - re de ver - dad,

Pno.

41

Bar. yo soy un feo, un feo que sa - be_a - mar, con

Pno.

45

Bar. to - do su co - ra - zón, y te quie - re de ver - dad.

Pno.

49

Bar. Páa - gui - nii cáa bée náa xpáa - dua huii - ne,

Pno.

53

Bar. páa - gui - nii cáa bée náa nées - za lúu lúu,

Pno.

57

Bar.  gúu - dxi láa cáa be náa ngáa xpi - dóo - lo, gúu - dxi

Pno. 

62

Bar.  láa cáa be náa ngáa xpi - dóo - lo. Náa - ngáa tii féeu, tii

Pno. 

67

Bar.  féeu níi ra - nna xhii, née ³gui - dxi - bí láa - dxi - dóo, ne - za -

Pno. 

71

Bar.  cha - ga - na ne líi, Náa - ngáa tii féeu, tii féeu níi ra - nna

Pno. 

76

Bar.  xhii, née ³gui - dxi - bí láa dxi - dóo ne za - cha - ga - na ne

Pno. 

80

Bar.  líi

Pno. 

85

Bar.

Pno.

90

Bar.

Pno.

95

Bar.

Náa - ngáa tii féeu, tii féeu nii ra - nna

Pno.

100

Bar.

khii, née ³gui - diú - bí láa - dxi - dóo, ne - za - cha - ga - na ne

Pno.

104

Bar.

lí, Náa - ngáa tii féeu, tii féeu nii ra - nna khii, née

Pno.

109

Bar.

³gui - diú - bí láa dxi - dóo ne za - cha - ga - na ne lí

Pno.

La Martiniana

El hijo de los Binni Zaa, el hijo de Ixhuatán, el hijo de las cinco sangres, el hijo del grito, el hijo del parto de Martina, el compañero de Alfa, el padre de Cibeles, Andrés Henestrosa Morales, al son de “La Martiniana” dio cuenta de su raza y del dominio de una de las lenguas americanas más hermosas, el Zapoteco, desde el inicio hasta el término de su existencia de ciento un año: “Pienso y maldigo en zapoteco”.

La canción de La Martiniana es un famoso son tradicional mexicano, característico del istmo de Tehuantepec, Oaxaca conocido particularmente por su estrofa "No me llores, no, porque si lloras, yo peno. En cambio, si tú me cantas, yo siempre vivo y nunca muero..." que el compositor y escritor oaxaqueño Andrés Henestrosa, popularizó y que se ha convertido en un canto popular muy utilizado, además de los más representativos del estado de Oaxaca y de México.

Sin embargo, la autoría de este tema por parte de Henestrosa es dudosa, porque esta canción desde tiempo atrás era un son popular Tehuano con autoría anónima, este autor escribió la misma música con diferente letra antes que Henestrosa popularizara la suya. La canción se llama "La Micaela" y cuenta la historia de un pescador de San Isidro Pichichi que le dice a su esposa que no tienen dinero para ir al cuarto viernes (celebración del santo de la ciudad de Chihuitán), que no insista pues este año no hubo una buena cosecha. Retratando la conciencia social de los pueblos del Istmo, la pobreza y devoción católica que ha marcado su manera de ser.

LETRA:

Niña, cuando yo muera
 No llores sobre mi tumba
 Cántame un lindo son, ¡ay, mamá!
 Cántame "La sandunga"

Niña, cuando yo muera
 No llores sobre mi tumba
 Cántame un lindo son, ¡ay, mamá!
 Cántame "La sandunga"

No me llores, no
 No me llores, no
 Porque si lloras yo peno
 En cambio si tú me cantas
 Yo siempre vivo y nunca muero
 En cambio si tú me cantas
 Yo siempre vivo y nunca muero

Lucero de la mañana
 El rey de todos los sonos
 Canta "La martiniana", ¡ay, mamá!
 Que rompe los corazones

Lucero de la mañana
 El rey de todos los sonos
 Canta, canta "La martiniana", ¡ay, mamá!
 Que rompe los corazones

No me llores, no
 No me llores, no
 Porque si lloras yo peno

En cambio si tú me cantas
 Yo siempre vivo y nunca muero
 En cambio si tú me cantas
 Yo siempre vivo y nunca muero

La Martiniana

Ciclo de Canciones Oaxaqueñas

Arreglo: Carlos Urbietta

Compositor: Andrés Henestrosa

$\text{♩} = 80$

Barítono

Piano

5

Bar.

Pno.

Niña, cuan-doyo

10

Bar.

mue-ra, no llo res so-bre mi tum-ba, can - ta-me un lin-do

Pno.

16

Bar. can - ta-me la san-dun-ga Ni ña, cuan-do yo mue - ra, nollores so-bre-mi

Pno.

21

Bar. tum ba, can - ta-me un lin-do son, ay ma-má, can-ta-me la san-dun-ga. Nomello-res,

Pno.

26

Bar. no, nomello-res, no, por-que si llo-ras me-mue - ro, en cam-bio, si tú me

Pno.

31

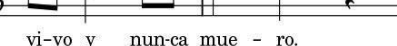
Bar. can-tas yo si-em-pre vi-vo y nun-ca mue-ro. en cam-bio, si tú me can-tas yo si-em-pre

Pno.

36

Bar. 

vi-vo y nun-ca mue - ro.

Pno. 

40

Bar.

Pno.

The musical score for measures 40-43 is as follows:

Measure 40: The piano part begins with a complex rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth and sixteenth notes. The left hand plays a simpler pattern of eighth notes. The baritone part is silent.

Measure 41: The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The left hand plays a pattern of eighth notes. The baritone part is silent.

Measure 42: The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The left hand plays a pattern of eighth notes. The baritone part is silent.

Measure 43: The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The left hand plays a pattern of eighth notes. The baritone part is silent.

44

Bar.

Pno.

Lu - ce - ro de la ma - ña - na,

49

Bar.

el rey de todos los so - nes, can - ta la mar - ti - nia - na ¡Ay ma - má! que rom - pe los co - ra -

Pno.

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is written for both hands in a grand staff, with the right hand in the upper register and the left hand in the lower register. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand, including chords and single notes. The vocal line is written in a single staff below the piano part, with lyrics in Spanish. The lyrics are: "el rey de todos los so - nes, can - ta la mar - ti - nia - na ¡Ay ma - má! que rom - pe los co - ra -". The score is for measures 49 through 53.

54

Bar.

Pno.

60

Bar.

Pno.

64

Bar.

Pno.

69

Bar.

Pno.

74

Bar.

mue - ro.

Pno.

La llorona

La canción no es la narración literal de la leyenda, sino más bien un lamento de amor y pérdida, con un tono poético y metafórico.

Antes de convertirse en una canción, La Llorona era un personaje de las leyendas indígenas: una mujer sobrenatural que vaga por la noche, a veces atractiva y peligrosa, y otras veces protectora, relacionada con presagios y el destino de la comunidad. Investigadores del folclore han ilustrado cómo este arquetipo indígena se integra en el imaginario colonial, con paralelismos interesantes en ciclos nahuas (como la mujer que “llora” presagiando desdichas) y otras tradiciones de Mesoamérica.

En la memoria de los mexicanos también se recuerda a una mujer que lloraba como uno de los “diez presagios” que precedieron a la Conquista. Esta tradición se ha difundido en la educación moderna, aunque su estatus histórico es complicado, ayudó a establecer la imagen de la “mujer que llora” en el ámbito simbólico de la Nueva España.

Durante el periodo de México independiente, la leyenda comienza a aparecer en forma escrita. Un famoso soneto del siglo XIX de Manuel Carpio, que menciona a una “Llorona” espectral (sin incluir el episodio del filicidio), es una de las primeras referencias. Este registro del siglo XIX no “crea” la leyenda, pero documenta su circulación y la adapta a las sensibilidades literarias de esa época.

La melodía que ahora reconocemos como “La Llorona” se forma en el Istmo de Tehuantepec (Oaxaca) dentro del repertorio de son istmeño. Estudios de la Biblioteca del Congreso de EE. UU. señalan que las primeras versiones impresas de la canción se encuentran en publicaciones de 1935 (una revista estudiantil de Tehuantepec) y de 1936

(una revista mexicana de cultura popular). Esto indica que, aunque se había transmitido de forma oral, su fijación en texto y su modernización empezaron en esos años.

El escritor zapoteco Andrés Henestrosa mencionó que escuchó la canción en el Istmo y ayudó a su difusión durante la década de 1940; es posible que haya añadido o modificado versos a una colección ya existente de coplas tradicionales. En algunos medios, se le atribuye la autoría “plena” a Henestrosa, pero entre los folcloristas se considera más acertado que es una obra tradicional con versos abiertos que él logró visibilizar y formalizar.

Musicalmente, se clasifica como son istmeño: tiene una melodía triste, utiliza el modo menor, con un tempo que varía según el intérprete, y los acompañamientos son diversos (cuerdas/guitarras; arreglos modernos amplían las variaciones). El texto no es fijo: consiste en coplas sueltas que los cantantes “ensartan”, con imágenes que ya son símbolos del cancionero mexicano: el río, el rebozo negro, el cementerio, el lirio o las flores que “parecen llorar”. Así, cada versión crea su propio relato de amor y de luto utilizando material tradicional.

Después de su conexión con el istmo, “La Llorona” pasa de ser una expresión regional a convertirse en un símbolo nacional en el siglo XX, a medida que la radio, el cine y los discos adoptan repertorios tradicionales. Se establece como un lamento de amor que interactúa con la leyenda, sin contarla de manera literal: en lugar de relatar el mito, evoca el sentimiento de pérdida y duelo mediante símbolos que son comunes. Con el paso del tiempo, también llegó a ser una pieza ligada al Día de Muertos, gracias a su imagería y su tono nostálgico

LETRA:

Todos me dicen el Negro llorona
negro pero cariñoso
todos me dicen el negro llorona
negro pero cariñoso

Yo soy como el chile verde llorona
picante pero sabroso
yo soy como el chile verde llorona
picante pero sabroso

Ay de mí llorona llorona
llorona llévame al río
ay de mí llorona llorona
llorona llévame al río

Dicen que no tengo duelo, llorona
Porque no me ven llorar
Dicen que no tengo duelo, llorona
Porque no me ven llorar

Hay muertos que no hacen ruido, llorona
Y es más grande su penar
Hay muertos que no hacen ruido, llorona
Y es más grande su penar

Ay, de mí, llorona
Llorona de azul celeste
Ay, de mí, llorona
Llorona de azul celeste
Y aunque la vida me cueste, llorona
No dejaré de quererte
Y aunque la vida me cueste, llorona
No dejaré de quererte

La Llorona

Ciclo de Canciones Oaxaqueñas

Arreglo: Carlos Urbietta

Andrés Henestrosa

$\text{♩} = 165$

Baritono

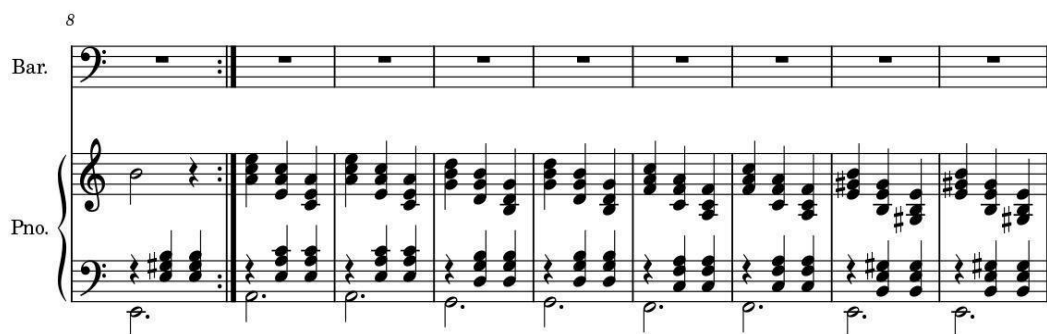
Piano



8

Bar.

Pno.



17

Bar.

Pno.



26

Bar.

1.To-dos me di-cen el ne-gro llo-ro-na, ne-
2.Di-cen que no ten-go due-lo llo-ro-na, por-

Pno.

34

Bar.

1. gro-pe-ro ca-ri-ño-so, yo soy co-mo_el_chi-le ver-de, llo-
que no me ven llo-rar, hay muer-tos que no_ha-cen rui-do, llo-

Pno.

42

Bar.

ro-na pi-can-te per-ro sa-bro-so, yo soy co-mo_el_chi-le
ro-na_y_es mas gran-de su pe-nar hay muer-tos que no_ha-cen

Pno.

49

Bar. ver - de llo - ro - na pi - can - te pe - ro sa - bro - so, _____
 rui - do, llo - ro - na y es más gran - de su pe - nar. _____

Pno.

55

Bar. ¡Ay! de mi llo - ro - na, llo - ro - na, llo - ro - na de a - zul ce - les te _____

Pno.

62

Bar. — ¡Ay! de mi llo - ro - na, _____ llo - ro - na, de a

Pno.

68

Bar. — zul ce - les te, _____ y aun - que la vi da me cues te llo

Pno.

74

Bar. ro na. no de - ja - re de que - rer te y aun-que la vi

Pno.

80

Bar. — da me cues te llo ro na, no de - ja - re de que - rer te

Pno.

87

Bar. ¡Ay! de mi llo-ro-na, llo-ro-na, llo-ro-na de a - yer y hoy,

Pno.

95

Bar. ¡Ay! de mi llo - ro - na, llo - ro - na, de a yer y

Pno.

101

Bar. hoy; a - yer ma - ra - vi - lla - fui llo - ro - na y_a

Pno.

107 D.S. al Fine

Bar. ho - ra ni som - bra soy.

Pno.

115

Bar.

Pno.

124

Bar.

Pno.

134 Fine

Bar.

Pno.

The musical score for measure 134 shows a Baritone (Bar.) part and a Piano (Pno.) part. The Bar. part is a single bass staff with a whole rest. The Pno. part consists of two staves (treble and bass) with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#). The Pno. part features a sequence of chords and single notes in the right hand, and a sequence of single notes and chords in the left hand. The measure ends with a double bar line.

Dios nunca muere

La historia de la canción Dios nunca muere, de su autoría, himno no oficial de Oaxaca, está rodeada de leyendas. Cuentan que, durante una de sus convalecencias, una delegación de indígenas de Tlacolula de Matamoros, le solicitaron que compusiera una canción en honor a la Virgen María, patrona de la población. Pese a que no se había recuperado, trabajó arduamente. Fue un gran éxito desde la primera vez que fue interpretado en público. El pueblo entero quedó tan agradecido con el maestro Alcalá, que le brindaron toda la ayuda necesaria para que terminara de recuperarse y finalmente se trasladara a la ciudad de Oaxaca. Después de su muerte, su hermano Bernabé publicó el vals Dios nunca muere bajo su nombre, pero los nativos de Tlacolula protestaron y demostraron que la composición era obra de Macedonio.

Se relata que su compadre, el flautista José Maqueo, lo fue a visitar ya en sus últimos días. Lo acompañó más de dos horas y al despedirse, sin que se diera cuenta el destacado maestro, bajo la almohada, le dejó cuarenta pesos. Al día siguiente, nuestro célebre personaje, encontró el dinero y con frases poco perceptibles por su enfermedad, pidió una pluma, tinta y papel pautado e inmediatamente empezó a escribir. Le expresó a su mujer: “Mira, Dios nunca muere, nuestro Padre siempre consuela al afligido”. Entonces el inmortal poeta y músico Macedonio Alcalá, con esfuerzo y gran inspiración compuso su bello vals Dios Nunca Muere. Después llamó a uno de sus hijos y le dijo: “llévaselo a Maqueo, con toda mi gratitud”. Pocos días después, dejó de existir. Según este relato, fue su última composición. La obra está fechada en 1868.

LETRA:

Muere el sol en los montes
 Con la luz que agoniza
 Pues la vida en su prisa
 Nos conduce a morir

Pero no importa saber
 Que voy a tener el mismo final
 Porque me queda el consuelo
 Que Dios nunca morirá

Voy a dejar las cosas que amé
 La tierra ideal que me vio nacer
 Sé que después habré de gozar
 La dicha y la paz
 Que en Dios hallaré

Sé que la vida empieza
 En donde se piensa
 Que la realizada termina

Sé que Dios nunca muere
 Y que se conmueve
 Del que busca su beatitud

Sé que una nueva luz
 Habrá de alcanzar nuestra soledad
 Y que todo aquel que llega a morir
 Empieza a vivir una eternidad

Muere el sol en los montes
 Con la luz que agoniza
 Pues la vida en su prisa
 Nos conduce a morir

Dios Nunca Muere

Ciclo de Canciones del Istmo

Transcripción: Carlos Urbietta

Compositor: Macedonio Alcalá

Andante

Voz

Piano

5

Vo.

Pno.

9

Vo.

Pno.

13

Vo.

Pno.

mf

Measures 13-16: The vocal line is silent. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamics are mezzo-forte (mf).

17

Vo.

Pno.

p

Measures 17-20: The vocal line is silent. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamics are piano (p).

21

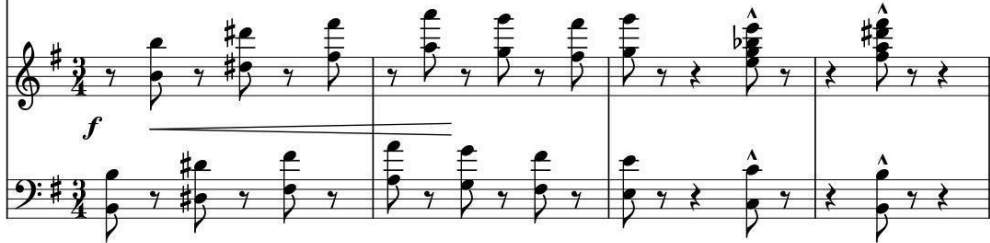
Vo.

Pno.

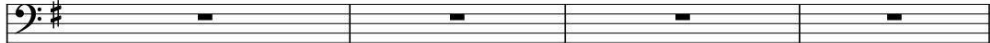
Measures 21-23: The vocal line is silent. The piano accompaniment concludes with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

24 **Allegro**

Vo. 

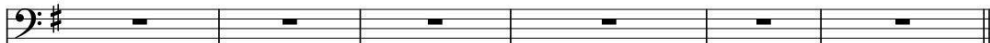
Pno. 

28

Vo. 

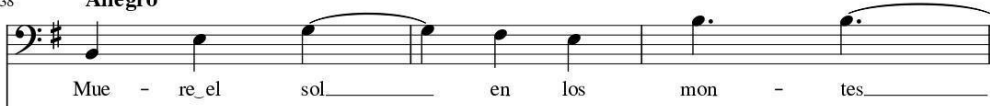
Pno. 

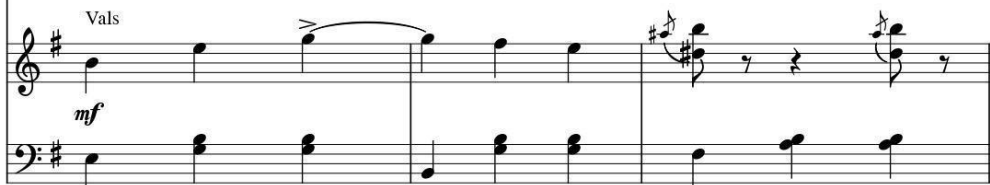
32

Vo. 

Pno. 

38 **Allegro**

Vo. 

Pno. 

Vals

41

Vo. 
con la luz que a - go -

Pno. 

44

Vo. 
ni - za, pues la vi - da en su

Pno. 

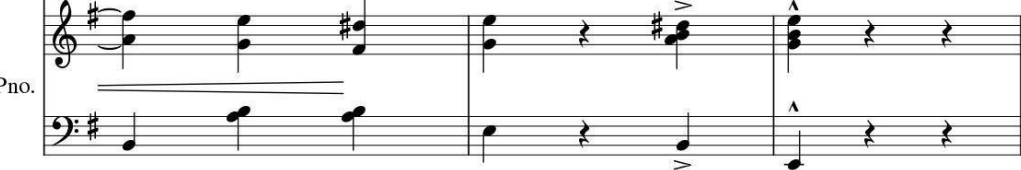
48

Vo. 
pri - sa nos con - du -

Pno. 

51

Vo. 
- ce_a mo - rir.

Pno. 

54

Vo. *Pe - ro no_im - por - ta sa - ber que*

Pno. *ff* *mf*

57

Vo. *voy a te - ner el mis - mo fi -*

Pno.

60

Vo. *nal, por - que me*

Pno. *ff*

63

Vo. *que - da el con - sue - lo que Dios*

Pno. *mf*

66

Vo. *nun - ca mo - ri - rá.*

Pno.

70

Vo. *Voy a de - jar las co - sas que a - mé, la*

Pno.

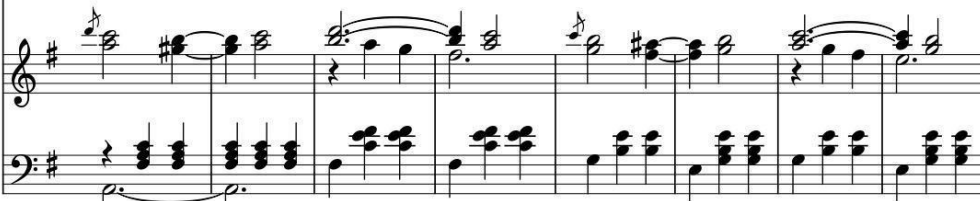
78

Vo. *tie - rra i - de - al que me vio na - cer, pe - ro*

Pno.

86

Vo.  sé que des - pués ha - bré de go - zar la

Pno. 

94

Vo.  di - cha y la paz que en Dios ha - lla - ré.

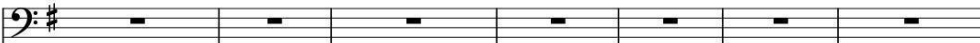
Pno. 

102

Vo. 

Pno. 

108

Vo. 

Pno. 

115

Vo. Sé_____ que la vi - da em - pie - za_____

Pno. *ff* *p*

124

Vo. endon - de se pien - sa_____ que la rea - li - dad ter - mi - na sé_____

Pno.

135

Vo. _____ que Dios nun - ca mue - re_____ y que se con - mue - ve_____

Pno.

144

Vo. del que bus - ca su bea - ti tud. Sé_____

Pno.

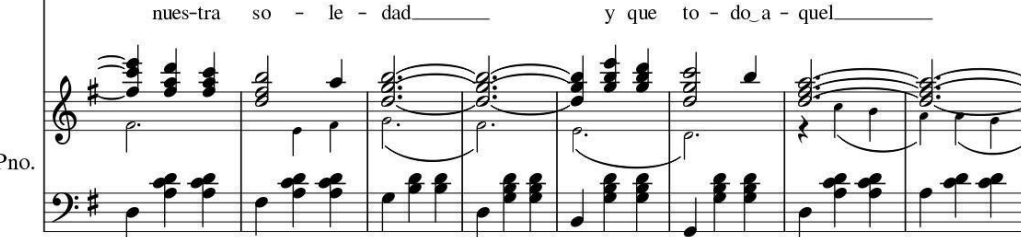
152

Vo. 
que_u-na nue - va luz _____ ha-brá de_al-can - zar _____

Pno. 

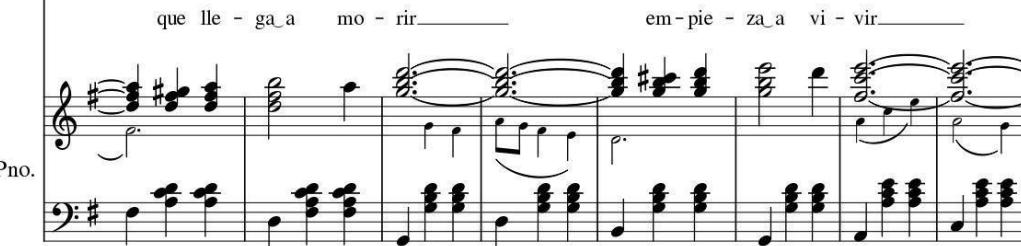
160

Vo. 
nues-tra so - le - dad _____ y que to - do_a - quel _____

Pno. 

168

Vo. 
que lle - ga_a mo - rir _____ em - pie - za_a vi - vir _____

Pno. 

176

Vo. *u - na_e - ter - ni - dad._____ Mue-re_el sol_____ en los*

Pno. *Vals*

f

184

Vo. *mon - tes_____ con la luz_____ que_a-go - ni - za, pues la vi -*

Pno.

191

Vo. *- da_en su pri - sa_____ nos con - du - ce_a mo - rir.*

Pno. *f*

Guendanabani

Guendanabani xhianga sicaru (Cuan hermosa es la vida o La última palabra) es una hermosa melodía que se se canta en idioma zapoteco del Istmo, en Juchitán y en Tehuantepec.

Una de las canciones emblemáticas de la Patria Zapoteca es, sin duda, Guendanabani, que acompaña los sentimientos de nuestra gente para despedir a un ser querido que parte al otro mundo, o para recordarlo. Se entona especialmente en Día de Muertos o Xandu', para recibir a nuestros difuntos que año con año, según nuestra creencia, retornan al hogar a degustar de la comida, dulces y flores que les ofrendamos en el altar.

Daniel C. Pineda compuso la música y la letra de La última palabra, hermosos versos en español que cuentan una historia de amor y de separación. Sobre la música de este tema, Juan Jiménez, mejor conocido como Juan Xtubi, escribió los versos en zapoteco de Guendanabani. 'La última palabra', es como se traduce al castellano el título de esta canción, porque para los binnizá la muerte no es el fin de nuestra relación con quienes se adelantaron al mundo de los muertos, pues un día nos volveremos a encontrar con ellos.

LETRA :

Guenda nabáani xhianga
sicarú ne gastí rú ni ugaanda
laa.

Diuxhi biseenda laanu idxi
layú ne laa cuidxi laanu ra
nuu.

Guenda nabáani xhianga
sicarú ne gastirú ni
gugaanda laa. guirá nu napa
nu xhi gati nu ne irá nu
zabii nu ra ba.

Nápu qué gápu zie lu
cadi ti nápu ziáanu
nahuiini naró guirá
zabii
cadi guixhi huidxe gúuyu laa má
zeeda-bí tí bisaana stí,
nga huaxha qué ziuu
dxi. laanu má ziuu nu
guibá
Xhunaxhi dó nga gapa laanu ndaani ná.

Má ziuunu nacahui riaana ndaani yoo.

huadxí siadó ni biaana ruuna ré nisa lú
xpidó.

ne ruxhui lú, zuhuaa lu galaa bató ti
nisa dó canaba lu Xhunaxhi dó cú
laabe ndaani ládxi dó.

Guiruti na quí zie.

guirá napa xhi che.

ne ora má guidxiña dxi
zaduuna né nu ne irá ni má
zie.

Nápu qué gápu zie

lu cadi ti nápu

ziáanu laanu má ziuu

nu guibá

Xhunaxhi dó nga gapa laanu ndaani ná.

TRADUCCIÓN:

Cuán hermosa es la vida
y nada hay que se le compare,
Dios nos puso en esta tierra
y Él mismo nos llamará.

La vida es muy hermosa y no hay
nada que se le compare todos
tenemos que morirnos
Y todos iremos a la última
morada.

Con o sin riquezas tú irás,
no por tu oro quedarás
chicos y grandes se irán
y nunca los verás
regresar por sus bienes
terrenos, eso jamás
sucederá. vamos hacia el
cielo,
la diosa nos cobijará en sus brazos.

por sus bienes terrenos,
eso jamás sucederá.
vamos hacia el cielo,
la diosa nos cobijará en sus brazos.

El día de nuestra partida, la casa ensombrece
de tarde y de mañana; el que queda pareciera
que de pie quedará, en medio del mar hondo
lo cobije en sus manos.

Nadie quedará en pie,
todos tendremos que ir
cuando llegue el día
nos uniremos con los demás.

Con o sin riquezas tú irás,
no por tu oro quedarás
vamos hacia el cielo,
la diosa nos cobijará en sus brazos.

Guendanabani

Transcripción: Carlos Urbietta

Ciclo de Canciones Oaxaqueñas

Arreglo: Hebert Rasgado

$\text{♩} = 65$

Barítono

Piano

6

Bar.

Guen - da na-ba - nixhian - ga

Pno.

10

Bar.

si - ca-rú ne gas - ti rú ni ugaan - dalaa Diu - xhi bi-seen - dalaa - nu

Pno.

14

Bar. 

idxi la-yú ne laa cuid-xi laa-nu ra nuu Guen - da na-ba - ni xhian - ga

Pno. 

18

Bar. 

si - ca-rú ne gas - ti rú ni ugaan - dalaá gui - rá nu na - pa nu xhi

Pno. 

22

Bar. 

ga - ti nu nei - rá nu za - bii nu ra bá.

Pno. 

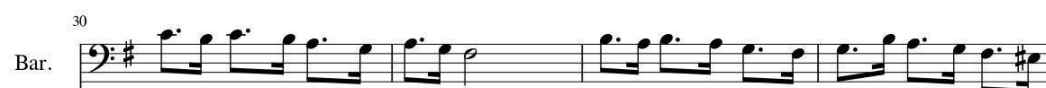
26

Bar. 

Ná - pu quégá - pu, zie lu ca - di tí ná - pu ziaá - nu

Pno. 

30

Bar. 

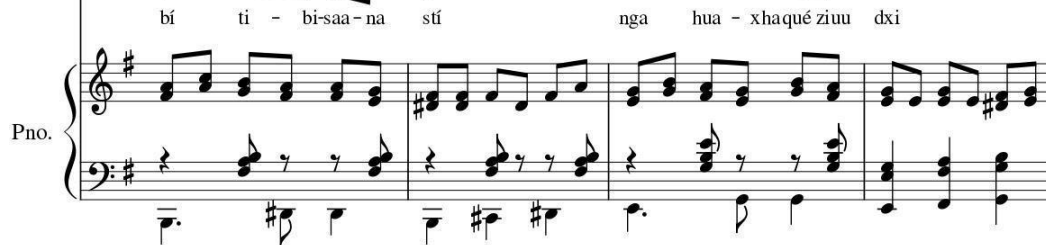
na - hui - ni, na - ró gui - rá za - bii ca - digui - xihuid - xe gúu - yulaa mázee - da

Pno. 

34

Bar. 

bí tí - bi - saa - na stí nga hua - xhaqué ziuu dxi

Pno. 

38

Bar.

50

Bar. 

Má ziuu nu, na-ca-hui ríaa-na ndaa - ni yoo huad-

Pno. 

54

Bar. 

xí sia-dó, ní bíaa - na ruu - na ré ní - sa lú xpi dó ne

Pno. 

58

Bar. 

ru - xhuílú zu - huaa lu ga - laa ba-tó ti ní - sa dó ca-

Pno. 

62

Bar.

Pno.

67

Bar.

Pno.

71

Bar.

Pno.

75

Bar.

Pno.

79

Bar.

Pno.

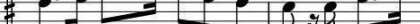
84

Bar.

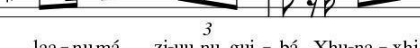
Ná - pu qué gá - pu, zie lu ca - di tí ná - pu zía - nu

Pno.

88

Bar. 

laa - numá zi-uu nu gui - bá Xhu-na - xhidó nga ga - palaa - nu

Pno. 

92

Bar.

ndnaa - ni ná.

Pno.



7. Conclusión

A lo largo del proceso de planeación e investigación de este proyecto fue posible comprender con mayor profundidad la relevancia de la cultura como elemento de identidad y pertenencia. La música, el canto, la danza y las celebraciones comunitarias se revelaron no solo como manifestaciones artísticas, sino también como expresiones de unidad, orgullo y memoria colectiva. El colorido de los trajes tradicionales, la fuerza simbólica de las fiestas y la riqueza de los rezos reflejan un sentimiento compartido que trasciende lo individual para convertirse en un patrimonio común: “mi fiesta es tu fiesta, es nuestra fiesta”.

Este proyecto, desarrollado en un contexto complejo marcado por la pandemia, logró consolidarse satisfactoriamente gracias al trabajo de investigación, transcripción y arreglo de seis piezas istmeñas. Como producto final, se presenta este libro de partituras con la finalidad de que músicos y comunidades interesadas encuentren en él una herramienta para difundir y preservar ese sentimiento de amor, pertenencia y orgullo cultural que inspiró su realización.

La experiencia permitió advertir que la música constituye un lenguaje universal, capaz de comunicar emociones y vínculos más allá de las palabras: desde el anciano que, con su guitarra, transmite pasión a un oyente desconocido, hasta el trío que, entre cantos y hospitalidad, acoge a ese mismo desconocido como si fuera parte de su familia.

En definitiva, el valor de este proyecto radica en la posibilidad de transmitir y compartir el amor de un pueblo por su tradición, con el propósito de convertirla en herencia viva para las

generaciones futuras. Su objetivo último es que la música no se pierda, que la cultura permanezca, que la humanidad sensible que la inspira sea reconocida y que el legado artístico continúe vigente como testimonio de identidad y memoria colectiva.

REFERENCIAS

(S/f). Lyricstranslate.com. Recuperado el 26 de agosto de 2025, de <https://lyricstranslate.com/es/guendanabani-cu%C3%A1n-hermosa-es-la-vida-la-ultima-palabra.html>

(S/f). Lyricstranslate.com. Recuperado el 26 de agosto de 2025, de <https://lyricstranslate.com/es/natalia-cruz-bacaanda-lyrics.html>

[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=STEMQg7MFnM> AngelGuixhiro. (2008, 3 agosto). CESAR LOPEZ: Bacaanda' -sueño-.(zapoteco del istmo) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=STEMQg7MFnM> AngelGuixhiro. (2008b, agosto 3). CESAR LOPEZ: Bacaanda' -sueño-.(zapoteco del istmo)

El vals Dios nunca muere, considerado el himno no oficial de Oaxaca, vigente a 150 años de ausencia de Macedonio Alcalá. (s. f.). INBAL - Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. <https://inba.gob.mx/prensa/12860/el-vals-dios-nunca-muere-considerado-el-himno-no-oficial-de-oaxaca-vigente-a-150-anos-de-ausencia-de-macedonio-alcala>

INCULZA. (2018). Eustaquio Jiménez Girón. 2021, de Corta Mortaja Sitio web: https://cortamortaja.com.mx/arte-cultura-istmo/articulos/6912-eustaquio-jimenez-giron?fbclid=IwAR00bCpwEpYP6Wty67-e_EWdk8ytssR6ojTcMvuk_0KvRbomffTHl-xazPg

José Félix Zavala. (2009). La Martiniana. 2021, de El oficio de historia Sitio web: <https://eloficiodehistoriar.com.mx/2009/06/08/la-martiniana/>

JOSÉ LUIS LÓPEZ. (2016). “El Feo”; de Demetrio López López (Che Deeme). 2021, de Corta Mortaja Sitio web: <https://cortamortaja.com.mx/arte-cultura-istmo/cultura-istmo/1966-el->

feo-de-demetrio-lopez-lopez-che-deeme

JUAN SANCHEZ Y EUSTAQUIO JIMENEZ. 2021, de Corta Mortaja Sitio web:
<https://cortamortaja.com.mx/arte-cultura-istmo/articulos/540-juan-xtubi-ne-taquiui-nigui-juan-sanchez-y-eustaquio-jimenez>

Lengua otomangue. (s. f.). <https://pueblosoriginarios.com/lenguas/otomangue.html>

LEONARDO LÓPEZ SARABIA. (2015). JUAN XTUBI NE TAQUIU NIGUI

Library of Congress. (2021, octubre). The den of the wild beast: La Llorona— roots, branches and the missing link from Spain. Folklife Today. Recuperado de
<https://blogs.loc.gov/folklife/2021/10/la-llorona-roots-branches-and-the-missing-link-from-spain/>

Library of Congress. (2021, octubre). “Picante, pero sabroso”: Songs of “La Llorona”. Folklife Today. Recuperado de <https://blogs.loc.gov/folklife/2021/10/picante-pero-sabroso-songs-of-la-llorona/>

Marcela, S. G. T., & Marcela, S. G. T. (s. f.). Fonética y fonología de los tonos del cuicateco de San Juan Tepeuxila. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-736X2017000200083

María de los Ángeles Romero Frizzi Michel Oudijk. (2017). Historia documental de México 1. Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas: ISBN.

MEX Experiencia Mexico. (2015, 28 enero). Vals Dios nunca muere - Orquesta Sinfónica del IPN, México | OSIPN 50 aniversario [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=5KKpkW7OxiY>

Mexican State Anthems - Letra de Himno Estatal de Oaxaca (Dios Nunca Muere). (2025). Lyricstranslate.com. <https://lyricstranslate.com/es/national-anthems-mexican-state-anthem-oaxaca-dios-nunca-muere-lyrics.html>

- Mexicolore. (s. f.). La Llorona and the Days of the Dead in Mexico. Recuperado de [https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/home/la-llorona-and-the-days-of-the-dead-in-mexico-1?](https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/home/la-llorona-and-the-days-of-the-dead-in-mexico-1?moyg62)
- moyg62. (2007, 27 septiembre). Dios nunca muere - Javier Solis [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0wZPVeov6OE>
- Nada. (2025). Para neti naa [Nada me importa] (vals). Mediateca - Instituto Nacional de Antropología E Historia. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A194OAXAQUEÑA_DE_AYER_Y_HOY. (Original work published 2018)
- Soundtrack.net. (s. f.). Frida [banda sonora]. Recuperado de <https://www.soundtrack.net/album/frida/>
- Tehuano76. (2008, 17 mayo). 19.- Guenda nabani y la partícula Guenda en el zapoteco. [Hebert Rasgado] [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=odu7gZ-ILiI>
- UNO TV. (s. f.). La Llorona: El origen de una de las canciones más populares de México. Recuperado de <https://www.unotv.com/entretenimiento/la-llorona-el-origen-de-una-de-las-canciones-mas-populares-de-mexico/>
- Violeta Torres Medina. (1984). Stidxa riunda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa. 2021, de INAH Sitio web: http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/disco%3A18
- Wikipedia. (s. f.). La Llorona (song). En Wikipedia. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/La_Llorona_%28song%29
- WINTER, C. (2018). MUSICA REGIONAL OAXAQUEÑA DE AYER Y HOY (C. WINTER, Ed.; CECILIA WINTER, Vol. 1) [Review of MUSICA REGIONAL
- Xidza, B., & Xidza, B. (2025, 16 abril). Glifos Zapotecos, Zapoteco colonial y escritura

Zapoteca. Bëni Xidza - ZAPOTECO.

https://zapotecoxidza.com/glifos-zapotecos-zapoteco-colonial-y-escritura-zapoteca/?srsltid=AfmBOoo9oTSdX4g8PrQKORL_JAKMp2ku6k6pnmHBSCv3vhRYbLB4IN2A

YouTube. (s. f.). Chavela Vargas – La Llorona [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=J8-fT8fRbQo>

YouTube. (s. f.). Lila Downs – La Llorona [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5eIl2R_PHWM