



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

CAMPUS GUANAJUATO
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

*La importancia del Método Arban para la ejecución de los instrumentos
de viento de boquilla circular en el estado de Guanajuato*

NOTAS AL TRABAJO DE TITULACIÓN POR EJERCICIO PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES

PRESENTA
LUIS FLORES VILLAGÓMEZ

DIRECCIÓN
DR. ARMANDO SANDOVAL PIERRES

AGOSTO 2018

DEDICATORIAS

Dios. Por haberme permitido llegar hasta este punto y haber dado salud e inspiración a este espíritu alegre, y así lograr el objetivo de la conclusión de esta tesis de maestría.

Esposa. A mi amada esposa, Lucero de Anda García, por regalarme todos los días una sonrisa que me da aliento para seguir adelante, que con su ayuda, apoyo y amor me fortalecen para seguir superándome.

Padres. A mi Madre, Josefina Villagómez Torres, por enseñarme que el trabajo y dedicación es lo más importante en la vida, sin omitir su inigualable apoyo moral y económico en toda ocasión y momento. Así como sus innumerables consejos que me han permitido ser una persona de bien. A mi Padre, Raúl Flores Hernández, por haberme heredado el talento para la música y darme valor para salir adelante en ello.

Hermanos. A mi hermana, María del Rayo Flores Villagómez, por su gran corazón y generosidad como ser humano y ser una gran apasionada de su trabajo. A mi hermano, Raúl Flores Villagómez, porque siempre está ahí para darme sus consejos a su forma y estilo.

Tutor. Dr. Armando Sandoval Pierres, por su gran apoyo, paciencia, charlas, cafés, comidas y motivación para la culminación de esta tesis de maestría, quien nunca desistió en enseñarme y es un pilar fundamental en mi formación.

Sinodales. Al Dr. Francisco Javier González Compeán, por ser un gran amigo y ejemplo a seguir. A la Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera, Rectora de Campus, por su apoyo en todo momento, por el impulso que me ha dado para sacar adelante esta tesis y por su trabajo y constancia con el que siempre pone el ejemplo.

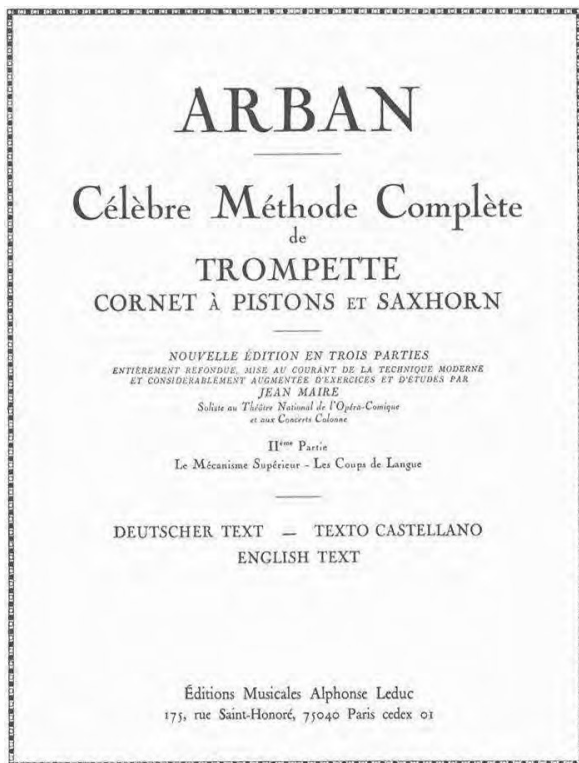
Amigos. Que nos apoyamos mutuamente en nuestra formación profesional y que, hasta ahora, seguimos siendo amigos: Quinteto de Metales Haragabrass. Julián Rangel Palacios, Luis Gerónimo Saucedo Valadez, Carlos Cruz Núñez, Ulises González y Lucero de Anda García. A mi querido amigo Fidel Valdivia Bretón por su inigualable amistad y momentos compartidos.

Maestros. A muchos de mis profesores que han sido parte de esta enseñanza y que gracias a su ejemplo estoy aprendiendo más de la música: Mtro. Jeffrey Bernad Smith, Alexander Freund, Mauricio Soto, Juan Manuel Arpero, José María Melgar Hernández, Ignacio Alcocer, Pedro Jiménez Rosas.



Introducción.....	5
1. Las bandas de instrumentos de aliento y las tradiciones en la enseñanza musical en el Bajío guanajuatense.....	14
2. Trascendencia del Método Arban para el aprendizaje musical y de la ejecución de los instrumentos de aliento de boquilla circular.....	37
3. Versatilidad del empleo del Método Arban: ejemplos concertantes y notas a la interpretación obras.....	49
3.1 Concierto para Cornetín en Si Bemol “EL Carnaval de Venecia” en Mi Bemol Mayor, autor: Joseph Jean Baptiste Laurent Arban (1825 Lyon – 1889 París, Francia). Arreglo para piano y corneta Donald Hunsberger.....	51
3.2 Concierto para trompeta en Si Bemol “Fantasía Brillante” en Si Bemol Menor y Mi Bemol Mayor, autor: Joseph Jean Baptiste Laurent Arban (1825 Lyon Francia – 1889 París, Francia). Arreglo para piano y trompeta Donald Hunsberger.....	75
3.3 Tema y variaciones para melófono en Fa “Fantasía Brillante”, motivos de la Ópera <i>La Cenicienta</i> de Gioachino Rossini. (1792 Pésaros, Estados Pontificios – París, Francia 1868) Editada por James Bovinette.....	93
3.4 Fantasía y Variaciones para saxhorn alto en Mi Bemol sobre un tema de <i>Cavatina, Beatrice di Tenda</i> de Vincenzo Bellini (1801 Catania Reino de Sicilia – 1835 Puteaux Reino de	

Francia). Edición Edwin Franko Goldman.....	105
3.5 Tema y variaciones para trombón tenor de pistones sobre una canción <i>¿Ves tú la nieve que brilla?</i> Autor: Joseph Jean Baptiste Laurent Arban (1825 Lyon – 1889 París, Francia). Arreglo para piano y Trompeta Edwin Franko Goldman.....	117
Conclusiones.....	125
Anexos.....	133
I. Entrevistas	
I.I Juan Manuel Arpero Ramírez	135
I.II Raúl Flores Hernández	167
I.III Rafael Partida Parra	185
I.IV Luis Flores Villagómez	211
II. Cuaderno de ejercicios basados en el Método Arban.	
Manuscrito de Baltazar Aguilar (<i>ca.</i> 1930)	231
Fuentes.....	241



INTRODUCCIÓN

Sirvan estas reflexiones iniciales para introducir el trabajo de titulación que he preparado para la obtención del grado de Maestría en Artes, bajo la modalidad de Ejercicio Profesional. Se ha creído pertinente presentar algunas notas relativas a la vida artística de las bandas de instrumentos de aliento y de los músicos que integran estos conjuntos. Se trata de un mundo complejo, de una tradición que proviene del siglo XIX, en el cual los directores desplegaban capacidades inauditas y múltiples, pues han sido también compositores, arreglistas, profesores de música de instrumentos y, por supuesto, ejecutantes.

La geografía de ese mundo se encuentra por todo México y desde luego en Guanajuato. En forma particular me ha interesado estudiar el ambiente de las bandas tradicionales porque provengo de una familia en la que tres generaciones han sido músicos que han tocado en diversos conjuntos durante la segunda mitad del siglo XX y los años que van de la presente centuria. Se encuentra en la región que comprende la cuenca del río Lerma en la parte centro-sur del estado de Guanajuato. Ha sido origen de numerosas bandas, de compositores importantes y músicos talentosos, que igualmente forman una tradición transgeneracional de numerosas familias de la región.

Más específicamente, me he de referir al municipio de Valle de Santiago, no solo de la propia cabecera municipal, también de sus comunidades rurales, en las cuales la vida bandística es muy activa en grupo y semillero de músicos ejecutantes. ¿Por qué Valle de Santiago? Por la razón de encontrar allí la tradición de la formación de estos grupos que proliferan de una manera increíble; porque es un mundo donde mis familiares han participado en numerosas bandas. Un mundo donde me he desarrollado desde los primeros años, lo que me ha permitido vivirlo y conocerlo profundamente, tanto en sus procesos internos como en sus interrelaciones con la sociedad, con los habitantes de la región, en las fiestas patronales, en las ceremonias cívicas, en las celebraciones sociales y en los arduos procesos de formación, muchas veces en condiciones muy precarias.

La interpretación de la música compuesta para instrumentos de aliento, el aprendizaje del solfeo y del dominio técnico de estos instrumentos, las composiciones y los arreglos forman un proceso muy complejo que, con distintas modalidades, se desarrolló en México durante la segunda mitad del siglo XIX. Sus raíces se localizan en las tradiciones de la música de los pueblos originarios de México antiguo, en los aportes musicales que trajeron los españoles: instrumentos, conocimientos, composiciones musicales y usos de la música. También se encuentran en las influencias de la población africana que trajeron los

españoles para trabajar como esclavos en los distintos lugares de los reinos de los territorios recién sometidos. De ellos, el más importante fue el de la Nueva España que posteriormente se quedó como nombre para todo lo que fue el territorio actual de la nación mexicana, incluyendo aquellos que fueron apropiados por los Estados Unidos como resultado de la guerra entre los dos países al finalizar la primera mitad del siglo XIX.

En las primeras décadas de ese siglo se dificultaron los vínculos culturales entre la Nueva España con la metrópoli. Por una parte, España se encontraba asediada por la invasión napoleónica; por otra, se iniciaron los movimientos de independencia en las colonias americanas, entre ellas la Nueva España. Aun cuando se convocó a Cortes para elaborar la Constitución de Cádiz y la Nueva España envió una representación, la ruptura del flujo cultural y económico fue acrecentándose.

Estos hechos históricos coinciden además con el principio del movimiento de independentista encabezado inicialmente por Miguel Hidalgo, en el pueblo de Dolores en 1810. Pasó más de una década para que se formalizara la independencia de la Nueva España, en 1821. Durante estos años, y los que siguieron, las relaciones entre España y México se vieron afectadas profundamente, en lo político, económico y cultural.

Hay que tener en cuenta que el principal patrocinio de la música durante todo el periodo colonial fue proporcionado por la iglesia católica, y en mucho menor medida por las elites políticas y económicas de periodo virreinal. Así que durante estos años de transición la comunicación cultural entre la península y las colonias en proceso de independización fue propiciado principalmente por estos conductos eclesiales ante la ruptura de los flujos habituales entre el gobierno de la metrópoli y los gobiernos de las provincias.

Sin embargo, si bien las estructuras institucionales de la iglesia católica quedaron menos afectadas, no se modernizaron lo suficiente para permitir que las diferentes manifestaciones de la música europea pudieran fluir hacia el nuevo país que surgía a la vida independiente y que nutría el quehacer musical novohispano.

Al finalizar el siglo XVIII y en los años posteriores, el barroco cedía al embate del clasicismo en otros ámbitos artísticos, sobre todo en la arquitectura y las artes sacras y civiles. La música seguía el derrotero final del barroco y de otras tradiciones del periodo colonial. Escasas noticias musicales del periodo clásico y del romántico temprano llegaban de ultramar, nunca suficientes para ofrecer nuevas direcciones a la música. Esta situación se agravó en los años de la lucha por la independencia de México, pues los soportes

musicales de la Iglesia se afectaron económicamente, y de muchas otras maneras, lo que impactó en el desarrollo de las actividades musicales.

Esto tiene que ver directamente con el desarrollo de los instrumentos de viento, sobre todo las nuevas composiciones como las de Joseph Haydn. Dicho de otra manera, poco se conocieron los cambios que hubo en Europa no solo en los repertorios clásicos, también en las innovaciones técnicas de los propios instrumentos de aliento. Hasta la tercera década del siglo XIX, debido a la llegada de compañías de ópera y de músicos que traían la influencia de la música italiana en boga. En la medida en que se fueron asentando las cosas en Europa y en las colonias, ya independientes de la Corona española, volvió a renovarse el flujo cultural con otras naciones, especialmente el musical, bajo otras influencias y otras modas. La música italiana primero, luego la francesa, y posteriormente la austriaca y alemana influyeron en la evolución de los instrumentos de viento.

El hoy estado de Guanajuato vivió estos procesos históricos de la cultura musical, al igual que muchas partes del país. Si bien la familia de los instrumentos de viento, en su variedad conocida en estas tierras, en aquella época se asociaba a manifestaciones musicales públicas, como procesiones, movilización de tropas, ceremonias cívicas o religiosas, el uso de estos instrumentos fue arraigándose paulatinamente entre los pueblos campesinos, muchas veces originarios de estas tierras. Fue un proceso lento, pues los pequeños grupos de instrumentos de viento, metales, sobre todo, fueron consolidándose en plena época porfirista, en las últimas décadas del siglo XIX.

No obstante, instrumentos utilizados en la convivencia familiar o social fueron preferentemente los de cuerdas, sobre todo los de “cuerda pinzada” o “pulsada” como se les conoce y que forman parte de la familia de la guitarra: guitarrón, tololoche, mandolina, salterio, cítara, arpa, bandurria, inclusive el clavecín o clavicémbalo. La utilización de algunos de ellos proviene desde la época colonial y fueron muy conocidos entre los estratos más populares de la sociedad novohispana.

La utilización de otros instrumentos, los llamados “de cuerda frotada” de orígenes muy antiguos, estuvieron siempre reservados a los ensambles de música “culto”. Se manifestó en conjuntos patrocinados por la Iglesia católica y por algunas familias adineradas en la Nueva España. Pertenecen a este grupo instrumental los violines, violas, violonchelos y contrabajos, con sus variantes que fueron propias de distintas épocas. Su uso fue declinando cuando llegaron los años de la movilización de independencia, la expulsión de los peninsulares y la crisis consecuente causada por los efectos de la guerra, es decir, entre la segunda y tercera década del siglo XIX.

Paralelamente en esos años, el uso de los instrumentos de cuerda pulsada tuvo un auge en la sociedad mestiza, arraigándose en la preferencia popular de los núcleos urbanos y campesinos en las haciendas y rancherías pues, además, fueron adecuados para acompañar a cantantes. Desde entonces fueron evolucionando distintos conjuntos y, posteriormente, dieron origen a grupos muy conocidos en el siglo XX y hasta nuestros días, como los tríos, rondallas, mariachis y otros.

Cada región cultural fue desarrollando características propias de la música de instrumentos de aliento que, para el siglo XIX, ya contaba con distintos ensambles, como las bandas de guerra, antecedente inmediato de lo que fueron después las bandas de instrumentos de aliento. Conviene recordar que el decreto del Congreso del Estado de Guanajuato por el cual se creó la banda del Batallón de San Pedro es de 1827, que fue posteriormente reformado hasta convertirlo en una banda sinfónica.

Pero lo importante es observar el desarrollo de estos grupos, para lo cual varios historiadores coinciden en que la presencia de las tropas invasoras que sostuvieron el efímero imperio de Maximiliano de Habsburgo, traía una banda con instrumentos modernos y con un repertorio de moda en Viena y en París, sobre todo de carácter militar.

Apaciguado el país después del triunfo de los liberales en 1867, México vivió en circunstancias de paz interior lo que permitió el desarrollo económico y un avance social y cultural gracias a un gobierno estable que fue conocido como el porfiriato y que duró más de treinta años, debido a la reelección sucesiva del Gral. Porfirio Díaz, antiguo héroe de la lucha contra la invasión francesa y el imperio de Maximiliano de Habsburgo. Este gobierno, que también es conocido como la “dictadura” transcurrió entre los años de 1876 -1880 y de 1884 a 1911.

Estas décadas fueron determinantes para el desarrollo cultural de México, desde luego para la consolidación de manifestaciones de música “cultura” que serían asociadas a la identidad de nacional de aquel periodo, bajo el influjo de la música de moda en diferentes países.

En medio siglo de vida independiente, atravesando por los problemas políticos internos, invasiones extranjeras, la pérdida de la mitad del territorio nacional y una profunda crisis económica, la sociedad de la nueva nación había cambiado y con ello la vida cultural. En el ámbito de la música, se desarrollaron múltiples manifestaciones musicales populares en las distintas regiones del país. En las comunidades indígenas y mestizas, pequeños ensambles de instrumentos de cuerda, de la familia de las guitarras y algunos instrumentos de viento y percusiones, casi siempre acompañados de voces, fueron los

preferidos. Mientras que, en los medios urbanos, entre las elites y la incipiente clase media, los instrumentos de cuerda de la familia del violín y la adopción del pianoforte cultivaban las formas musicales europeas: valsos, mazurcas, chotices y tantas otras que junto a la interpretación de las óperas conocidas en las reducciones para piano.

Entre todas estas manifestaciones musicales, las bandas de instrumentos de viento fueron impulsadas tanto en las ciudades como en los poblados campesinos. Se fundaron bandas en las principales ciudades del país, apoyadas por los gobiernos locales. En las cabeceras municipales proliferaron los kioscos como espacios destinados para la presentación de las bandas.

El prolongado período presidencial del general Porfirio Díaz fue verdaderamente fecundo para la formación de grupos de instrumento de viento. Las bandas fueron muy populares por diversas razones. Entre ellas, porque hacía accesible la música al pueblo. La sonoridad instrumental en espacios abiertos atraía grandes audiencias, interpretando música “cultura” o popular de diversos géneros. Había una gran variedad de estas bandas. Unas eran sinfónicas y tenían una dotación instrumental más completa, tocaban composiciones y arreglos de música de salón; tocaban por nota y sus músicos aprendían la ejecución de los instrumentos de acuerdo a los métodos disponibles y a las tradiciones de ejecución que eran enseñadas por sus directores. Otras eran populares, con menos instrumentos y con repertorios avenidos a su limitada dotación instrumental. Sus integrantes eran músicos habilidosos que aprendían a tocar los instrumentos en forma “lirica”.

Al paso de los años, las bandas se convirtieron una tradición musical indispensable para ambientar las fiestas patronales, las verbenas populares en los jardines y kioscos, los bailes, las bodas, bautizos y sepelios; los festejos cívicos y las campañas políticas. Desempeñaban muchas funciones sociales en la cotidianidad de los pueblos y, en muchos estados de la República, constituyeron una tradición muy importante, no solo como conjunto musical, también como centros de la enseñanza del solfeo y del adiestramiento de músicos.

Fue justamente durante la época del porfiriato cuando comenzó a circular el Método Arban¹. Es importante decir que la primera edición de este importante libro pedagógico de

¹ Bajo el nombre del «Método Arban» popularizado así en la región central y en otras partes, ha sido conocido el libro: *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn par Arban* (Gran método completo para corneta de pistones y saxhorn, por Arban). De hecho, la primera edición en francés fue publicada por el propio autor, sin que se tenga precisa la fecha de publicación.

ejercicios para la ejecución de los instrumentos de aliento de boquilla circular, escrito por Jena-Baptiste Arban, *Grande méthode complète pour cornet à piston et de saxhorn*, fue publicado en París en la década de los años 50; sin embargo, no se tiene la certeza de su fecha exacta:

... posiblemente después de 1857, cuando fue nombrado profesor de l'École Militaire – que todavía se estudia en muchos conservatorios del mundo. Posteriormente, en 1864, al tiempo que aparecía la cuarta edición del *Grande méthode...*, también publicaba el *Extrait de la Grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn*, un método reducido a partir del completo...²

Se ha documentado que J. B. Arban fue a España repetidas veces, la primera a Madrid en 1865, tanto a promocionar su *Méthode* y su *Extrait* como a ofrecer conciertos. Dicho *Extracto* fue presentado a la misma Reina Isabel II en 1865, y posteriormente en el Conservatorio de Música y Declamación:

También lo presentó al director del Real Conservatorio de Música y Declamación para su consideración como material didáctico. Inmediatamente se constituyó una comisión de profesores del centro para valorarlo, formado por Hilarión Eslava, Rafal Hernando, José de Juan Martínez, Miguel Sacritá, Domingo Broca y Antonio Romero...³

Estos datos nos sirven para establecer las probables procedencias del *Método Arban*. Fuera por la vía de España donde está muy documentado la presencia del gran maestro francés; de las bandas traídas por las tropas invasoras que apoyaron el efímero imperio de Maximiliano de Habsburgo; o por la presencia de músicos extranjeros que viajaron por México en las décadas finales del siglo XIX.

En Guanajuato ya existía una tradición de las bandas “oficiales” de instrumentos de viento en las principales ciudades del estado, al mismo tiempo que se impulsaba la formación de esos conjuntos en muchas comunidades campesinas. Destaca esta tradición, muy particularmente, en las poblaciones de la cuenca del río Lerma, convirtiéndose en un semillero de estos ensambles que fueron al mismo tiempo centros de formación de músicos a lo largo del siglo XX y hasta la fecha.

Generalmente se admite que fue antes de 1859. Las reediciones fueron numerosas tanto en el siglo XIX como hasta la fecha.

² Navarro Gimeno, Miguel Ángel, *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones en Madrid en el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Oviedo, España, 2014, p. 183.

³ *Ibidem*, p. 184. Continúa el autor la cita del Informe del Real Conservatorio: “...la aprobación de la comisión fue unánime para que el *Extrait* fuera adoptado por el Conservatorio para la enseñanza de dichos instrumentos...”

Por referencias en las entrevistas a directores y músicos mayores, se sabe del uso del Método Arban desde finales del siglo XIX. Aunque no se precisa una fecha, se consideraba ya entonces una tradición su utilización para el aprendizaje de la técnica de algunos instrumentos de viento y aun para el conocimiento y practica del solfeo.

Pero no era el único libro que los músicos de banda de esos años usaban para sus conocimientos musicales. Especialmente para el aprendizaje del solfeo circulaba el *Método completo de Solfeo sin acompañamiento* de D. Hilarión Eslava⁴, dan cuenta de ello las entrevistas que se han realizado a músicos en el estado de Guanajuato.

Es importante decir que, así como el siglo XIX vio nacer generaciones de instrumentistas de aliento que estaban agrupados en las nacientes bandas, en el estado de Guanajuato como en el territorio nacional, todo el siglo XX vio desarrollarse esos grupos con nuevas generaciones de músicos que consolidaron la formación de estos grupos como espacios para la interpretación de la música tradicional y la de las odas que se iban imponiendo al paso de los años.

Si con el porfiriato se fue toda una época cultural, con la irrupción de la revolución iniciada por Madero en 1910 se propició un gran intercambio cultural. Por cuanto hace a la música, este intercambio se dio gracias a la movilización por ferrocarril de los contingentes revolucionarios, acompañados siempre de grupos musicales, lo cual no solo enriqueció el desarrollo musical en todos sus aspectos: composiciones, arreglos, instrumentaciones, entre otros. También se impulsaron nuevos ensambles ante audiencias que iban creciendo por las nuevas comunicaciones que vinculaban a muchas comunidades, como el cine mudo y sonoro, la radio, las grabaciones discográficas y los aparatos de reproducción. Mucho más tarde, la televisión abriría nuevos espacios de comunicación auditiva y visual estrechando y diversificando las relaciones entre estos grupos y sus públicos.

En la penúltima década del siglo anterior, aparece el uso generalizado de las computadoras personales y del internet que darían un vuelco enorme en el campo de las comunicaciones digitales.

En el desarrollo de la música en México, la utilización de todos los recursos no ha hecho más que reafirmar la vigencia del Método Arban. Es más, aun al iniciar el siglo XXI dicho método sigue siendo utilizado para el aprendizaje y dominio técnico de instrumentos de boquilla circular.

⁴ Miguel Hilarión Eslava nació en Pamplona en 1807 en Pamplona y murió en 1873 en Madrid. Al igual que *La Grande Méthode* de Arban, el *Método de Solfeo* también se convirtió en un texto fundamental para la formación de los músicos de bandas en las precarias condiciones en que vivían las comunidades campesinas.

Las notas que a continuación se presentan se conforman por una reflexión amplia de algunas cuestiones relativas a las tradiciones en el Bajío guanajuatense, principalmente las patronales, como un espacio propicio para la enseñanza musical de los instrumentos de viento desde hace mucho tiempo.

Esta breve investigación obedece al hecho de que cuatro generaciones de mi familia han sido músicos profesionales de distintas bandas en la región mencionada. Esto ha formado una tradición familiar. Primero, como realización de una vocación musical; segundo como una actividad artístico-profesional; finalmente, como una tradición cultural, familiar y social. Con estos propósitos está escrito el primer apartado: “Las bandas de instrumentos de aliento y las tradiciones en la enseñanza musical en el Bajío guanajuatense”. Su contenido muestra algunos aspectos interesantes de las fiestas patronales en Valle Santiago, la función social de las bandas lugareñas y algunas cuestiones propias de estos grupos, como procesos de enseñanza aprendizaje, repertorios y músicos relevantes. Para ello no solo fue necesario la revisión de algunas fuentes documentales, también se recurrió a la metodología de la historia oral, pues las entrevistas recopiladas han sido analizadas como fuentes orales, dando una gran riqueza a la investigación. Las transcripciones de las entrevistas más relevantes se presentan al final como anexos del trabajo.

El segundo apartado de estas *Notas* fue titulado “Trascendencia del Método Arban para el aprendizaje musical y de la ejecución de los instrumentos de aliento de boquilla circular”. En este sentido, ya se ha apuntado cómo y cuándo pudo haber llegado este método. Pero ya una vez en México, su adopción fue unánime. En la actualidad, los músicos de la región, mayores y jóvenes, todos lo tienen como principal libro de técnica y ejecución.

El tercer apartado se dedica a la ejecución de ejemplos concertantes de cinco obras para instrumentos de boquilla circular, obras escritas por distintos compositores, entre ellos el propio Jean Baptiste Arban, en las cuales se muestra la aplicación de la técnica sugerida en el Método Arban, cuya versatilidad permite aplicarse a más de un instrumento. Esto es particularmente útil en la interpretación de obras escritas para diversos instrumentos. Estos son: saxhorn alto en Mi Bemol, trombón tenor de pistones, melófono, trompeta en Si Bemol y corneta en Si Bemol.

Este trabajo se acompaña de dos anexos. El primero dedicado a diversas entrevistas que han realizado con directores, compositores y músicos de instrumentos de aliento con gran experiencia artística en algunas bandas reconocidas en la región, siguiendo las orientaciones de la Historia Oral. Y el segundo de estos anexos, que es la reproducción de

un cuaderno de ejercicios basados en el Método Arban, un manuscrito del maestro Baltasar Aguilar que reposa en el archivo personal de Luis Flores Villagómez.



1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

Este trabajo de titulación es el resultado, en primer término, de mi propósito personal de dar respuesta a una serie de preguntas sobre la importancia de los instrumentos de aliento en la formación de músicos en la región. Casi todos han formado parte de las bandas de instrumentos de viento que, como se verá en este apartado, son muy numerosas en la cuenca del río Lerma.

Valle de Santiago ejemplifica en forma extraordinaria la existencia de múltiples bandas que mantienen la tradición bandística en forma vigorosa. En primer término, debido a las fiestas patronales en las cuales cumplen diversas funciones sociales que tienen que ver con la religiosidad, y al mismo tiempo con la interpretación de música para amenizar las fiestas populares. Al mismo tiempo, hay otras actividades sociales o políticas en las que participan estos conjuntos.

La formación de ejecutantes de instrumentos de viento constituye el alma de las bandas. Su formación se ha convertido en una herencia generación tras generación desde hace más de un siglo. En estos procesos *sui generis* de enseñanza y aprendizaje de la música, que se generaron al interior de las bandas, el Método Arban vino a ocupar un lugar preponderante como un sistema de ejercicios técnicos para el dominio de instrumentos de boquilla circular, no solo en cuanto a resolver las dificultades técnicas, también en lo relativo al propio aprendizaje del solfeo, del fraseo y del conocimiento mismo de la música romántica francesa que, como fenómeno estético, produjo amplias repercusiones en la composiciones y arreglos de la música regional.

1.1 La música en las culturas populares del Bajío guanajuatense: Valle de Santiago y sus entornos comunitarios

El estado de Guanajuato se caracteriza por su histórico mestizaje que proviene de la interacción de distintas etnias, razas y culturas. Desde los pueblos prehispánicos, el territorio actual del estado fue habitado parcialmente por distintos grupos étnicos en diferentes épocas. Posteriormente, estas tierras fueron colonizadas por los españoles y por distintos grupos indígenas traídos del altiplano central, así como por otros grupos de población africana. Al paso del tiempo, el mestizaje guanajuatense asimiló distintas herencias sociales y culturales.

Los procesos culturales del actual estado de Guanajuato son múltiples y complejos, dadas las distintas raíces de sus orígenes, ya que han generado a su vez una cultura contemporánea con identidad propia, cuyos rasgos comparten con las identidades de otras regiones circunvecinas.

De hecho, la idea de asumir el territorio del estado de Guanajuato como la dimensión espacial de esta investigación presenta algunas consideraciones. Sus límites como entidad federativa nos hablan de un territorio que, para los propósitos de comprender los procesos culturales referidos a la música, no se ajusta su expresión espacial, pues desborda las fronteras geopolíticas del estado de Guanajuato. Por estas razones, hablaremos de “región” entendiendo que es una delimitación espacial establecida en función del objeto de estudio, es decir, la investigación de estos procesos culturales. Ello obliga a regionalizarlos de acuerdo a las zonas donde se dan, donde habitan o transitan los grupos sociales que los crean.

Así mismo, cuando se estudian los procesos de la música popular, la regionalización resultante será aquella que permita ubicar a los grupos musicales, las audiencias y las comunidades sociales donde prestan sus servicios. Y en su conjunto, integran una variedad de sujetos históricos activos en la preservación, reproducción y modernización de la música que interpretan. Dicho de otra manera, las distintas manifestaciones musicales, desde su perspectiva histórica, deben explicarse en las regiones que le son propias.

Esto vuelve más compleja su investigación, de tal manera que si se aborda el tema del huapango arribeño, por ejemplo, deberá construirse una región propia que permita su estudio, ya que esta expresión musical tan propia del noreste del estado no se encuentra en otras ciudades del estado o en otras entidades federativas, puesto que comprende un

“territorio” musical en la región donde se encuentra, debido a sus condiciones geográficas y a las influencias de otras manifestaciones musicales provenientes de distintos países o culturas. El Huapango Arribeño lo encontramos en los municipios de Xichú, Santa Catarina, San Luis de la Paz, Victoria y en las comunidades del municipio de Atarjea, limítrofes de la zona de Xichú, Tierra Blanca, San José Iturbide y Doctor Mora. En estas comunidades se celebran las topadas:

El huapango arribeño, que en la “topada”⁵ interpretan alternadamente los conjuntos, se compone de tres partes que en el lenguaje usual de los huapangueros se conoce como: la poesía, cantada o “plática”, el decimal o valona y el son o jarabe.⁶

Igualmente, si se investigaran los grupos de mariachi en su formación clásica, los tríos románticos⁷ o los conjuntos de música norteña⁸, tendría que construirse una región *ad hoc* para cada uno de ellos. En el mismo orden de ideas, hablando de las bandas de instrumentos de viento es necesario establecer cuál es la región de acuerdo a nuestro objeto de estudio, pues si bien es cierto que esos grupos existen en todos los municipios del estado de Guanajuato, nos interesa precisar aquella donde se ubican las bandas que habremos de estudiar. No hay que olvidar que en dichas regiones existe una gran tradición de estas agrupaciones. En el municipio de Valle de Santiago, más allá de la cabecera municipal hay comunidades que no rebasaban los tres mil habitantes y que en ellas ha habido hasta tres o cuatro agrupaciones musicales de este tipo. Tal es el caso de: La Magdalena de Aráceo, San

⁵ La topada se refiere a la “lucha” o “pelea” de dos poetas trovadores a lo largo de diez o doce horas, desde que obscurece hasta que amanece, todos ellos acompañados de sus músicos y en el contexto de una fiesta popular.

⁶ Velázquez Benavides, Eliazar, *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*, Guanajuato, Ediciones la Rana, 2004, p. 353.

⁷ En relación con los tríos románticos hacemos mención a los grupos que generalmente interpretan canciones populares acompañados con guitarras acústicas, que van de dos a tres, en ocasiones es substituida una de ellas por un requinto o tres cubano, con pequeñas modificaciones en la instrumentación en la que incluyen un elemento de percusión menor o por un contrabajo. En cuanto a las voces, generalmente cantan los músicos en “voz en armonía” a tres o cuatro voces, una de ellas como solista y a veces la voz solista se integra al trío sin ejecutar la guitarra. En virtud de estas variantes es muy común ver cuatro o más integrantes en un “trío”.

⁸ Nos referimos a los conjuntos que tienen usualmente al acordeón y bajo sexto como instrumentos centrales. Sus interpretaciones musicales utilizan también ciertas combinaciones con batería, saxofón, clarinete y bajo acústico. Como otros ensambles, el de la música norteña ha sufrido muchos cambios, pero en su formación tradicional incluyen la redova que, en ocasiones, es substituido por el tambor, y el tololoche (contrabajo con cuerdas de nailon) es substituido por la tuba para dar un sonido con un poco más de carácter y con una presencia más protagónica en la melodía, rechazando el rol tradicional de ser solo mero soporte armónico. Ver: G., José Juan, *Las dimensiones del sonido, música, frontera e identidad en el noreste*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2008, p. 21.

José de Aráceo o El Rincón de Parangueo, entre otras. Esto sin contar el gran semillero de esas agrupaciones que ha sido la región del Bajío.⁹

Otra región que resulta interesante para el estudio de las bandas es la que se conoce como “Corredor Industrial del Bajío”, que vertebra las principales ciudades del estado y que corre de oriente a poniente, justamente por los Valles Abajeños, desde el estado de Querétaro, hasta la ciudad de León. Lo importante es hacer notar que, históricamente, este corredor mantiene tradiciones culturales propias y, por supuesto, musicales. En algunas de estas ciudades se han desarrollado las bandas de instrumentos de aliento de manera notable, como en Villagrán, Cortázar, Salamanca, Irapuato, Juventino Rosas, Celaya, Apaseo el Grande, Apaseo el Alto, entre otras que se encuentran cerca de esta región como Comonfort, Acámbaro, Jaral del Progreso, Tarimoro, Valle de Santiago, Yuriria, Moroleón, Uriangato, Santiago Maravatío, Abasolo, Cuerámbaro, Huanímaro, Pénjamo, Romita y San Francisco del Rincón, todas ellas con una gran tradición musical de bandas de viento.

Si por algo pudieran identificarse las culturas de las diferentes sociedades del territorio guanajuatense, la música sería uno de sus signos distintivos. Es cierto que el mundo de las bandas es muy extenso y variado en el territorio nacional y aun en el territorio estatal. A pesar de ello, la identidad de las bandas guanajuatenses propias de la cuenca del Lerma tiene características que la diferencian de otros grupos tan próximos, como las comunidades colindantes del vecino estado de Michoacán. Características que se encuentran en los repertorios, sobre todo a partir de los arreglos que hacen los músicos de la región o las composiciones de autores también regionales; en las formas de interpretar y muchas veces los contextos sociales en los que ofrecen sus servicios. Inclusive, adquiere sentido propio el quehacer musical de las bandas por las originalidades de las fiestas patronales, por ejemplo, ya que las prácticas sociales y culturales de las comunidades se arraigan de acuerdo a usos y costumbres de sus habitantes.

Al igual que en casi todo el país, en Guanajuato existen tradiciones culturales de gran originalidad y otras que guardan una estrecha relación con las que se celebran en otras partes de México. Tal es el caso muy particular de las tunas universitarias, estudiantinas y

⁹ En la región hay casos verdaderamente notables ya que estas comunidades abajeñas han sido un semillero de músicos de instrumentos de viento. Tenemos los casos del municipio de Salvatierra, que entre sus comunidades se encuentra el poblado de Santo Tomás Huatzindeo, lugar de una gran tradición de bandas donde, hasta nuestros días, hay más bandas musicales que escuelas, tiendas o establecimientos de todo tipo. Es interesante recorrer sus escasas calles y ver los letreros en las puertas o ventanas donde se anuncian las diferentes agrupaciones musicales. Es muy común que gran parte de la población combine las labores del campo con la actividad musical.

rondallas¹⁰. Estos grupos, que se relacionan con las tunas españolas, tuvieron una época de oro a partir de los años sesenta y fueron una moda en las escuelas y universidades.

En la historia de Guanajuato, las expresiones culturales son muy vastas y diferentes dependiendo la región o de las ciudades. Así, por ejemplo, en el centro del estado, particularmente en las ciudades de Silao, León, Guanajuato y San Francisco del Rincón encontramos el baile “El Torito”¹¹, originario de la ciudad de Silao de la Victoria. Es una representación que se hace en casi todas las fiestas patronales de la región, se realiza en plena vía pública, la música viene a formar parte de la unidad que se integra por la propia danza y el vestuario de los artistas. La música, en este caso, está interpretada por un instrumento de aliento como es la flauta dulce, manufacturada en carrizo, y el tambor. Aliento y percusión se encuentran en esta danza evocando escenas entre diversos personajes populares, entre los que destaca el torito, que son perseguidos y castigados por el diablo, uno de los personajes principales que acompasadamente marca tiempos para acentuar ritmos e indicar momentos de la propia coreografía, atrayendo la atención del público que se encuentra inmerso en su vida cotidiana.

Hacia el este del estado, en el municipio de Purísima del Rincón, en las celebraciones de Semana Santa encontramos la fiesta de la Judea, con una enorme tradición de más de ciento treinta años. La trama se refiere al ahorcamiento de Judas Iscariote, donde se centra un colorido espectáculo de diferentes tipos de máscaras que dan un atractivo particular a esta festividad que incluye música, danza, entre otras representaciones culturales. En el siglo XIX, su impulso se debió al empeño del pintor nativo de la ciudad Hermenegildo Bustos:

[La Judea] se enmarca en las festividades anuales de Semana Santa, desde luego con sentido religioso al que Bustos le dio su toque personal y un colorido fantástico que nos hace remontarnos a los desiertos del Medio Oriente, a la milenaria y sagrada Jerusalén, recordando al poderoso Imperio Romano que azotaba y dominaba todo el mundo conocido de la época, así como la impensable alianza entre los poderes religiosos y políticos de los

¹⁰ Las tunas, del latín “entonar”, son agrupaciones universitarias compuestas generalmente por varones, y esa razón las distingue de las estudiantinas. Todas ellas llevan un distintivo que es la bandera bordada con aspectos importantes o símbolos de su región, escuela o universidad y puede tener tintes religiosos o políticos. Además de repertorio propio, la música que interpretan son generalmente baladas románticas, música ágil con algunos juegos de palabras que suelen ser ovacionadas por los visitantes que las contratan para las *callejoneadas*. En el caso de la ciudad de Guanajuato, usan una vestimenta muy particular que comprende el uso de una capa negra, mallas, jubón o casaca y pantaloncillos.

¹¹ El Torito, danza popular en el Bajío, es conocida tradicionalmente como originaria de Silao. Es una adaptación de ritos indígenas al nuevo culto. Como las demás, es una ejemplificación de cómo se comportan los humanos ante lo atractivo de los placeres del mundo y la carne. <http://www.silao.com.mx/?p=415>, *Silao, el corazón de México*, 17 de agosto de 2013.

sumos sacerdotes, de los Doctores de la Ley, de los Escribas y Fariseos, así como de Pilatos y Herodes, representantes del poder político y militar, que a base de opresión e injusticia mantenían doblegado al pueblo judío bajo un pesado yugo de impuestos, esclavitud y muerte. La tradición de la Judea nació con un objetivo muy concreto de dar a conocer a la gente del pueblo los pasajes bíblicos relacionados con la pasión y la muerte de Nuestro Señor Jesucristo en el contexto histórico-social en el que el pueblo judío era dominado por el Imperio Romano.¹²

En el municipio de Valle de Santiago, lugar que nos ocupa en esta investigación, la música ha sido una expresión en todos los tiempos impulsada, por la revolución que se inició en 1910. Durante la guerra civil, músicos ambulantes se desempeñaban como trovadores cuyas coplas eran protestas por la situación que vivían los campesinos en los ranchos y haciendas de la región, constituyendo uno de los antecedentes musicales más representativos de la música popular.

A guisa de ejemplo, dentro de la música de los trovadores que se cantaba en la primera década del siglo XX encontramos al “Cuarteto Maderista del Limón”, conformado por violines y guitarras. Este cuarteto fue muy popular por la simpatía que expresaba a Francisco I. Madero y el rechazo al general Porfirio Díaz y al gobernador del estado, Joaquín Obregón González. El siguiente corrido es de su autoría:

En mil novecientos once
a últimos de febrero,
se reunieron unos hombres
para adherirse a Madero.
Uno es Zeferino Raya,
otro don Reynaldo Ferro,
todos iremos diciendo:
¡Viva Francisco I. Madero!
En la esquina del Limón
hicimos partes iguales,
también con la que contamos
es con Vicenta González.
Ahora lo verán cab....
ya apareció la verdad
yo soy Vicenta González
no sé si les cuadrará.

¹²Melchor Huerta, Álvaro, *LA JUDEA En Purísima de Bustos, Guanajuato. Herencia cultural y religiosa de Hermenegildo Bustos*, p. 11.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

El receptor de la Aduana
parece padre vicario
ya le quitaron su chiche
¡qué hará para dar su diario!
También a Juan Diego
se le secó su venero
y le ha de costar muy caro
tanto año de tesorero.
Los que quieran se pronuncian,
los que no quieran se van
el que va a romper el fuego
es un tal Pedro Durán.
Por el norte anda la bulla
ojalá que aquí no tarde,
a ver si Porfirio Díaz
se va a chin... a su madre.
Parece que yate yate
Como que te note note
Parece que ya los veo
comiéndoselos un zopilote.
Estado de Guanajuato
estás rodeado de males,
se llama el primer bandido
Joaquín Obregón González.¹³

Es interesante notar que este corrido compuesto con versos de la revuelta, al igual que el huapango arribeño, son cantos populares de protesta por la injusticia social, la impunidad y la falta de democracia. Además, coinciden con el uso de instrumentos como violines y guitarras, que en el caso del huapango arribeño se substituyen por otros instrumentos de la misma familia de cuerdas pulsadas, como la quinta huapanguera. Desde luego, lo interesante es notar como el uso de los mismos instrumentos da lugar a géneros musicales distintos propios de épocas diferentes, pero cargados con una ideología afín.¹⁴

¹³Vázquez Vera, Higinio, *De Valle de Santiago*, Imprenta Salesiana, Querétaro, Qro., 1974, p. 18.

¹⁴Velázquez Benavides, Eliazar, *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*, *óp. cit.* p. 353. El mismo autor nos dice: “La poesía consta de una “planta” de cuatro versos (riman casi siempre primero con cuarto y segundo con tercero) que determina el tema de las decimas – cinco por lo general- y la medida de cada uno de los renglones es de 8 a 9 sílabas en las llamadas poesías sencilla y de 10 a 16, o más, en las dobles. Asimismo, el verso inicial de la planta impone la consonancia del sexto y séptimo, y ese

No hay que olvidar la música religiosa que acompañaba las manifestaciones populares en las festividades patronales o en otras ceremonias importantes para la Iglesia católica ha sido la de mayor presencia en la región. Testimonio son las celebraciones que se realizan en las parroquias y templos del municipio.

En la ciudad de Valle de Santiago existía una sola parroquia erigida a principios del siglo XVIII cuando el antiguo Camébaro, nombre original de este municipio, pertenecía al obispado de Michoacán. Dos siglos y medio después comienza un periodo de reformas eclesiales tanto territoriales como administrativas. Se fundaron nuevas parroquias hasta contar con diez en todo el municipio, es decir, la cabecera municipal y sus comunidades, a partir de 1979. En este proceso de transformaciones, Valle de Santiago dejó de pertenecer al obispado de Michoacán, ahora arzobispado, para formar parte del obispado de Irapuato fundado en 2004, a la vez dependiente del ahora arzobispado de León. Durante el periodo que comprende esta investigación, había una sola parroquia en Valle de Santiago. Esta jerarquía estaba sobre los demás niveles de la organización eclesiástica en la zona urbana y la zona rural. No se refería solamente a los asuntos de la administración material, pastoral y del culto de los templos de su jurisdicción. También tenía que ver con las organizaciones de feligreses y laicos que organizaban las fiestas religiosas.

Otras de las tradiciones musicales que tienen su origen en la segunda mitad del siglo XIX es la llamada “música de salón”¹⁵, que fue uno de los géneros preferidos por las elites sociales de las ciudades y de muchas poblaciones medias. Esta música era interpretada en las salas de las casas que pertenecían a familias adineradas. También eran parte del repertorio de las bandas sinfónicas o las municipales y de las orquestas típicas¹⁶ que se ejecutaban en los kioscos de los jardines o en las ceremonias cívicas y religiosas. En la

primer renglón será el décimo en cada una de las subsiguientes estrofas. Entre décima y décima la planta es cantada por el trovador a modo de estribillo y se acompaña musicalmente a conjunto completo. La melodía o “tonada” suele pertenecer al repertorio tradicional y es escogida por su adecuación al tema, a la métrica y al tono en que es cantada (normalmente *re, sol o la mayor*).”

¹⁵ Música de salón: es un género musical que se desarrolla en el ámbito social y cultural de abolengo del país teniendo como arista principal el parafraseo de obras de moda basadas en óperas y canciones populares, los diversos estilos musicales son: zarzuelas, vals, chotises, mazurcas. De la misma forma se han sumado otros estilos musicales que van desde el danzón, bolero y corridos entre otros.

¹⁶ Tómesese como ejemplo la Orquesta Típica de la Ciudad de México, fundada el 10 de febrero de 1884. Esta agrupación se ha mantenido activa durante sus más de cien años de existencia. También fue conocida como “La Típica Lerdo de Tejada”, ya que era dirigida por el maestro Miguel Lerdo de Tejada, y como Orquesta Típica Mexicana posteriormente. Estaba dotada de instrumentos no tan usuales en otras agrupaciones que han sido su distintivo como son los casos del salterio, bandolones, arpas, guitarrones, complementados por cuerdas, percusión menor, alientos y voces. Su repertorio ha incluido música popular, folclórica, regional, así como adaptaciones de oberturas, valeses y música de salón.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

ciudad de Valle de Santiago se tenía la propia, que era dirigida por el maestro Francisco López¹⁷, quien también fue profesor de muchos músicos locales a finales de la segunda década del siglo XX. A la postre, se convertiría en un destacado pedagogo y formador de gran cantidad de músicos de la región y sus alrededores, como lo fue el profesor Baltasar Aguilar Ortiz, quien formó la reconocida Orquesta Valle de Santiago, que además fungía como banda de viento con el mismo nombre, así como una orquesta típica de adolescentes formada por violines y mandolinas. Otro antecedente de las bandas en Valle de Santiago que hay que retener es la muy popular Banda de los Once Viejos¹⁸, la que se mantuvo activa al iniciar el siglo XX, de ello da testimonio el cronista de la ciudad, Benjamín Lara.¹⁹

En general, la música que interpretaban las orquestas típicas, la música de salón, se oía en las primeras décadas del siglo anterior y constituyó el modelo de agrupaciones musicales a seguir, inspirados por la Orquesta Típica de la Ciudad de México.²⁰ Así mismo, las bandas municipales que tocaban en las ciudades más importantes de la región, ya fuera como serenatas o en celebraciones particulares, seguían dos modelos generalmente. Uno que provenía de la tradición de las bandas de los Estados Unidos y sus directores Glenn Miller, Tommy Dorsey o Stan Kenton, que pronto tuvieron en México seguidores como las orquestas de Luis Arcaraz, que era sin duda el máximo referente musical en cuanto a orquestas de baile, o la del maestro cubano Dámaso Pérez Prado, que marcó toda una época con el ritmo del “Mambo”, como comenta Raúl Flores:

...yo me acuerdo cuando tenía cinco años que se juntó un conjuntito de cuerdas de Pascualito²¹, con la orquestilla de él, Pascualito con su contrabajito y violincitos (...) eran como unos 8 de

¹⁷ Francisco López fue un director de la Banda Municipal de Valle de Santiago y profesor del maestro Baltasar Aguilar Ortiz, quien con el tiempo formó su propia orquesta y diversos grupos, así como maestro de educación musical de la región. Los datos obtenidos fueron gracias a la conversación telefónica con Baltasar Aguilar Aguirre en marzo del 2016 quien radica en la ciudad de Sacramento, California, en los Estados Unidos de Norteamérica.

¹⁸ La banda de los once viejos estuvo activa desde la última década del siglo XIX hasta la segunda década del siglo siguiente. En ella participó el profesor Baltasar Aguilar Ortiz de manera fortuita, ya que su abuelo, quien era integrante de esta banda, le pidió que reemplazara al músico que tocaba la tambora (bombo o gran caja). De esta manera es como comenzó a dar sus primeros pasos. En otro orden de ideas, el cronista Benjamín Lara en su libro *En el Mero Bajío* menciona que: “... se creó la Banda Municipal en 1904. Quedó bajo la dirección del músico J. Luz Rico en atención a sus méritos. Los instrumentos fueron adquiridos en la casa Wagner & Levien, Sucs. de Guadalajara y costaron \$ 1,304.05 y se pagarían mediante un enganche y diez abonos mensuales.”, ver p. 224.

¹⁹ Benjamín Lara, médico de profesión y cronista emérito de la ciudad, cómo otros ciudadanos de Valle de Santiago, se formó en la orquesta típica de la ciudad tocando la mandolina.

²⁰ Ver cita 12.

²¹ Pascual Ortega, director y violinista de una agrupación que se llamaba la “Orquesta de Pascual Ortega”, estuvo activo entre las décadas de los años treinta y sesenta. Ver cuadro número uno: Agrupaciones musicales de Valle de Santiago y sus comunidades, 1910-1980, pág. 19.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

puras cuerdas y el conjuntillo de mi papá y ya con 2 saxofoncitos, 2 trompetas, el contrabajito y la guitarra, una comida allá en la “Ocalera” allá después de la vía, para allá hacían muchos paseos, allá por San Javier, y yo me acuerdo chiquillo, todavía no tocaba, fui a la tocadilla esa y estaban dos grupitos ahí tocando en una comida, fíjese, nada más por ir a comer al campo, ocuparon las dos orquestitas...²²

Estas celebraciones de onomásticos empezaron a ser la fuente de trabajo de las pequeñas orquestas de baile y típicas. Al mismo tiempo, en las comunidades, las bandas de viento empezaron a tener también un gran campo de acción en las fiestas patronales, atendiendo al mismo tiempo celebraciones sociales, generalmente familiares, trabajo que se incrementó en la medida en que fueron decayendo las orquestas de baile.

Otra de las tradiciones culturales que proviene de aquella época, y que aún se ven en la ciudad, son los servicios que se contratan para los entierros, pues si al difunto le gustaba la música, la banda de viento es contratada para formar parte del cortejo fúnebre y colocarse detrás de la carroza interpretando sus melodías preferidas. Este recorrido lo realiza el cortejo de la misma forma como si fuera detrás de algún santo patrono, porque dichas melodías pueden ser alegres o tristes. Y más aún si el difunto había sido músico, en ese momento se conforma una banda nueva para la ocasión integrada por músicos de distintas agrupaciones que tuvieron alguna cercanía de amistad con el fallecido o por solidaridad del gremio.

²²Flores Hernández, Raúl, Sandoval Pierres Armando y Flores Villagómez, Luis, *Entrevista*, recopilada domingo 17 febrero de 2013. El maestro Raúl, originario de Valle de Santiago, ha sido trompetista y director de bandas de viento, bandas de guerra (como la de la Sección 24 del Sindicato Petrolero, en Salamanca) orquestas de baile, grupos tropicales y otros. Con el término “ocalera” se designa regionalmente a una formación de eucaliptos (ócalos), p. 5.

1.2 Manifestaciones culturales en la región vallense

Lo que hoy conocemos como Valle de Santiago, antes de la llegada de los españoles, albergó en sus tierras, rodeadas de volcanes y enormes áreas fértiles, a pueblos originarios que provenían de distintas culturas que habitaron la región, a veces simultáneamente, otras sucesivamente. Estas culturas fueron, entre otras, las de Chupícuaro, la Otomí, Tolteca, Chichimeca y Purépecha. La comunidad indígena que los soldados españoles y los evangelizadores encontraron en la región hacia la séptima década del siglo XVI se llamaba Camémbaro. Estaba ubicada al sur de la cabecera del actual municipio, dentro del territorio purépecha, de ahí su nombre que significa “lugar de ajenjo o estafiate”²³.

Esta comunidad indígena dio origen a la Villa de Santiago, la que se fundó el 28 de mayo de 1607²⁴ en conmemoración de la llegada de los españoles a la región, el 25 de julio de 1562, día de Santiago Apóstol. Pasaron algunos siglos para que se le concediera el nombramiento de ciudad, manteniéndose hasta entonces como villa. Esto fue en el año de 1871, cuando el Congreso de Estado le otorgó el título de ciudad.

Cabe decir que muchas de las comunidades actuales fueron antiguos asentamientos prehispánicos, resultando la población una amalgama de pobladores indígenas: otomíes, tarascos y principalmente chichimecas, agregándose posteriormente los colonos españoles que se asentaron aquí pocos años después de la conquista de México. No sería extraño mencionar que la villa de Santiago sería centro propicio para el tráfico de mercancías y que por ello su sociedad fuera resultado del amplio mestizaje de estas culturas, debido a su ubicación geográfica por la influencia de distintas regiones como la purépecha, mazahua, mixteca, entre otras más, como las provenientes de la meseta central y del sur.

La productiva tierra de los valles abajeños ayudó a que la población fuera creciendo. Por un lado, los aguerridos chichimecas; por otro, españoles que llegaron con sus aliados indígenas, provenientes la mayoría de ellos por el lado de Acámbaro, así como algunos soldados españoles que abandonaron sus tropas, encontraron territorios fértiles y lagos pantanosos. Por su parte, los evangelizadores empezaron a fundar villas y ciudades, como San Miguel o Celaya, detonando los procesos de poblamiento de la región.

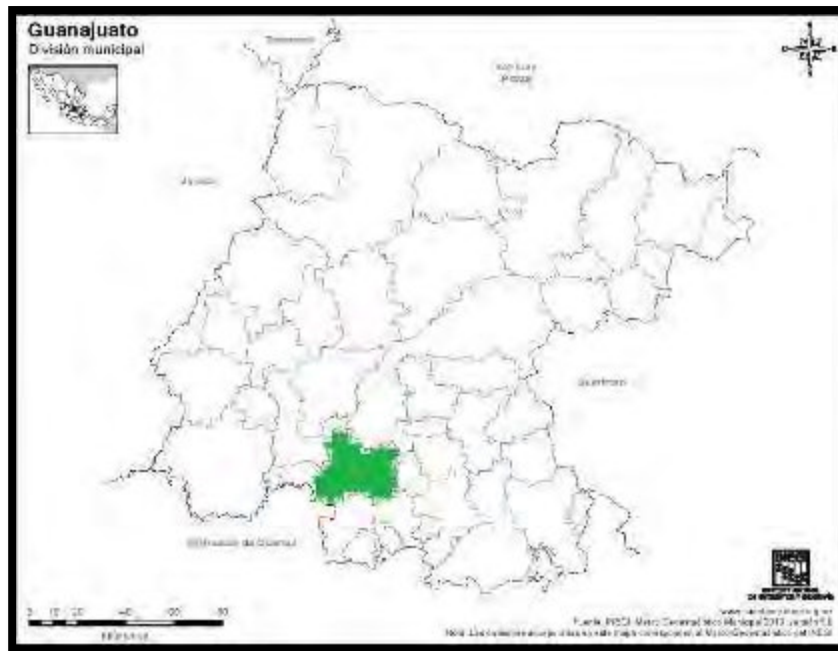
La actual ciudad de Valle de Santiago se encuentra situada al sur del estado de Guanajuato con una altitud de 1,723 m. sobre el nivel del mar, colinda al sur con la ciudad

²³Vázquez Vera, Higinio, *Monografía de Valle de Santiago*, Imprenta Salesiana, Querétaro, Qro., 1974. p. 9.

²⁴*Ibid.* p. 9.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

de Yuriria; al suroeste, con la ciudad de Puruándiro, Michoacán; al norte, con la ciudad de Salamanca; al este, con Jaral del Progreso, ciudad que en algún tiempo perteneció a la jurisdicción del Valle de Santiago; y al oeste, con las ciudades de Pueblo Nuevo, Huanímaro y Abasolo; forma parte de la Cuenca del Lerma. De grandes llanuras que forman el bajío guanajuatense, posee grandes extensiones de tierras fértiles, el cual por muchos años le fue acuñado el mote de “el granero de la república”.



MAPA 1. UBICACIÓN DEL MUNICIPIO DE VALLE DE SANTIAGO EN EL ESTADO DE GUANAJUATO

La región que comprende nuestro objeto de estudio se encuentra “en un campo volcánico de Valle de Santiago (Guanajuato), ubicado en el extremo nororiental del campo volcánico de Michoacán-Guanajuato, en la parte central del Cinturón Volcánico Transmexicano”²⁵. Este territorio comprende una serie de volcanes que en algún momento hicieron erupción, dando lugar al pseudónimo de “el país de las siete luminarias”:

²⁵ Cano Cruz, Marisol, Carrasco Núñez, Gerardo. “Evolución de un cráter de explosión (maar) riolítico: Hoya de Estrada, campo volcánico Valle de Santiago, Guanajuato, México”, posgrado de en Ciencias de la Tierra, Universidad Nacional Autónoma de México, Campus- Juriquilla, Querétaro, Qro. p. 1.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

- La Hoya de Solís, cráter también llamado del Capulín, ubicado al suroeste a una distancia de cinco kilómetros, la cual dentro de su interior mantiene vida agrícola.
- La Hoya de Flores, también conocida como la Hoya de Álvarez, se encuentra a solo cuatro kilómetros y medio al sur de la ciudad, en dirección a la vecina ciudad de Yuriria, cráter el cual gozaba de pequeños manantiales que brotaban de los acantilados. Con un diámetro de 1200 metros, al igual que el cráter la Alberca, en sus inmediaciones hay asentamientos de viviendas.
- La Hoya del Rincón de Parangueo se encuentra a cuatro kilómetros de la ciudad en camino a la carretera estatal que conecta la ciudad de Valle con la de Huanímaro, con una altitud de 2075 msnm, dicho cráter aún conserva agua en el interior, aunque el agua no es apta para el riego por contener alto grado de salitre. Para acceder al interior del cráter hay que atravesar un túnel de 400 metros de largo lo que la hace atractiva para los visitantes.
- La Hoya de Cíntora, ubicada al suroeste de la ciudad a tres kilómetros en dirección a la comunidad de la Magdalena de Aráceo, dentro de ella se encuentran pinturas rupestres así como vestigios de entierros purépechas, en sus inmediaciones existen asentamientos de viviendas, tanto del lado este y norte como en su interior y en la parte alta del cráter.
- La Hoya Blanca, conocida también como “de Piedra” ubicada al suroeste de la ciudad con una altura de 1850 msnm, se puede tener acceso a ella en automóvil utilizando el libramiento sur de la ciudad, con un camino de terracería que conecta con la mancha urbana mediante la calle 20 de noviembre.
- La Hoya de Estrada, ubicada al Oeste de la ciudad a unos tres kilómetros de la ciudad, con una altura de 1860 msnm, también tiene asentamientos en el interior del cráter.
- La Hoya de San Nicolás Parangueo, cráter ubicado al oeste de la ciudad, en las inmediaciones se encuentra la comunidad de San Nicolás de Parangueo y se puede acceder en automóvil a unos 4.5 kilómetros de la mancha urbana. En su interior, al no contar con agua, se aprovecha la tierra fértil para fines agrícolas.
- La Batea, cráter volcánico ubicado cuatro kilómetros al sur de la ciudad, aun costado de la carretera federal Salamanca–Morelia, contiene un mirador, así como instalaciones recreativas.
- La Alberca²⁶, el más popular de todos los cráteres debido a su ubicación, puesto que actualmente forma parte de la mancha urbana de la ciudad, donde incluso hay casas habitación a lo largo de sus faldas. En un pasado no lejano, dentro de su interior, aún conservaba el vital líquido del agua y se realizaba a la práctica del buceo, así como paseos en lancha y natación. Con una altitud de 1859 msnm, y aproximadamente unos 750 metros de diámetro, se puede acceder en auto vía camino asfaltado. Dentro de las muchas festividades que la región de Valle realiza, se encuentra la festividad del llamado “día de la Alberca”, con fecha el día 25 de septiembre, donde la gente acostumbra a realizar día de campo en las inmediaciones del cráter y abunda la música y la comida típica.

²⁶En la ciudad vecina de Yuriria dentro se encuentra otro cráter que forma parte de esta región volcánica con el mismo nombre de “La Alberca”.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE



MAPA 2. LA CABECERA MUNICIPAL DE VALLE DE SANTIAGO

La ubicación del territorio de la ciudad ha sido sin duda estratégica para el paso de la región del norte hacia el estado de Michoacán, como el caso suscitado del ejército insurgente en camino a Valladolid pasando por las ciudades de Silao, Irapuato y Salamanca, hecho ocurrido un 10 de octubre de 1810. La ciudad no estuvo exenta de la situación que se vivía en ese naciente siglo XIX. Don Miguel Hidalgo, dentro de sus recorridos, se hospedó en la ciudad, en los portales del centro donde aún se conserva una placa en recuerdo de sus visitas, así como el incendio ocurrido en 1814 por las acciones de guerra.

En la época del Juarismo, la situación en la ciudad era prometedora. El Ayuntamiento autorizó la construcción del Jardín Principal con una suma de \$1,161.00. Entre otras cosas, se creó la escuela nocturna para hombres. Sobre los espacios del ex convento de la Merced se inició la construcción de un hospital para ambos sexos, también comenzaron las obras para la construcción de la Alameda, obra que estaba pendiente de realizar.

Durante el prolongado gobierno de Porfirio Díaz, de 1884 a 1911, el municipio de Valle de Santiago participó en la época de progreso en un contexto de orden que garantizaba la paz porfiriana. En ese periodo, la ciudad vio un desarrollo económico importante debido al establecimiento de los ferrocarriles, construyéndose la primera estación en las inmediaciones de la ciudad de Valle. Los ferrocarriles permitieron que los productos agrícolas que se cosechaban en las fértiles tierras del municipio pudieran ser transportados

a muy distintas partes del centro de México y aún más lejos, lo mismo sucedía con los productos pecuarios. También debe destacarse que hizo más fácil la transportación de los pasajeros que se desplazaban por los estados de Guanajuato y Michoacán.

El auge económico de esos años también repercutió en el crecimiento de las ciudades. Valle no fue la excepción, como tampoco lo fue el ritmo de crecimiento económico de sus comunidades. Es interesante observar que la antigua villa de Santiago tenía una población de 50,101 habitantes en el año de 1910, contando con 24,301 varones y 25,800 mujeres²⁷; la Intendencia de Guanajuato contaba con una población de 430,127 habitantes. Después ya en el periodo de nuestra investigación, casi al finalizar el siglo XX en 1970, la población aumentó a 69,856 habitantes.

Como ha quedado dicho, Valle de Santiago está integrado a los municipios que forman parte de la cuenca del Lerma y está ubicado en el Bajío guanajuatense, aunque en sus cercanías tiene los volcanes extintos, sobre todo hacia al sur casi en la colindancia con el municipio de Yuriria. Esta situación conforma una cierta unidad geográfica de la red de ciudades y comunidades que participan de procesos culturales comunes. Por ejemplo, la gran religiosidad que se vive en las sociedades de la región. Basta recordar que “la conquista espiritual” iniciada por religiosos de distintas congregaciones, donde destaca la gran labor humanista y misionera de Vasco de Quiroga, que alentó la fundación de muchos de estos poblados, promoviendo siempre la defensa de la población indígena. Esta labor por cristianizar los pueblos indígenas en los confines del imperio purépecha tomó características muy singulares, ya que dicho imperio estaba en pleno desarrollo, por ello las formas sincréticas, religiosas o paganas, fueron muy profundas a diferencia de otros lugares que no tenían una cultura originaria.

Desde la primera generación, los indígenas catequizados que vivieron a la par el cruento dominio de los españoles conquistadores o encomenderos, se sometieron a las creencias religiosas católicas aportando sus propias tradiciones culturales. Pronto quedó instituida la devoción a Cristo, a la Santísima Trinidad, a diversas advocaciones de la Virgen María y a los santos cuya protección y patronazgo demandaban. Así, desde el mismo siglo XVI se adoptó la costumbre española de proclamar a Cristo, la Virgen María y algunos santos patronos de las ciudades, villas, congregaciones, iglesias y capillas.

La profunda y profusa religiosidad de los pueblos indígenas, originarios o avocados en las ciudades de la región, estableció diversas fiestas patronales que eran

²⁷<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1910/>consultado en enero 2017, *Instituto Estatal de Geografía y Estadística*, INEGI.

motivo de actos religiosos y celebraciones populares. Así vemos que se instituyen fiestas de gran importancia en los pueblos cercanos a Valle: Yuriria, Salamanca, Huanímaro, Pueblo Nuevo, Irapuato, Abasolo, Moroleón, entre otras.

Estas celebraciones de la época colonial son el antecedente de las que se heredaron posteriormente tanto en el siglo XIX como el XX. Detrás de la estricta organización de los actos religiosos estaba la compleja organización social que garantizaba la calidad en las fiestas patronales para beneplácito de Dios, la Virgen, los santos y la corte celestial. Pero también para el contento de los hombres, es decir, los organizadores y sus comunidades. Por supuesto, quedaban garantizados múltiples rezos, misas solemnes y diversas formas de manifestación de la religiosidad popular en actos paganos que poco a poco fueron permitiéndose: la actuación de grupos musicales, las danzas, distintas formas de diversión popular, juegos de competencia y los fuegos artificiales.

Casi todas estas actividades de distracción y de esparcimiento incluían actividades con contenidos importantes de las culturas indígenas. En el caso de las danzas populares, los sincretismos fueron múltiples y todavía se ven en la actualidad. Tal es el caso del torito, las mojigangas, y muchas más que eran representadas por la gente del pueblo. Para el caso de la Semana Mayor, las celebraciones religiosas eran acompañadas de múltiples actividades profanas que la iglesia fue tolerando poco a poco. Lo mismo ha sucedido en las celebraciones marianas, cuya fiesta más importante es el 12 de diciembre, día en que se rememora la aparición de la Virgen de Guadalupe. A guisa de ejemplo, se pueden mencionar lo que sucede en los municipios vecinos. En el caso de Yuriria las fiestas más importantes son: el día de San Agustín, el día 28 de agosto, que celebra en honor al obispo de Hipona, ya que la congregación religiosa que se estableció en ese municipio fue la de los agustinos. También en Yuriria se festejan el 4 de enero en honor al “Señor de la Preciosa Sangre de Cristo”, día en que se hace un enorme recorrido por las calles principales de la ciudad con carros decorados, también llamados “carros bíblicos” o “carros alegóricos”, representando algunos pasajes bíblicos, llenos de música y danza detrás de cada uno de ellos, concluyendo la celebración hasta muy entrada la noche.

En el caso de Salamanca, otro de los municipios aledaños de Valle de Santiago, entre sus muchas celebraciones se encuentra la Procesión del Silencio, la cual se realiza en Semana Santa, el Viernes Santo; al igual que en Valle de Santiago se realiza la fiesta de Corpus Christi, a partir del tercer jueves del mes de junio. Otra de sus festividades es la que celebra la fundación de la ciudad, el día primero de enero de cada año.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

En la ciudad de Valle de Santiago y en sus propias comunidades mantienen muchos de los festejos religiosos de antaño. Las principales fiestas eran las octavas de Corpus, la fiesta de Santiago Apóstol, la fiesta de la Merced y el día de la Candelaria. Pero igualmente hay otras que no son tan populares, no por ello menos importantes, como son la fiesta de San José, de Nuestra Señora del Carmen o las fiestas de los patronos de ciertos oficios, como la de San Isidro Labrador, patrono de los agricultores, con fecha de celebración el día 15 de mayo. Otro caso es el de la fiesta de Santa Cecilia, patrona de los músicos, que se realiza el día 22 de noviembre.

TABLA I. LAS FIESTAS RELIGIOSAS EN VALLE DE SANTIAGO Y SUS ALREDEDORES²⁸

Mes	Fecha	Celebración	Lugar	Templo o capilla
Enero	22	San Vicente	San Vicente de Garma	Templo de San Vicente
Febrero	2	Virgen de la Candelaria	Valle de Santiago	Parroquia del Hospital
Marzo	19	San José	Valle de Santiago	Templo de San José
			San José de Aráceo	Capilla de San José
			San José de Pantoja	Templo de San José
			San José de la Montaña (Los Gatos)	Templo de San José
			San José del Brazo (La Correa)	Templo de San José
Mayo	15	San Isidro	San Isidro Mogotes	Templo de San Isidro
	26	San Felipe	San Felipe Quiriceo	Templo de San Felipe
Junio	13	San Antonio	San Antonio de Mogotes	Templo de San José
	27	Nuestra Señora del Perpetuo Socorro	Valle de Santiago	Templo del Misterio
	16	Ntra. Sra. del Carmen	Valle de Santiago	Templo del Carmen

²⁸ Para la elaboración de este cuadro se agradece la colaboración de las siguientes personas: Luis Flores Aguilar (trompeta y director de bandas de viento), Raúl Flores Hernández (trompetista y director de grupos musicales), Raúl Ramírez Medrano (trompetista y maestro de banda de viento) así como de Cecilia Mireles (colaboradora de la fiesta patronal de Santiago Apóstol de la zona centro de Valle) y del Mayordomo Ricardo Martínez de Santiago Apóstol, denominado “Santiaguito el Mayor”.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

Mes	Fecha	Celebración	Lugar	Templo o capilla
Julio	22	María Magdalena	La Magdalena de Aráceo	Parroquia de María Magdalena
	25	Señor Santiago Apóstol	<i>Ídem</i>	Parroquia de Santiago Apóstol
	26	San Joaquín	San Joaquín	-----
		Virgen del Rayo	Valle de Santiago	Templo de Jesús
Agosto	30	Sta. Rosa	Sta. Rosa Parangueo	Templo de Sta. Rosa Parangueo
Septiembre	24	Virgen de la Merced	Valle de Santiago	Parroquia del Carmen
Noviembre	13	San Diego	San Diego Quiriceo	Capilla de San Diego
	22	Santa Cecilia	En todas ciudades	En todos los templos y capillas
Diciembre	6	San Nicolás	San Nicolás Quiriceo	Templo de San Nicolás
	12	Virgen de Guadalupe	Rancho Seco de Guantes	Virgen de Guadalupe
	8	La Inmaculada Concepción	Rincón de Parangueo	Templo de la Inmaculada Concepción

1.3 Manifestaciones musicales y vida comunitaria

En la ciudad de Valle de Santiago y sus alrededores encontramos diversos panoramas musicales, donde históricamente van desde los troveros urbanos, cancioneros, bandas de alientos, tríos de música nortea, hasta las grandes orquestas de baile, grupos de banda de viento en su mayoría, mariachi, rondallas, grupos de rock, orquestas típicas (hoy en el estado solo se encuentra una en la ciudad de León), grupos para amenizar eventos sociales, coros u orfeones religiosos²⁹ y bandas de guerra. La ciudad contaba con un teatro llamado “Teatro Lascrain”³⁰ a mediados del siglo XX, donde se presentó en algún momento zarzuela.

²⁹Estos grupos corales religiosos siguen actuando, muchas veces de manera temporal, es decir, suelen reunirse para la ocasión y ensayar un repertorio específico para tal evento.

³⁰El Teatro Lascrain se encontraba ubicado a un lado del mercado municipal, con el tiempo se convirtió en el Teatro Montes, sirviendo como cine en muchas de las ocasiones. En la ciudad había

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

El gusto por la música popular³¹ ha estado presente en la sociedad vallense, la cual se manifiesta en las fiestas más representativas, por ejemplo, el baile denominado “Noche Mexicana”, que se celebraba los días 23 de septiembre, en el que participaban todos los estratos sociales de la ciudad luciendo sus mejores galas. También era muy concurrido el baile llamado “Blanco y Negro”, que tenía lugar en el jardín principal de la ciudad, concluyéndose el mismo hasta muy entrada la noche y, en muchas ocasiones, hasta el umbral de la madrugada. Artistas de talla nacional reconocida en el ámbito musical solían presentar los éxitos del momento, y los géneros musicales variaban de la balada romántica, hasta la alegre música de banda sinaloense. Hoy, dicho baile ha venido a menos, se lleva a cabo en la periferia de la ciudad y, debido a la inseguridad, la gente ha dejado de asistir.

Es muy común que las verbenas en la ciudad sean acompañadas principalmente de música norteña y grupos pagados que interpretan cumbia de estilo colombiano. Con un poco más de presupuesto, las bandas de viento son una opción muy concurrida, hasta las orquestas de baile con una gran semejanza a la del maestro Luis Arcaraz. Desgraciadamente, los llamados “sonideros” han mermado el campo laboral de las agrupaciones musicales, pues al tener menor logística para sus presentaciones, ofrecen sus servicios a muy bajo costo, resultando una opción para las familias que desean economizar los gastos de sus eventos sociales.



tres lugares para el entretenimiento visual: el Cine Guerrero, el Cinema Valle y Teatro Montes (Lascurain). Hoy la ciudad no cuenta con un solo espacio para ello.

³¹Música popular del pueblo y para el pueblo, nos referimos a la música que escucha la mayoría, las masas.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

TABLA II. AGRUPACIONES MUSICALES DE VALLE DE SANTIAGO Y SUS COMUNIDADES, 1900-1980

Años	Agrupación	Género	Director/ Dueño	Comentarios
1900	Banda Municipal	Banda sinfónica	J. Luz Rico	Llamada de los "Once Viejos"
1910	¿?	Banda de Viento	Francisco López	Desaparecido
	Cuarteto Maderista del Limón	Cuerdas de coplas de la Revolución	Pedro Martínez	Encarcelados por órdenes del Gobernador Joaquín Obregón González
1920	Orquesta Valle de Santiago	Orquesta de baile	Baltasar Aguilar Ortiz	A la fecha por los hijos
1930	Orquesta de Pascual Ortega	Orquesta típica	Pascual Ortega	Desaparecida
	Juan el Cantor	Pianista y cantor de iglesia	Juan el Cantor	Célebre porque se lo llevaron a la catedral de Roma a cantar
	Orquesta del Negrito	Orquesta típica	José, alias el "Negro"	Desaparecida
	Conjunto del Minsuri	Conjunto de fiestas	Jesús el Minsuri	Saxofón, trompeta, guitarra, batería y contrabajo
		Orquesta típica	Miguel Arredondo	Violín, arpa, flauta, contrabajo, acordeón Desaparecida
1940	Banda de San Jerónimo	Banda	Antonio Lara	Desaparecida
	Luy y Jesús	Dueto de Guitarras de corridos		Finados
	Banda de Guerra Esc. Ausencio Alvarado	Banda de Guerra	No había maestro, el sargento fungía como instructor	Usada para muchos actos cívicos, porque la presidencia municipal en algunos periodos carecía de banda de guerra

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

Años	Agrupación	Género	Director/ Dueño	Comentarios
	“Orquesta típica infantil”	Orquesta típica	Baltasar Aguilar	El Prof. Baltasar la organizó con niñas de la escuela primaria “La Corregidora” y niños de la escuela “Niños Héroe”
	Isidro	Bandolón	Isidro	Un trovador urbano, invidente, cantaba en las calles y por un veinte le daba un azucarillo ³² y te componía una canción
	Orquesta Carta Blanca	Orquesta de Baile	José de Palo	Desaparecida
1950	Ritmos del Valle	Orquesta de Baile	Luis Flores Aguilar	Actúa esporádicamente bajo la dirección de los hijos y nietos
	Mariachi Valle	Mariachi	Saturnino Martínez	A la fecha por la familia Palomares
	Coro de Santiago Apóstol	Coro religioso	Antonio Moreno	El hijo de fundador dirige el coro a la fecha
	Cantineros en Solitario	Cancioneros de bares y cantinas	“El Mareado” “Guadalupe el mil” “El Jack” “El Perlita”	Finados todos
1960	Los Bamby´s	Balada/grupero	Sociedad	Desaparecido
	Almas Volcánicas	Conjunto grupero	Sociedad	Desaparecido
1970	Orquesta Continental	Orquesta de baile	Sociedad	Esporádica por los hijos
	Banda Aráceo	Banda de Viento	Fam. Ramblas	A la fecha por los nietos con otros nombres

³² El azucarillo era una botellita de azúcar con licor dentro.

1. LAS BANDAS DE INSTRUMENTOS DE ALIENTO Y LAS TRADICIONES
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL EN EL BAJÍO GUANAJUATENSE

<i>Años</i>	<i>Agrupación</i>	<i>Género</i>	<i>Director/ Dueño</i>	<i>Comentarios</i>
	Banda La Magdalena	Banda de Viento	Rafael Partida	Desaparecida
	Los Charritos	Trio	Ernesto Vázquez Remigio	En la actualidad está integrado por los hermanos y sobrinos
	Rondalla Magisterial	Rondalla	Guadalupe Damián	Continua activa a la fecha
	Los Limbers	Grupero	Sociedad	Desaparecido
	Los Junior	Versátil	Ignacio Varela	Desaparecido
	Los Diamantes	Norteño/ Grupero	José Luis Mendoza	*Primero fue dueto norteño de cantina luego hizo un conjunto grupero del mismo corte
1970	Los Sensacionales del Ritmo	Conjunto grupero		Desaparecido
1980	Sonora Valle	Tropical	Sociedad	Desaparecido
	Camilo y sus Rurales	Norteño	Camilo Solorio	A la fecha
	Los Halcones de Valle	Norteño	Elías Velázquez	A la fecha
	Banda del Rincón de Parangueo	Banda de Viento	Pedro Cuevas	Desaparecida
	Comandante Cero	Grupo Grupero	Andrés Huichapan Rojas	Desaparecido
	Banda Sta. Cecilia	Banda de Viento	Leopoldo	Desaparecido

2. TRASCENDENCIA DEL MÉTODO ARBAN PARA EL APRENDIZAJE MUSICAL Y DE LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE ALIENTO DE BOQUILLA CIRCULAR

El connotado músico Joseph Jean Baptiste Laurent Arban nació en la ciudad de Lyon, Francia, el 28 de febrero de 1825 y murió en la capital de ese país, un 9 de abril de 1889 a los sesenta y cuatro años de edad. Su instrumento era la corneta de pistones también llamado cornetín y fue altamente reconocido como solista en países como Rusia, Inglaterra Alemania, España entre otros, aunque también se desempeñaba como director de orquesta y pedagogo. Su *alma mater* fue el Conservatorio Nacional Superior de Música y de Danza de París, donde posteriormente fue profesor de corneta de pistones³³, así como también fue profesor de saxhorn³⁴ en la Escuela Militar.

³³ También llamado “cornetín”. Se hace la aclaración de pistones para no confundir con la corneta de órdenes militares que no tiene pistones o válvulas. La Corneta es un instrumento de musical de válvulas, de metal. Su apariencia es muy equivalente a la trompeta actual. El sonido es poco más suave, aunque ello depende mucho del instrumentista.

³⁴ El saxhorn es un instrumento musical de válvulas, inventado por Adolphe Sax (1814- 1894) en París, su cuerpo es de metal. Su forma física se asemeja a la tuba pero con una dimensión más pequeña, la familia de los saxhorns va desde el contrabajo hasta el sopranino. Su uso principalmente fue en las bandas sinfónicas, militares y en México tienen un gran uso en las bandas de baile soportando la armonía de las canciones y recibiendo el nombre popular de “charchetas” o “cucunas”. De estos instrumentos nacieron otros muy similares a partir de la segunda mitad del siglo XIX como son los bombardinos y los bugle-fliscornos.

2. TRASCENDENCIA DEL MÉTODO ARBAN PARA EL APRENDIZAJE MUSICAL Y DE LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE ALIENTO DE BOQUILLA CIRCULAR



Perteneció a la estirpe de los músicos virtuosos del siglo XIX, como Niccolò Paganini (1782-1840), violinista italiano; Franz Liszt (1811-1886), pianista austro-húngaro; Louis-Hector Berlioz (1803-1869), entre otros. Al igual que estas grandes figuras musicales fue un destacado ejecutante de instrumentos de viento, pedagogo, compositor y director de orquesta.³⁵

Su gran obra pedagógica está contenida en varios trabajos que han sido eficientes métodos para la ejecución de los instrumentos de viento, sobre todo los que utilizan pistones como una innovación técnica que permitió el mejor aprovechamiento del trompetín, trompeta, saxhorn y otros más de la enorme familia de instrumentos de aliento.

Con ello, no solo mejoró notablemente el aprovechamiento de estos instrumentos, también influyó en la composición de obras más complejas, lo que exigió ejecutantes mejor preparados y, a su vez, la evolución de las audiencias que iban creciendo en los diferentes países europeos.

³⁵ Navarro Gimeno, Miguel Ángel, *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones en Madrid en el siglo XIX*, op. cit. p. 155.

En este contexto, se impone la figura de Arban, pues sus métodos influirían grandemente en la música de instrumentos de aliento, en una coyuntura en la que las bandas, militares o sinfónicas, experimentaban una expansión por las funciones que las distintas sociedades les asignaban, porque hacían acopio de una tradición instrumentista y compositiva que venía transformándose constantemente, y porque el romanticismo ofrecía un terreno fértil para el imaginario y la creatividad compositivas.

Por el acucioso y encomiable trabajo de tesis doctoral de Miguel Navarro Gimeno, *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones en Madrid en el siglo XIX*, defendida en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo en 2014³⁶, sabemos con detalle la presencia y la influencia de Arban en los medios bandísticos españoles entre 1865 y 1870. Durante estos años no solo se difundió su gran obra, pues el mismo se relacionó con las autoridades y músicos españoles, también desplegó una gran presencia concertística que influyó de manera fundamental a los músicos de aquella época hasta la actualidad. Las reseñas de sus conciertos escritas por los críticos contemporáneos evidencian el gran éxito que tuvieron sus presentaciones no solo por el virtuosismo que le caracterizaba, también porque introdujo nuevos repertorios, con música poco conocida por el público español, ya fueran arreglos de arias de ópera u obertura, o piezas concertantes, escritas específicamente para los instrumentos de viento.

También diversos archivos brindan testimonios de sus relaciones con profesores, comisiones escolares y músicos. Uno de los grandes aportes de este notable trabajo es el “Apéndice 2. El legado de Arban en la Biblioteca Nacional de España”, que se anexa a la tesis mencionada, cuyo acervo es sumamente rico y de interés para los estudiosos de estos temas. De este fondo se presenta una selección al final de este trabajo.

El mismo autor de este trabajo nos dice del alcance de la influencia de Arban en España³⁷:

Enseñó a toda una generación las nuevas posibilidades técnicas y físicas del cornetín de pistones que el mismo creó y desarrolló, bien personalmente, bien a través del método que compuso *Grande méthode complète pour cornet à pistons e de saxhorn*, publicado en París en su primera edición en la década de los años 50 -posiblemente después de 1857, cuando fue nombrado profesor de la École Militaire-, que todavía se estudia hoy en muchos conservatorios del mundo.³⁸ Posteriormente en 1864, el tiempo que aparecía la cuarta

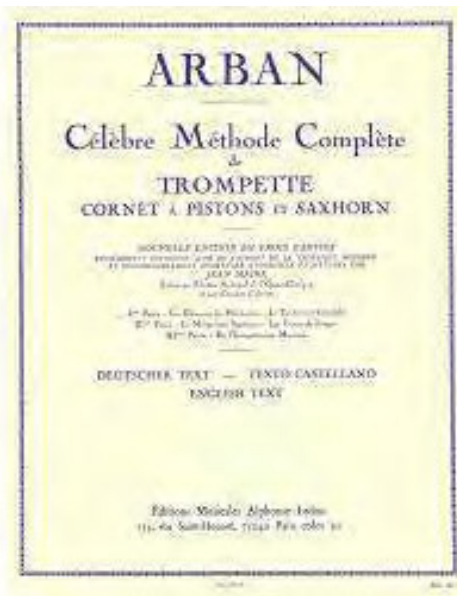
³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 177.

³⁸ Arban, J-B. *Grand méthode complète pour cornet à pistons e de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, Paris, L. Escudier, s. a. [1857-1959 ca.]. Cita del autor.

2. TRASCENDENCIA DEL MÉTODO ARBAN PARA EL APRENDIZAJE MUSICAL Y DE LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE ALIENTO DE BOQUILLA CIRCULAR

edición de la *Grande Méthode* también publicaba el *Extrait de la grande méthode de cornet à pistons et de saxhorn*, un método reducido a partir del completo.³⁹



La influencia de Arban se resintió en toda Europa en las décadas centrales de la mitad del siglo XIX. Como se ha dicho, a mitad de este siglo se dio un gran desarrollo para las bandas militares en donde se experimentaba, entre otros repertorios, adaptaciones de obras para orquesta sinfónica, temas o poemas sinfónicos en donde los compositores y arreglistas realizaban variaciones para demostrar las habilidades de los intérpretes. Arban, por su parte, realizó una gran cantidad de arreglos para trompeta y piano dándole un alto grado de virtuosismo a la corneta de pistones, al saxhorn y, por supuesto, a la trompeta. Estos arreglos fueron divulgados en el *Gran Método Completo para Corneta de Pistones y Sax Horns*, publicado en París en el año de 1864.⁴⁰

El propio autor autorizó la edición bilingüe en francés y español a la editorial parisina del Alphonse Leduc del *Extracto del gran método completo para cornetín de pistones y saxhorn compuesto para el conservatorio y el ejército*. La edición se publicó en 1865-1866.⁴¹ No está suficientemente estudiado cómo y cuándo comenzó a difundirse *Grande méthode*

³⁹ Sobre esta edición hay diversidad de dataciones. En la Biblioteca Nacional de España, se cataloga como 1853; Jean-Pierre Mathez da 1864 como fecha de esta primera edición (*Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban...* p. 7). Cita de la autor.

⁴⁰ Arban, J-B. *Grand méthode complète pour cornet à pistons e de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, Paris, L. Escudier, 1864, cita del autor.

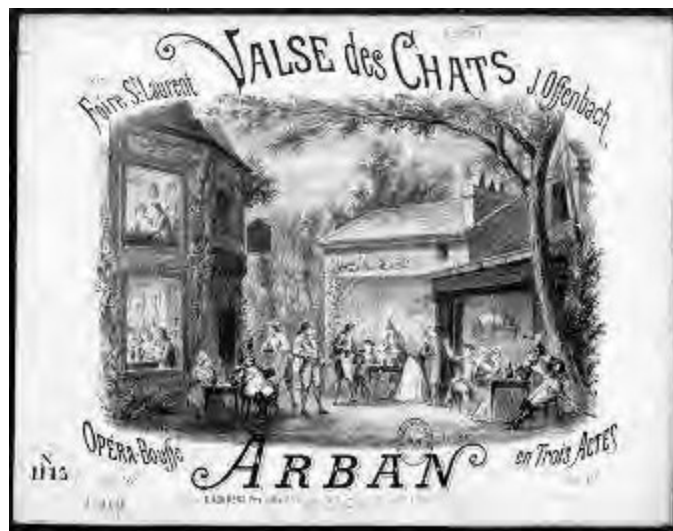
⁴¹ Navarro Gimeno, Miguel, *Evolución de la enseñanza del clarín y del cornetín de pistones en Madrid en el siglo XIX*, op.cit. pp. 183-184.

complète pour cornet à pistons et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée en México. Es probable que se tuvieran en estas tierras escasas noticias de la fama que comenzaba a cosechar Arban en Francia, en la década de los años 50 y 60 del siglo XIX. Cuando este texto fue publicado, México se encontraba bajo la intervención de los ejércitos franceses y sus aliados con el propósito de sostener la instauración del imperio de Maximiliano de Habsburgo.

Una hipótesis es que los músicos de las bandas extranjeras de esa época pudieron haber traído, junto con las partituras de los repertorios que interpretaban, algún ejemplar de la *Gran Méthode* o del *Extrait* y algunas noticias del famoso músico, lo que significaría que antes de que comenzara el periodo del porfiriato ya circulaba muy restringidamente dicho texto.

Otra hipótesis puede establecerse a partir de que el flujo comercial y cultural entre México y Europa, Francia y España principalmente, se restableció una vez terminados los conflictos internacionales con Francia. Esto se debe a la estabilidad y progreso económico que caracterizaron al régimen el general Porfirio Díaz que, como se ha dicho, duró más de tres décadas. En efecto, a partir de 1870 México acrecentó sus relaciones con los principales países europeos, especialmente con Francia y España.

Con Francia las relaciones fueron las más importantes en el ámbito cultural. La generalidad de los historiadores del período establece la preferencia que el régimen porfirista y los estratos elitistas de la sociedad nacional tenían por la cultura francesa en boga. Hablar del “afrancesamiento” de este periodo ya es un lugar común, pues predominaba en muchos de los aspectos culturales y científicos.



En este contexto, se intensificaron los flujos culturales: libros, partituras, instrumentos, enseres, modas en el vestir y comer, decoraciones y ornamentaciones; sin mencionar que fueron frecuentes cada vez más la presencia de artistas, compositores y compañías de ópera. En fin, Francia no solo era una de las vanguardias más influyentes en Europa, también lo fue para México, como se ha dicho, en los ámbitos de la cultura.

Es más probable que la *Grande Méthode* haya llegado a México en este periodo, y que antes de comenzar el siglo XX, ya circulaba entre las bandas urbanas, y entre los conjuntos de los municipios y comunidades rurales. En todo caso, en la región del Bajío guanajuatense hemos podido indagar con los músicos de mayor edad y los jóvenes que tienen una tradición familiar, que el método Arban ya era usado a principios del siglo XX, lo que nos permite suponer que, en efecto, este circulaba desde finales del siglo anterior.

Hay que tener presente que la región del Bajío guanajuatense ha sido siempre una de las más comunicadas en el país. Está vinculada con los más grandes y medianos centros urbanos del país: México-Querétaro-Guanajuato-Guadalajara; Guanajuato-Morelia; León-Aguascalientes-Zacatecas; Guanajuato-San Luis Potosí. Esto nos habla que por esas rutas ancestrales han circulado los intercambios económicos, comerciales y culturales.

Por ello, al ser la ciudad de México el centro económico, político y cultural concentraba la llegada de los bienes importado de ultramar. La propia cercanía de Guanajuato permitía que esos bienes circularan pronto en las ciudades grandes y medianas del estado. En consecuencia, los artistas, los bienes y las novedades culturales transitaban por estas ciudades ubicadas en las márgenes de lo que hoy se conoce como “corredor industrial del Bajío”.

Entre estas novedades musicales llegaron músicos, instrumentos, partituras, modas, y, con ello, géneros musicales que pronto fueron adoptados y popularizados por los distintos grupos musicales que iban en desarrollo. En estas circunstancias, es muy interesante lo que Juan Manuel Arpero nos dice respecto del gran método pedagógico de Arban en nuestro medio, a propósito de la recepción de la polka:

Juan Manuel Arpero (en adelante JMA): ... la polka llegó aquí a México en el siglo XIX. Pero aquí hay un punto mucho muy importante que no debemos para nada descartarlo: la polka en el siglo XIX ya estaba totalmente formada, tanto bailable como de concierto... ¡Ajá!, y tiene el toque militar, siempre y muy romántico porque es 1800... Ahora, la polka llegó a adquirir esa posición exacta o ese perfil cuando aparece Jean Baptiste Arban, francés de Lyon, Francia. Y le voy a decir, estos sí son los inicios y en esto sí soy totalmente seguro porque siempre lo estuve investigando en la obra de este señor Jean Baptiste Arban. Es el autor de la Biblia de la Trompeta. Nace el 28 de febrero de 1825 y muere en 1889, esa es su vida. Éste es el creador de todos los estilos de variaciones y conciertos, muy virtuosas en polkas, las

variaciones y es en ese sentido cuando se hace ese corte, sí, es Jean Baptiste Arban. Hay una anécdota mucho muy importante, si coincidimos con las fechas, cuando Arban visita Rusia se encuentra con Tchaikovsky. Tchaikovsky, había hecho algunas cosas, algunas sinfonías, o sea su música, pero cuando conoce... Cuando Tchaikovsky estaba por ahí en un lugar X oye un trompetista tocando y se acerca con él y dice:

— ¿Oye? Pero, ¿eso se puede tocar con la trompeta?

— Sí...

— ¡Qué bárbaro! Entonces todo eso, tremendamente difícil.

Fue cuando empezó a ponerle Tchaikovsky sobre las partes difíciles [...] todos lo solos y compases que desarrolló el mejor intérprete de todos los ballets de Tchaikovsky. Pero este señor es el que pone todo este asunto. Tchaikovsky gracias a este personaje empezó a escribir todo esto. Bueno, viene la música hacia México, vienen todas las variaciones que encontramos aquí (señalando el Método de Arban) todo esto, y sobre todo, toda la técnica del golpe de clarín, todas las variaciones, es esto mire (enseñando una página del manual al entrevistador), todas estas aquí, que no fue otro más que él el que marcó ese estilo, impresionante, en donde está basado gran parte de la escuela de... Bueno, aquí vemos todas estas variaciones que vienen mucho muy complicadas y muy difíciles de tocar, y cuando llega a México obviamente se encuentra con el desarrollo del territorio, vamos a decirlo así... Por eso nació Francisco Maldonado aquí en Rincón de Tamayo, un personaje casi legendario, que fue, este señor, a dar en parte de las misiones les enseñanzas a Santo Tomás de Huatzindeo. Armando Sandoval Pierres (en adelante ASP): Entonces hablando de polkas, ¿por qué se impone como género?

JMA: Lo que yo hablo, y de lo que estoy bien seguro siempre en cuestión también de investigador, es que mucho antes de la revolución y hacia finales del siglo XIX, ya había conciertos, ya había variaciones, ya había esto gracias a este señor. Cuando viene la revolución y cuando viene el auge de las bandas en Guanajuato, que no se dio en ninguna parte del país más que en Guanajuato.⁴²

En su relato, Juan Manuel Arpero ahonda más en la importancia del método Arban y el impacto que tuvo en varias generaciones de músicos en la región. Continúa diciendo:

Este es el *Carnaval de Venecia*, este es de Arban, la versión que hace Arban en su método, es que de ahí nació todo... Sí, es un poquito de metal. Y es que yo veía a mi papá, y veía a los músicos [a la hora de estar tocando] y decíamos:

— ¿Sabes que se me están acabando las polkas?

Y empezábamos a improvisar, ¿cómo?, le inventaba uno en el momento, pero sobre la misma estructura...

ASP: ¿Tienes la idea, históricamente, de cuándo comenzaron las polkas?

JMA: Fue después de la Batalla de El Guaje.

ASP: Pero me imagino que ya había una tradición previa, ¿no?

⁴² Arpero Ramírez, Juan Manuel y Sandoval Pierres Armando, entrevista, recopilada por Armando Sandoval Pierres y transcrita por Marte Ramírez, Universidad de Guanajuato, Laboratorio de Historia Oral, 02/03/2008, pp. 12-14.

2. TRASCENDENCIA DEL MÉTODO ARBAN PARA EL APRENDIZAJE
MUSICAL Y DE LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS
DE ALIENTO DE BOQUILLA CIRCULAR

JMA: O sea, estaban en conocimiento de todos los conciertos que venían de Europa, como le decía hace rato, que antes de que terminara el siglo XIX...

Vidal Berrones Murillo (en adelante VBM): ¡la polka viene de Polonia!

JMA: Sí, exactamente.

ASP: Algunas versiones históricas explican que la polka viene de una región de la antigua Checoslovaquia. Pero, ya luego, aquí un registro que se tenga en México de la primera vez que fue interpretada en México. Después es posible que, volviendo a la idea de los franceses que vienen, los austriacos, estos músicos extranjeros traen esa música, dejan partituras, hay gente que lee, hay gente que estudia...

JMA: Sí, ellos lo dejaron, sí...

ASP: Y lo dejan ahí, y estos empiezan a evolucionar de otra manera la polka, es una posibilidad.

JMA: Sí le digo, le comento...

VBM: O la otra es que se hayan traído los materiales de allá.

JMA: Sí, ¡así fue!

ASP: Sí bueno, podría haber sido, pero es más difícil...estamos hablando de entre 1862, cuando comenzó la invasión francesa en México, especialmente durante el efímero imperio de Maximiliano, cuya muerte fue en 1867, y que da comienzo el periodo juarista que se conoce como la República Restaurada, hasta 1876, que es el ascenso de Porfirio Díaz. Pero el gobierno de Díaz no estaba consolidado todavía, pues entre 1880 y 1884 su compadre el Manco González ocupó la presidencia. Entonces, en ese periodo todavía la sociedad mexicana estaba a expensas de inestabilidades. A partir del 1884, Porfirio Díaz ya está de regreso en la presidencia, para ese entonces la sociedad ya había cambiado, ya está actuando en otros contextos. La generación de los que pelearon cuando la Reforma, la intervención francesa y el imperio de Maximiliano, los liberales y conservadores de esos años fue desapareciendo o, como los dijera don Daniel Cosío Villegas, cediendo su belicosidad en aras de la paz y el progreso. Entonces es cuando se acentúa la influencia de la moda europea. Creo yo que sí hubo música impresa que circuló limitadamente en las décadas precedentes. Sin embargo, esto se incrementó desde los inicios del porfirismo, debido justamente a la influencia creciente de esa moda: vemos partituras que circularon aquí, tienen que haber sido hacia 1870 y posteriormente. Tampoco hay que olvidar que el piano fue un instrumento que cobró mayor presencia en ciertos estratos de la sociedad en las ciudades más importantes de la República, al igual que las bandas de viento... pensemos tan solo cuántos kioscos se construyeron hacia finales del porfiriato.

JMA: Es que a finales de los años ochenta del siglo XIX ya había llegado tantos conciertos y variaciones de este señor Arban, como lo comentaba yo en anteriormente. Tardaron varios años todavía en llegar a la provincia y para que se hicieran todavía comunes y sobre todo más tiempo para que viniera la transformación o la metamorfosis, vamos a decirlo así, de la

polka adaptada y un estilo mexicano. Y se tocaban algunas cosas porque las bandas militares de allá de México tocaban todo esto, pero no era tan común.⁴³



Otro testimonio igualmente interesante es el que nos ha dejado Luis Flores Aguilar (1922-2017, Valle de Santiago, Guanajuato, México). Encabeza la familia de músicos de banda a lo largo de tres generaciones, cubriendo todo el siglo XX y lo que va de la presente centuria. Como lo he dicho en una entrevista realizada para este trabajo⁴⁴, Luis Flores vivió cerca de la casa de Baltasar Aguilar Ortiz, quien tenía y dirigía la Orquesta de Valle de Santiago, mismas que fue muy reconocida en el centro del país, en la segunda mitad del siglo XX, por ser la mejor orquesta de baile en estas tierras. Es más, sus descendientes continúan con la herencia orquestal, a pesar de que la música de ese tipo de orquestas, sus interpretaciones

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Flores Villagómez Luis y Sandoval Pierres Armando, *Entrevista*, recopilada por Armando Sandoval Pierres, transcrita por María Paulina Aguilar Segoviano y Ruth Yolanda Atilano Villegas, Universidad de Guanajuato, Laboratorio de Historia Oral, 18/02/2011. La versión íntegra de la transcripción de esta entrevista es incluida como anexo en este trabajo.

de temas viejos y nuevos ya ha cedido a las nuevas melodías tocadas por otros conjuntos similares.

Don Luis se acercó a don Baltasar para que le enseñara el arte y el oficio de la música, como lo hacían personas del mismo Valle, de otros municipios y de las principales comunidades campesinas. Él, como muchos otros músicos del siglo pasado y de la actualidad, realizaba otros trabajos. En su caso fue zapatero y trabajador de PEMEX, en la ciudad de Salamanca. Esta obstinada realidad en la vida de los músicos que buscaban profesionalizarse se confrontó siempre con los precarios pagos que recibían por sus servicios.

Yo creo que se debe a que llegaron algunos maestros a enseñar el oficio de la música. Y anteriormente un maestro era muy capacitado para enseñar varios instrumentos y formar él solo la banda; ser el director él de toda una banda y esto se hizo mucha tradición de que un maestro enseñara a adolescentes o niños. Como usted recordará, maestro, muy poca gente estudiaba en aquellos años, estudiaban solamente la primaria [se escucha el sonido de campanas] y la gente decía “que tengas la primaria y un oficio es suficiente para vivir”. Así lo veía mucha gente, entonces yo recuerdo esto por palabras de mi abuelo y palabras de mi papá, de que era mucho esa creencia popular de bueno “que tengas un oficio y que hagas otro trabajo con eso puedes sobrevivir muy bien.”⁴⁵

Como músico tocaba trompeta, cantaba, dirigía su propia orquesta y arreglaba orquestaciones para las melodías de moda ya fueran danzones, pasodobles, boleros, chachachá, zamba entre otros géneros en boga. Estos viejos maestros de las bandas eran muy versátiles.

En el caso de mi abuelo no solo tocaba trompeta, también cantaba, iguales habilidades desarrolló mi padre. En sus buenas épocas tocaba danzones y boleros. De hecho, mi abuelo por ahí debe tener un par de danzones que compuso, no los tiene escritos, pero se los sabe y mi tío que toca el piano y mi papá en la trompeta se los saben, lo acompañan. Tengo esa curiosidad de un día grabárselos, las melodías, y hacerle el arreglo para que queden registradas las composiciones, pero si eran completamente danzones, boleros.

⁴⁵ Flores Villagómez, Luis y Sandoval Pierres Armando, *Entrevista*, recopilada por Armando Sandoval Pierres, transcrita por María Paulina Aguilar Segoviano y Ruth Yolanda Atilano Villegas, Universidad de Guanajuato, Laboratorio de Historia Oral, 18/02/2011.

Para la generación de don Luis Flores Aguilar, es decir, quienes nacieron después de la revolución, y también para la generación de sus padres, nacidos en los últimos veinte años del siglo XIX, ha de haber sido más o menos lo mismo en lo relativo a su formación como músicos de banda. Hay dos referentes importantes para esa época. Por una parte, el gran músico español Hilarión Eslava (1807-1878), maestro de capilla, compositor de música sacra y profana, del que se tienen algunas óperas. Pero, en relación a nuestro interés, él fue un gran pedagogo a quien le debemos algunos textos para el aprendizaje musical. De ellos, el más destacado es el *Método de Solfeo*, editado en 1846, sin desmerecer la importancia que tuvieron sus libros sobre teoría de la música, armonía y composición.

Es importante hacer notar que, en el medio de las bandas en la región central de Guanajuato, circulaba ya el *Método de Solfeo* al iniciar el siglo XX. El mismo don Luis estudió en ese método con un músico de la localidad que le decían “El Misuri”. De manera que cuando ya sabía las primeras notas, fue con el maestro Baltasar Aguilar a aprender trompeta, a aprender los primeros ejercicios de interpretación, con una serie de seis cuadernos de ejercicios basados en el Método de Arban. Uno de los últimos se ofrece como anexo de este trabajo. Son cuadernos de ejercicios escritos por el propio Baltasar.

Resulta que mi abuelo era vecino... las casas son muy cercanas del maestro de orquesta, Baltasar Aguilar Ortiz, que él fue el que tenía la orquesta de Valle de Santiago y mucha gente se acercaba ahí a que le enseñara el arte y oficio de la música, y mi abuelo fue el que se acercó cuando él era joven. Mi abuelo debe estar ahora en los ochenta y nueve años.

Con Baltasar Aguilar, aprendió a tocar trompeta. Él dura con él [Baltasar] por espacio de un par de años, según me cuenta, y después él se va a tocar con una orquesta en Irapuato que se llamaba la Orquesta Brasil. De hecho, por ahí debo tener algunas fotos que me ha regalado, que he escaneado, donde él está en la Orquesta Brasil. Él tendrá unos veintidós años entonces esa foto debe andar en más de sesenta años...⁴⁶

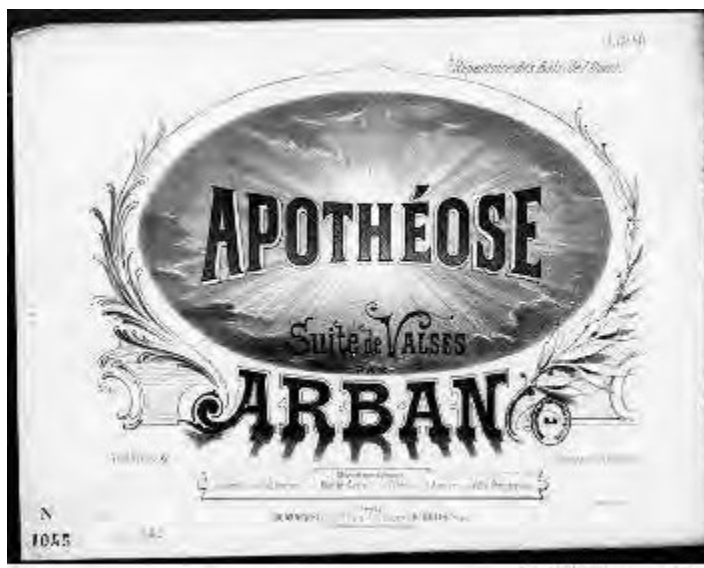
Ha pasado ya más de un siglo en el que se puede hablar de la trascendencia de estos dos métodos que fueron venerados por los músicos de bandas de esta región. Constituyeron la guía para dar orientación y contenido a sus talentos musicales y para adentrarse en el mundo de la música, no solo en la lectura de las partituras, también en la ejecución de los instrumentos de viento, de la composición de nuevas e inspiradas piezas y de los arreglos de otras para estar a la moda que imponían las audiencias.

⁴⁶ *Ibid.* pp. 3-12 *passim*.

2. TRASCENDENCIA DEL MÉTODO ARBAN PARA EL APRENDIZAJE MUSICAL Y DE LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE ALIENTO DE BOQUILLA CIRCULAR

El Método Arban, consagrada como la “biblia de la trompeta” y el Método de Solfeo de Hilarión Eslava fueron por muchos años el acceso al aprendizaje y enseñanza de la música “clásica”, o en todo caso culta, independientemente si lo que se leía o interpretaba era música ampliamente popular. En ausencia de centros de formación de músicos en esas pintorescas ciudades de la provincia guanajuatense, y si no hubiera sido por el apostolado de profesores que acopiaban conocimientos básicos y habilidades para tocar diversos instrumentos, no se hubiera dado el desarrollo de las bandas en el número y la calidad en que florecieron durante el siglo XX, y de compositores que contribuyeron a engrandecer la música heredada del siglo XIX.

El Método contiene un procedimiento, acertadamente desarrollado y tratado, de introducción de todas las demandas técnicas posibles para la corneta. Dividido en seis secciones donde provee desde bloques preliminares de articulaciones, escalas, arpeggios, estacatos, ornamentaciones hasta bloques sobre el arte del fraseo, duetos, estudios característicos y los famosos temas y variaciones.



3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS





3.1 CONCIERTO PARA CORNETÍN EN SI BEMOL *EL CARNAVAL DE VENECIA* EN MI BEMOL
MAYOR

AUTOR: JOSEPH JEAN BAPTISTE LAURENT ARBAN (LYON, 1825–PARÍS, 1889)

ARREGLO PARA PIANO Y CORNETA: DONALD HUNSBERGER⁴⁷

Esta canción popular hace referencia al festival veneciano, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media y su celebración marca el inicio de la Cuaresma. Se caracteriza por disfraces complejos y elaborados de estilo dieciochesco.

La obra se presenta en *allegro* con compás de 6/8 en tonalidad de Mi bemol mayor y consta del siguiente desarrollo.

- I. Tema
- II. Variación 1
- III. Variación 2
- IV. Variación 3
- V. Variación 4
- VI. Variación 5

⁴⁷ Las partituras que a continuación se presentan en el presente y los subsecuentes apartados fueron recuperadas de HUNSBERGER, Donald y Marsalis Wynton, *Carnaval. 11 solos for Cornet and Piano*, Editorial Donald Hunsberger Wind Library, Rochester NY, USA, 1990.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Variations sur "Le Carnaval de Venise" (The Carnival of Venice)

JEAN-BAPTISTE ARBAN
(1825-1889)
Arranged by Donald Hunsberger

Allegro (♩. = 72)

B♭ Cornet (Trumpet)

Piano

3

8va

6

fz

p

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

9 **10** Moderato *ten.*
mf

13 *more ahead* *rall.*
p *more ahead* *rall.*

17 *a tempo*
mf *p* *a tempo*

24

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

24 **26** *agitato*

27

30 *meno mosso* *ten.* *ad lib.* *mf* *p* *ad lib.*

33 *a tempo* *mf a tempo*

The image shows a musical score for guitar, consisting of four systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure numbers 24, 27, 30, and 33 are indicated at the start of their respective systems. Performance instructions include *agitato* (measures 26-27), *meno mosso* (measure 30), *ten.* (tension, measure 30), *ad lib.* (ad libitum, measures 30 and 31), *mf* (mezzo-forte, measure 31), *p* (piano, measure 31), and *a tempo* (measures 33-34). The dynamics *mf* and *p* are also present in the grand staff of measure 30.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

36

Musical score for measures 36-38. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measure 36 features a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measures 37 and 38 continue the melodic and harmonic development.

39

41 Gaily with movement

Musical score for measures 39-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 39 begins with a melodic line in the treble staff. Measure 40 contains a dynamic marking *f* (forte) and a tempo instruction **41** Gaily with movement. Measure 41 continues the piece with a melodic line in the treble staff and piano accompaniment in the grand staff.

42

Musical score for measures 42-44. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 42 features a melodic line in the treble staff and piano accompaniment in the grand staff. Measures 43 and 44 continue the piece with a melodic line in the treble staff and piano accompaniment in the grand staff.

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 45 features a melodic line in the treble staff and piano accompaniment in the grand staff. Measures 46 and 47 continue the piece with a melodic line in the treble staff and piano accompaniment in the grand staff.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

48

49

51 *rubato* *a tempo*

54

57 *mf* *dim.* *mf*

Detailed description: This image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system starts at measure 48 and ends at measure 49. The second system starts at measure 51 and includes the tempo markings 'rubato' and 'a tempo'. The third system starts at measure 54. The fourth system starts at measure 57 and includes dynamic markings 'mf', 'dim.', and 'mf'. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of the Arban method.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

60 **THEME**
lighty

63

66 **68**

69

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo/style marking is 'lighty'. The piano part begins with a dynamic marking of 'mf'. The score is presented in four systems, each with a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. Measure numbers 60, 63, 66, and 69 are indicated at the start of their respective systems. A boxed measure number '68' appears above the vocal line in the third system. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

72

Musical score for measures 72-75. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 72 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measures 73-75 feature a complex texture with chords and arpeggios in the grand staff.

75

76 VAR. 1

Musical score for measures 76-78. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 76 is marked with a box containing "76 VAR. 1". The music features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 77.

78

Musical score for measures 79-80. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measures 79-80 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 79.

81

Musical score for measures 81-84. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measures 81-84 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 81.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

The image displays a musical score for guitar and piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 84-86) features a guitar line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system (measures 87-89) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 90-92) includes a measure with a box labeled '92' and features triplets in the piano part. The fourth system (measures 91-93) concludes the passage with further melodic and harmonic material. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

96

99

103 VAR. 2

102

105

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 96-98) features a right-hand part with a 'ten.' (tension) marking and a 'Bva' (Basso) marking. The second system (measures 99-101) continues the piece. The third system (measures 102-104) is labeled '103 VAR. 2' and includes a 'Sim.' (Simile) marking. The fourth system (measures 105-107) concludes the excerpt. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of staves. Each system includes a single treble clef staff for the guitar melody and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The score is marked with measure numbers 108, 111, 114, and 117. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano), with *mf* (mezzo-forte) also present. A 'Ped.' (pedal) marking is visible in the second system. The final system is labeled '119 VAR. 3'. The notation is detailed, showing individual notes, stems, and articulation marks.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

120

Musical score for measures 120-121. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 2/4 time and features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes, and a harmonic accompaniment in the grand staff. Dynamic markings include *p* and *f*.

122

Musical score for measures 122-123. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with complex melodic and harmonic textures. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *p*.

124

Musical score for measures 124-125. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features intricate melodic patterns and harmonic support. Dynamic markings include *p* and *f*.

126

127

Musical score for measures 126-127. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 127 is highlighted with a box. The music shows a transition in dynamics from *f* to *p*.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

128

Musical score for measures 128-129. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with sixteenth-note patterns and slurs. The grand staff contains piano accompaniment with dynamic markings *p*, *f*, and *mf*.

130

Musical score for measures 130-131. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with slurs. The grand staff contains piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*.

132

Musical score for measures 132-133. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with slurs. The grand staff contains piano accompaniment.

134

135

Musical score for measures 134-135. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with slurs and a measure number box containing '135'. The grand staff contains piano accompaniment with dynamic markings *f* and *mf*.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

137

(b)

140

143

147 VAR. 4

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

150

Musical score for measures 150-152. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 150 starts with a triplet of eighth notes. Measure 152 ends with a fermata over a half note.

153

[155] *Faster*

Musical score for measures 153-155. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 153 begins with a triplet of eighth notes. Measure 155 is marked "Faster" and "mf" (mezzo-forte). The music features a driving melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

156

Musical score for measures 156-158. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 156 starts with a triplet of eighth notes. Measure 158 ends with a fermata over a half note.

159

Musical score for measures 159-161. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 159 starts with a triplet of eighth notes. Measure 161 ends with a fermata over a half note.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

162

163
VAR. 5

Musical score for measures 162-163, labeled "VAR. 5". The score is written for a single melodic line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The melodic line consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The piano accompaniment features chords and bass notes, providing harmonic support.

165

Musical score for measures 165-167. The melodic line continues with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment maintains the harmonic structure with chords and bass notes.

168

Musical score for measures 168-170. The melodic line continues with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment maintains the harmonic structure with chords and bass notes.

171

Musical score for measures 171-173. The melodic line continues with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment maintains the harmonic structure with chords and bass notes. A dynamic marking of *mf* is present in the piano part.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

174

Musical score for measures 174-176. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

177

179 Broadly

Musical score for measures 177-179. Measure 177 includes a "rall." marking. Measure 179 is marked "Broadly". The piano part has a "f" dynamic marking.

180 sostenuto

Musical score for measures 180-182. The top staff is marked "sostenuto". The piano part has a "mf" dynamic marking.

183

Musical score for measures 183-185. The piano part includes "ten." and "rall." markings.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of staves. The first system begins at measure 186, marked 'Adagio (in a reminiscent mood)'. The second system starts at measure 189. The third system starts at measure 192. The fourth system starts at measure 195 and includes a boxed measure number '196'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It features a single melodic line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The piece concludes with a 'VAR. 6' (Variation 6) section.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

198 200

mf

201

mf
moving ahead

VAR. 7
Moderato

204

pp

206

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

208

210

212

214

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

216

Musical score for measures 216-217. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 216 features a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes. The grand staff accompaniment includes a piano (*p*) dynamic in the treble and a fortissimo (*ff*) dynamic in the bass. Measure 217 continues the melodic development with a slur over the final notes.

218

Musical score for measures 218-219. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 218 features a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes. The grand staff accompaniment includes a piano (*p*) dynamic in the treble and a fortissimo (*f*) dynamic in the bass. Measure 219 continues the melodic development with a slur over the final notes.

220 Allegro

Musical score for measures 220-221. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 220 features a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes. The grand staff accompaniment includes a piano (*p*) dynamic in the treble and a fortissimo (*f*) dynamic in the bass. Measure 221 continues the melodic development with a slur over the final notes.

222

Musical score for measures 222-223. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 222 features a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes and fingerings (1, 2, 3, 4) indicated above the notes. The grand staff accompaniment includes a piano (*p*) dynamic in the treble and a fortissimo (*f*) dynamic in the bass. Measure 223 continues the melodic development with a slur over the final notes.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

224

Musical score for measures 224-226. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

227

Musical score for measures 227-228. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, and the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is indicated.

229

VAR. 8
Moderato

Musical score for measures 229-230, labeled as Variation 8 in Moderato. The right hand features a dense, continuous sixteenth-note texture. The left hand has a simpler accompaniment with a piano (*p*) dynamic marking.

231

Musical score for measures 231-232. The right hand continues with the sixteenth-note texture, and the left hand accompaniment remains consistent with the previous measures.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

233

Two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line. The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a sustained chord in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

235

Two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line. The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a sustained chord in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

237

Two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line. The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a sustained chord in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

239

Two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line. The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a sustained chord in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.



3.2 CONCIERTO PARA TROMPETA EN SI BEMOL *FANTASÍA BRILLANTE* EN SI BEMOL
MENOR Y MI BEMOL MAYOR

AUTOR: JOSEPH JEAN BAPTISTE LAURENT ARBAN (LYON, 1825–PARÍS, 1889)

ARREGLO PARA PIANO Y TROMPETA: DONALD HUNSBERGER

La *Fantasia Brillante* inicia con un *aire*⁴⁸ *maestoso*⁴⁹ *esplendoroso* en tonalidad de Si bemol menor en *tempo allegro* con gran carácter de intensidad en doble *forte* en el compás de 4/4, seguido de un pasaje técnico con un retorno a motivo principal, pasando al tema principal lo que da a lugar a las variaciones con articulaciones simples primarios en grupos de tres y cuatro para finalizar con articulación triple en agrupaciones de seis para demostrar el virtuosismo.

Desarrollo:

- I. Introducción, *maestoso*
- II. Cadencia 1
- III. Variación 1
- IV. Variación 2
- V. Variación 3
- VI. Cadencia 2

⁴⁸ Aire. Término usado en el siglo XVIII para referirse a la disposición general de una pieza o movimiento.

⁴⁹ Maestoso, del italiano que significa majestuoso.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Fantasia Brillante

JEAN-BAPTISTE ARBAN
(1825-1889)
Arranged by Donald Hunsberger

Masstoso (♩ = 120)

B♭ Cornet
(Trumpet)

Piano

ff

Ped.

3

5

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

The image displays a musical score for a piece by Arban, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into four systems of staves.

- System 1 (Measures 7-9):** The vocal line begins with a fermata over measure 7. The piano accompaniment features a steady bass line. Measure 9 is marked with a box containing the number 9, a quarter note, and the tempo marking "flowing". The tempo is then marked "a tempo".
- System 2 (Measures 10-12):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.
- System 3 (Measures 13-16):** The vocal line features a series of eighth notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 14.
- System 4 (Measures 17-19):** The vocal line is marked "lightly". The piano accompaniment is marked "mf lightly" and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Additional markings include "allargando" in measures 7 and 8, and "mf" in measure 9. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of four systems of staves. The first system (measures 24-25) features a vocal line with a *rall.* marking and a piano accompaniment with a *f* dynamic and *a tempo* marking. The second system (measures 26-27) continues the piano accompaniment with a *mf* dynamic. The third system (measures 28-29) is marked *growing agitated* and includes *cresc.* markings in both parts. The fourth system (measures 30-33) begins with a *33 Boldly* instruction and includes *(cresc.)* and *p* markings.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

35

Musical score for measures 35-37. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the melody, a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The melody features eighth-note patterns with slurs. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. A dynamic marking '(f)' is present in the bass staff at measure 37.

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the melody, a grand staff for the piano accompaniment. The melody continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment features more complex arpeggiated and chordal textures. A dynamic marking '(f)' is present in the bass staff at measure 40.

41 Cantabile

mf(p)

mf

Musical score for measures 41-43. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the melody, a grand staff for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Cantabile'. The melody is marked 'mf(p)' and the piano accompaniment is marked 'mf'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

45

ren.

L.H.

Cadenza I

Musical score for measures 45-47. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the melody, a grand staff for the piano accompaniment. The tempo is marked 'ren.' (ritardando). The piano part has a section marked 'L.H.' (left hand) in the bass staff. The system concludes with 'Cadenza I'.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS



43 **Allrgo** (♩ = 120), **Boldly**

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

51

54

molto ritard

lessening in tempo and volume

mf

mf

THEME

59] Moderato (♩ = 104) Cantabile

57

p

p

60

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

76

80 *rubato* *ten.* **Allegro** (♩=108)

83 **8va**

86 *loco*

*Octaves optional

Detailed description: This musical score is for guitar and consists of four systems of staves. The first system (measures 76-79) shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The second system (measures 80-82) includes performance markings: 'rubato' above the treble staff, 'ten.' (tension) above the bass staff, and 'Allegro' with a tempo marking of quarter note = 108. The third system (measures 83-85) features a bracketed measure 83 and an '8va' (octave) marking above the treble staff. The fourth system (measures 86-88) includes a 'loco' marking below the bass staff. A footnote at the bottom left states '*Octaves optional'.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

89 **91** VAR. 1

92 *ritato* *a tempo*

96 **99**

100 *(opt. rit.)*

mf

mf lightly

Detailed description: This image shows a page of musical notation for guitar and piano. It consists of four systems of music, each with a guitar staff on top and a piano staff on the bottom. The first system starts at measure 89 and includes a boxed measure number '91' with 'VAR. 1' next to it. The second system starts at measure 92 and includes the markings 'ritato' and 'a tempo'. The third system starts at measure 96 and includes a boxed measure number '99'. The fourth system starts at measure 100 and includes the marking '(opt. rit.)'. Dynamic markings include 'mf' in the first system and 'mf lightly' in the third system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 103-105):** The tempo is marked *a tempo*. The music features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The dynamic is *mf*. A *Ped.* (pedal) marking is present at the bottom. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.
- **System 2 (Measures 106-109):** The tempo remains *a tempo*. A *ten.* (tension) marking is placed above the first measure. The dynamic is *mf (a tempo)*. Measure 107 is boxed and labeled **107**.
- **System 3 (Measures 110-114):** The tempo is *a tempo*. The dynamic is *ritato* (ritardando). The system ends with a *a tempo* marking.
- **System 4 (Measures 114-115):** Measure 114 is boxed and labeled **114**. Measure 115 is boxed and labeled **115 Allegro** with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The dynamic is *f* (forte).

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

117

120 *Accel.* *Molto allegro* (♩=156-160)

123 VAR. 2

126

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 117-119) shows a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a supporting bass line. The second system (measures 120-122) is marked 'Accel.' and 'Molto allegro' with a tempo of 156-160. It includes dynamic markings like 'ten. (ten.)', 'mf', and 'f'. The third system (measures 123-125) is labeled 'VAR. 2' and features a dense, rhythmic texture with many chords and slurs. The fourth system (measures 126-128) continues the dense texture with many slurs and accents. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

129 131

mf

132

ten.
rit.
ten.

135 *Slowly into tempo*

f
fp
a tempo
mf

138 139

rit.
rit.
a tempo
sim.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

141



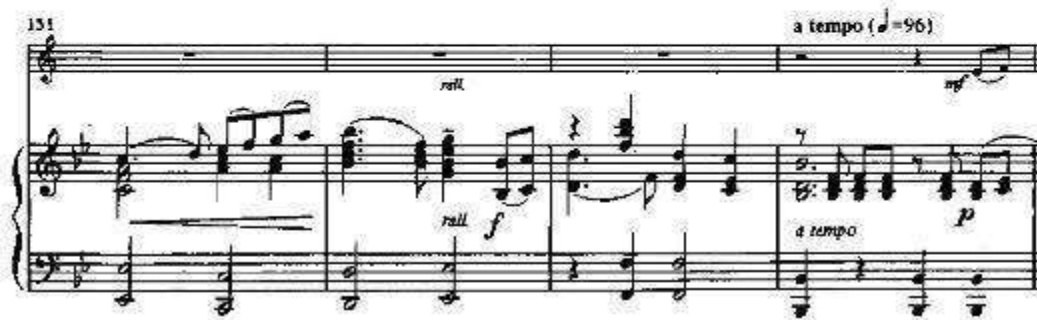
144



147 Moderato (♩ = 112)



151 a tempo (♩ = 96)



3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

(♩ = 96)

155 VAR. 3

Musical score for Variation 3, starting at measure 155. The tempo is marked as quarter note = 96. The score consists of a right-hand part with a complex rhythmic pattern and a left-hand part with a steady accompaniment.

157

Musical score for Variation 3, starting at measure 157. The score continues with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

160

Musical score for Variation 3, starting at measure 160. The score continues with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

162

163

Musical score for Variation 3, starting at measure 162. The score continues with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The piece concludes with the word 'fine' at the end of the final measure.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

164

Musical score for measures 164-165. The top staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are piano accompaniment with chords and moving lines.

166

Musical score for measures 166-167. Similar to the previous system, with a melodic line and piano accompaniment.

168

Musical score for measures 168-169. Similar to the previous systems, with a melodic line and piano accompaniment.

170

171 *a tempo*

rall. *a tempo*

Musical score for measures 170-171. Measure 170 is marked "rall." and measure 171 is marked "a tempo". The top staff has a melodic line with a "rit." marking. The bottom two staves are piano accompaniment.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

172

Two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a complex melodic line featuring many sixteenth notes and triplets. The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment of chords and moving lines.

174

Two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a melodic line featuring sixteenth notes and some rests. The second system consists of a grand staff with a piano accompaniment of chords and moving lines.

176

Two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a melodic line featuring sixteenth notes and some rests. The second system consists of a grand staff with a piano accompaniment of chords and moving lines.

178

Two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a melodic line featuring sixteenth notes and some rests. The second system consists of a grand staff with a piano accompaniment of chords and moving lines, including a dynamic marking 'f' (forte).

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

The image displays a musical score for a cadenza, starting at measure 180. The notation is written on a single staff in treble clef. Measure 180 is labeled "Cadenza 2" and includes the markings "accel." and "rit.". The music consists of a series of sixteenth-note runs, with some measures containing triplets. Below the staff, there are several horizontal lines with numbers (0, 2, 1, 2, 3, 2, 3) indicating fingerings for the left hand. The piece concludes at measure 181, which is marked with a dynamic of *f-p*. The score then transitions to a piano accompaniment for measures 181 and 182, shown in a grand staff with treble and bass clefs. The piano part features chords and arpeggiated figures. At the end of measure 182, there are markings for "Vcl" and "Vcln" (Violin) with a "Duetto" instruction.



3.3 TEMA Y VARIACIONES PARA MELÓFONO EN FA “FANTASÍA BRILLANTE”, MOTIVOS DE
LA ÓPERA *LA CENICIENTA*

AUTOR: GIOACHINO ROSSINI (PESAROS, 1792–PARÍS, 1868)

EDITADA POR JAMES BOVINETTE

Esta composición es sobre motivos musicales de la ópera *La Cenicienta* escrita por el compositor italiano Gioachino Antonio Rossini y estrenada en marzo de 1817 en el Teatro Valle, Roma. Para realizar las variaciones. En tonalidad de Mi bemol mayor y con una introducción enérgica de *tempo di marcia*.

Desarrollo:

- I. Introducción, *tempo di marcia, andantino*
- II. Cadencia 1
- III. Tema
- IV. *Andantino*
- V. Cadencia 2
- VI. *Fínale*

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

A la mémoire Victor Emmanuel roi d'Italie
Fantaisie brillante
sur des motifs de *La Cenerentola* de Gioachino Rossini

JEAN-BAPTISTE ARBAN
(1825-1889)
Edited by James Bovinette

Introduction
Tempo di marcia

Piano

16 Corno (Sa) Andantino

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

First system of musical notation, measures 20-22. It features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef includes sixteenth-note runs and slurs. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern.

Second system of musical notation, measures 23-26. It includes performance markings: *rall.* (rallentando) above the treble staff and *a tempo* above the bass staff. The treble staff continues with sixteenth-note patterns, while the bass staff maintains its eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 27-30. The treble staff features a melodic line with slurs and sixteenth-note runs. The piano accompaniment in the bass clef continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 31-34. It includes performance markings: *rall.* (rallentando) above the treble staff and *ceder.* (ceder) above the bass staff. The treble staff shows a melodic line with slurs, and the bass staff features a more active accompaniment with eighth notes.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Più vivo

Musical score for 'Più vivo'. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 2/4 time and features a complex, fast-paced melody with many sixteenth notes and slurs. A dynamic marking of *f* is present in the lower right.

Un poco piú mosso

Musical score for 'Un poco piú mosso'. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music is in 2/4 time and features a more melodic line with some triplets and a steady bass accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the lower left.Musical score system with three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *f* is present in the lower left.Musical score system with three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *f* is present in the lower left.Musical score system with three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *f* is present in the lower left.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Allegretto

Theme

The first system of the musical score, measures 1-4. It is marked 'Allegretto' and 'Theme'. The treble clef part has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The grand staff accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking.

The second system of the musical score, measures 5-8. It continues the piano accompaniment from the first system, marked with a piano (*p*) dynamic.

The third system of the musical score, measures 9-12. It features a melodic line with slurs and a 'dolce' marking in the piano part.

The fourth system of the musical score, measures 13-16. It features a melodic line and a piano accompaniment marked with a forte (*f*) dynamic.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

51

Tutti Allegro

This system shows the beginning of a piece at measure 51. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The music is marked 'Tutti Allegro'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

67

This system starts at measure 67. The treble clef part has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

Variation

This system is labeled 'Variation' and starts at measure 74. The treble clef part features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The piano accompaniment is marked 'p' and consists of a simple bass line in the left hand and chords in the right hand.

74

This system starts at measure 74. The treble clef part continues with the fast, intricate melodic line from the previous system. The piano accompaniment remains consistent with the previous system, providing a harmonic foundation for the complex melody.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS



7

ralf.

ralf.

This system shows the beginning of a piece at measure 7. The right hand has a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. A *ralf.* (rallentando) marking is present above the right hand and below the left hand.



21

a tempo


a tempo

This system starts at measure 21. The right hand continues with intricate patterns, including some triplets. The left hand accompaniment remains consistent. A *a tempo* marking is placed above the right hand and below the left hand.



35

This system begins at measure 35. The right hand features a dense texture of sixteenth-note passages. The left hand accompaniment consists of simple chords and rhythmic patterns.



49

Più vivo

ff

This system starts at measure 49. The right hand has a more rhythmic and driving character. The left hand accompaniment is also more active. A *Più vivo* marking is above the right hand, and a *ff* (fortissimo) dynamic marking is below the left hand.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

First system of musical notation, measures 82-85. It features a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Second system of musical notation, measures 86-89. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Third system of musical notation, measures 100-103. The tempo is marked *Andantino*. The right hand has a melodic line with the instruction *con espressione*. The left hand accompaniment is marked *p* (piano).

Fourth system of musical notation, measures 127-130. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment continues with a steady rhythm.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

First system of musical notation, measures 171-176. It features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. A dynamic marking of *f* is present.

Second system of musical notation, measures 177-182. It continues the piece with similar notation and dynamics.

Third system of musical notation, measures 183-188. The tempo marking **Allegro** is centered above the system. The notation includes a change in the bass line.

Fourth system of musical notation, measures 189-194. It features a complex melodic line in the treble clef with many beamed notes and a dynamic marking of *f*.

Fifth system of musical notation, measures 195-200. It continues the complex melodic and accompanimental patterns.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of music. The first system begins at measure 132 and features a complex melodic line in the treble clef with slurs and a bass line with eighth-note patterns. The second system continues the melodic development. The third system shows a more rhythmic and textured passage with sixteenth-note chords in the treble. The fourth system is highly technical, featuring rapid sixteenth-note runs in the treble. The fifth system is marked 'Finale' and includes a section labeled 'Allegro' with a fast, intricate melodic line in the treble and a supporting bass line. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

127

System 1: Measures 127-132. The top staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and a steady bass line.

133

System 2: Measures 133-138. The top staff continues with intricate melodic patterns. The middle staff has a more active line with eighth notes, while the bottom staff remains relatively simple with quarter notes.

139

System 3: Measures 139-144. The top staff shows a dense texture of sixteenth notes. The middle staff features a melodic line with some rests, and the bottom staff has a rhythmic bass line.

145

System 4: Measures 145-150. The top staff has a very active melodic line. The middle staff has a melodic line with some rests, and the bottom staff has a rhythmic bass line.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

164

System 1: Measures 164-165. The top staff features a complex, rapid sixteenth-note melodic line. The middle staff contains a series of chords, and the bottom staff has a rhythmic accompaniment.

166

System 2: Measures 166-167. The top staff continues with a dense sixteenth-note texture. The middle staff shows chords, and the bottom staff has a steady accompaniment.

168

System 3: Measures 168-169. The top staff continues with a dense sixteenth-note texture. The middle staff shows chords, and the bottom staff has a steady accompaniment.

170

System 4: Measures 170-171. The top staff features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The middle staff contains chords, and the bottom staff has a steady accompaniment.



3.4 FANTASÍA Y VARIACIONES PARA SAXHORN ALTO EN MI BEMOL SOBRE UN TEMA DE

CAVATINA, BEATRICE DI TENDA,

AUTOR: VINCENZO BELLINI (CATANIA, 1801–PUTEAUX, 1835)

EDICIÓN: EDWIN FRANKO GOLDMAN

Esta fantasía es una clara muestra de las obras que desarrollo el profesor Arban sobre temas de la ópera *Beatrice di Tenda* escrita por el compositor italiano Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini y estrenada en marzo de 1823 en la Fenice Venecia. Para realizar las variaciones. En tonalidad de Si bemol mayor y con andante cantábile expresivo en su introducción.

Desarrollo:

- I. Introducción, *andante*
- II. Tema
- III. Variación 1
- IV. Variación 2
- V. Variación 3
- VI. *Finale*

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda"

Cavatine de
"Beatrice di Tenda"

Kavatine aus
"Beatrice di Tenda"

Cavatina da
"Beatrice di Tenda"

arr. Andrew Watkin

Introduction
Andante (♩=66)

The image displays a musical score for the introduction of the Cavatina "Beatrice di Tenda". It is arranged for guitar and piano. The score is divided into three systems. The first system is labeled "Introduction Andante (♩=66)". The guitar part is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one flat. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of ♩=66. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The guitar part features a melodic line with some grace notes and slurs, while the piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 2

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, featuring a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

The second system of the musical score continues the piece. It includes the vocal line, right-hand piano accompaniment, and left-hand piano accompaniment. The tempo marking "A tempo" is placed above the vocal staff. The dynamic marking "p" (piano) is placed below the vocal staff. The instruction "colla parte" is written below the piano accompaniment staves.

The third system of the musical score continues the piece. It includes the vocal line, right-hand piano accompaniment, and left-hand piano accompaniment. The dynamic marking "p" (piano) is placed below the piano accompaniment staves.

The fourth system of the musical score continues the piece. It includes the vocal line, right-hand piano accompaniment, and left-hand piano accompaniment. The dynamic marking "p" (piano) is placed below the piano accompaniment staves.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 3

Cadenza

(♩=120)

Theme
Andantino (♩=104)

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 4

The image displays a musical score for the Cavatina "Beatrice di Tenda" - 4. The score is arranged in four systems, each containing a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The vocal line features a melodic line with various ornaments and phrasing. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a final cadence in the piano part.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Var. I
Allegro moderato (J=128)

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 5

The image displays a musical score for a violin variation. It is titled 'Cavatina "Beatrice di Tenda" - 5' and is labeled as 'Var. I' with a tempo of 'Allegro moderato' and a metronome marking of quarter note = 128. The score is written in B-flat major and 3/4 time. It consists of four systems of music. Each system features a single melodic line for the violin and a piano accompaniment. The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The violin part is written on a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 6

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, featuring a melodic line with various ornaments and a fermata. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment, providing a harmonic and rhythmic foundation.

The second system continues the musical piece, showing the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes some dynamic markings such as 'f' and 'p'.

The third system of the score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more complex texture with some chords and arpeggios.

Var. II
Allegro (♩=128)

The fourth system of the score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more complex texture with some chords and arpeggios.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" 7

The image displays a musical score for the Cavatina "Beatrice di Tenda" by Giuseppe Verdi, specifically measures 107 through 119. The score is presented in four systems, each consisting of a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The vocal line features a melodic line with various ornaments and phrasing, while the piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation. The score is printed in black ink on a white background.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 8

Musical score for measures 111-120. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 121-130. The right hand continues with a melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment with some chordal textures.

Musical score for measures 131-140. The right hand features a melodic line with several slurs, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Var. III and Finale I
Moderato (♩=66)

Musical score for measures 134-143. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a rhythmic accompaniment with a *P* (piano) dynamic marking.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 9

The image displays a musical score for the Cavatina "Beatrice di Tenda" by Niccolò Paganini, specifically the 9th variation. The score is presented in four systems, each consisting of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 33, the second at 41, the third at 49, and the fourth at 141. The violin part features intricate sixteenth-note passages and slurs, while the piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 10

Measures 131-138 of the Cavatina "Beatrice di Tenda". The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes, and a steady accompaniment in the left hand.

Measures 139-146 of the Cavatina "Beatrice di Tenda". The right hand continues with intricate melodic patterns, including some slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Measures 147-154 of the Cavatina "Beatrice di Tenda". This section shows a continuation of the melodic and harmonic development, with the right hand playing a series of slurred notes and the left hand maintaining a consistent rhythmic accompaniment.

Finale II
Allegro (♩=144)

Measures 155-162 of the Finale II. The tempo is marked Allegro (♩=144). The right hand features a very active and rhythmic melodic line, while the left hand plays a steady, rhythmic accompaniment.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Cavatina "Beatrice di Tenda" - 11

The image displays a musical score for the Cavatina "Beatrice di Tenda" - 11. It consists of four systems of music, each featuring a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system begins at measure 164. The second system starts at measure 171. The third system starts at measure 178. The fourth system starts at measure 185 and concludes with a double bar line. The piano part includes various chordal textures and rhythmic patterns, while the violin part features melodic lines with slurs and dynamic markings. The score is presented in a clear, black-and-white format.



3.5 TEMA Y VARIACIONES PARA TROMBÓN TENOR DE PISTONES DE LA CANCIÓN *VOIS-TU LA
NEIGE QUI BRILLE?* (¿VES TÚ LA NIEVE QUE BRILLA?)

AUTOR: JOSEPH JEAN BAPTISTE LAURENT ARBAN (LYON, 1825–PARÍS, 1889)

ARREGLO PARA PIANO Y TROMPETA: EDWIN FRANKO GOLDMAN

Esta obra inicia con un *cantabile andante* sobre un tema que compuso Arban titulado *¿Ves tú la nieve que brilla?*, que evoca muy probablemente a esos inviernos fríos y con mucha nieve nostálgicos. La tonalidad es Mi bemol mayor en compasillo.

Desarrollo:

- I. Introducción y tema, *andante*
- II. Variación 1
- III. Variación 2
- IV. Variación 3
- V. *Finale*, lento

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Do You See the Glittering Snow?

Vois-tu la neige
qui brille ?

Siehst du den
glänzenden Schnee?

Vedi ia neve
che brilla?

arr. Andrew Watkin

Andante (♩=116)

Solo part
in Bb

Piano *ff*

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Andante' and a metronome marking of '(♩=116)'. It includes a 'Solo part in Bb' for the upper voice and a piano accompaniment starting with a forte dynamic (*ff*). The second system continues the piano accompaniment with a piano dynamic (*p*). The third system shows the continuation of the piano accompaniment, ending with a piano dynamic (*p*). The score is written in a key signature of two flats (Bb) and a 4/4 time signature.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Do You See the Glittering Snow? - 2

The image displays a musical score for the piece "Do You See the Glittering Snow? - 2" by Arban. The score is arranged in four systems, each containing a piano (p) part and a violin part. The piano part is written in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes performance markings such as "Rall." (Ritardando) and "A tempo" (Allegretto). The first system shows the beginning of the piece with a piano dynamic marking. The second system continues the melodic development. The third system features a change in dynamics to "f" (forte) in the piano part. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating the specific performance style and articulation required for this piece.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Var. I
Piu mosso (♩=138)

Do You See the Glittering Snow? - 3

The image displays a musical score for a piece titled "Do You See the Glittering Snow? - 3". It is marked as "Var. I" and "Piu mosso" with a tempo of 138 beats per minute. The score is arranged in four systems, each containing a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the piece. The third system includes the marking "Raff." (Ritardando) and "A tempo". The fourth system concludes the piece. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern of chords and eighth notes, while the violin part has a more melodic and technically demanding line.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Do You See the Glittering Snow? - 4

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, providing harmonic support for the melody.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff maintains the melodic line, and the lower staff continues the bass line. The notation includes various note values and rests, typical of a piano accompaniment.

Var. II

The first system of the second variation, labeled 'Var. II', consists of two staves. The upper staff features a more complex melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of the second variation continues the complex melodic and rhythmic patterns established in the first system. It features two staves with intricate notation, including slurs and various note values.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Do You See the Glittering Snow? - 5

The first system of the musical score features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The melody is written in a single line, starting with a quarter note followed by eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. A *Rit.* (Ritardando) marking is placed above the final measure of the system.

The second system continues the piece with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is more active, featuring sixteenth-note runs. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A *A tempo* marking is placed above the first measure of the system.

The third system shows a change in the piano accompaniment. The right hand plays chords with a *f* (forte) dynamic marking. The left hand plays a steady eighth-note bass line. The melody is mostly absent in this system, focusing on the accompaniment.

The fourth system features a treble clef and a key signature of two flats. The melody is written in a single line with a *f* dynamic marking. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A *Rit.* (Ritardando) marking is placed above the first measure of the system.

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Var. III
Moderato (♩=104)

Do You See the Glittering Snow? - 6

11

22

33

44

3. VERSATILIDAD DEL EMPLEO DEL MÉTODO ARBAN: EJEMPLOS CONCERTANTES
Y NOTAS A LA INTERPRETACIÓN DE ESTAS OBRAS

Do You See the Glittering Snow? - 7

Measures 50-57 of the piece. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Measures 58-64 of the piece. The right hand continues with a similar rhythmic pattern, incorporating some grace notes. The left hand accompaniment remains consistent, with some changes in chord voicing.

Measures 65-71 of the piece. The right hand melody becomes more melodic and expressive. The left hand accompaniment features a steady eighth-note bass line. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Finale
Lento (♩ = 58 - 60)

Measures 72-78 of the piece. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 58-60. The right hand features a slow, flowing melody with long notes and some grace notes. The left hand accompaniment consists of a steady eighth-note bass line.



CONCLUSIONES

El trabajo de investigación que ha sido necesario realizar para preparar las “Notas a trabajo de titulación” que se han presentado, permiten formular algunas conclusiones que se han juzgado pertinentes. En primer término, debe mencionarse, esencialmente, la importancia que han tenido las bandas de instrumentos de aliento en el estado de Guanajuato, como en todo México, para poder reflexionar sobre la trascendencia del Método Arban para la formación de músicos que participan en estos conjuntos, que es el objeto de estudio de estas notas.

En la historia de la música en México puede decirse que existe una tradición milenaria en el uso de los instrumentos de percusión y de aliento, desde las culturas originarias del México antiguo hasta la actualidad. Las fuentes arqueológicas y la información interpretada en los códices dan cuenta de ello. A partir de la presencia de los españoles en estas tierras, las crónicas elaboradas por los religiosos evangelizadores reseñaron ampliamente aspectos de la vida social y cultural de algunos pueblos originarios que se encontraban en pleno desarrollo. De esta forma fueron descritas las costumbres y las prácticas sociales en las cuales se hacía uso de los instrumentos autóctonos en variadas ocasiones. También quedaron incluidas las distintas funciones de los instrumentos vernáculos por las tradiciones orales que las mismas crónicas recopilaron.

Con los procesos de colonización de los españoles se dio un profuso mestizaje no solo interétnico, también interracial, dando nacimiento a nuevas formas de sociedades y de culturas, por demás diversas en lo que fue el vasto territorio de la Nueva España. Los propios procesos culturales, derivados de esta rica dinámica social, impactaron profundamente en todas las manifestaciones artísticas desde la primera generación mestiza.

La conquista espiritual, como se ha llamado a la eficaz evangelización de los pueblos originarios, vertebró ese mestizaje cultural y artístico inspirado por una religiosidad intensa que, del sometimiento de estos pueblos, pasó a constituir el universo cosmogónico, muchas veces sincrético, entre las antiguas religiones vernáculas y el cristianismo católico impuesto por los evangelizadores.

La música fue imprescindible para las prácticas de la religiosidad mestiza, bajo las herencias de las antiguas culturas y las corrientes europeas traídas por los españoles. Los naturales de estas tierras mostraron talentos insospechados para adoptar estas formas musicales y sus instrumentos traídos de Europa, y también para incorporar aquellos propios de las culturas indígenas, aun cuando muy pronto se regularon las actividades musicales en los servicios religiosos. También se fueron creando nuevas formas de música popular mestizada en las comunidades y pueblos indígenas de las zonas rurales y en los barrios de las nacientes ciudades.

En el territorio que ocupa el hoy estado de Guanajuato, la amalgamación de pueblos indígenas y colonizadores españoles tuvo sus propias características. Baste recordar cuál era la situación demográfica en el siglo XVI antes de la presencia de los españoles. Gran parte del estado estaba en los territorios de la cultura chichimeca. El suroeste del estado era dominado por el reino purépecha mientras que en el sureste había comunidades otomíes y nahuas. La colonización de estas tierras fue un proceso de poblamiento que integraron diversos pueblos indígenas, aliados de los españoles, y los propios europeos, quienes más tarde trajeron esclavos negros diversificando así el mestizaje regional.

Al finalizar la colonia, la intendencia de Guanajuato destacaba por su auge económico debido a la minería de las zonas serranas que circundaban el centro urbano y por las fértiles tierras abajeñas, además por las diferentes industrias e intercambios comerciales entre la red de ciudades establecidas en el centro y sur de su territorio.

En el curso de tres siglos, la música se había desarrollado notablemente en Guanajuato, siguiendo la evolución que tuvieron los principales centros urbanos. Al amparo de la Iglesia católica, la música novohispana seguía las influencias de la música barroca europea, principalmente española. En tanto que la música profana vivió su propia

evolución, diversa según los estratos sociales que daban preferencia a ciertos instrumentos. Pero en uno y otro caso, los instrumentos de aliento estuvieron presentes, aun incipientemente en comunidades muy alejadas en el noreste de la intendencia.

La movilización de independencia, iniciada en el curato de Dolores por don Miguel Hidalgo y Costilla en 1810, cambió el curso de la historia y del desarrollo musical de Guanajuato. Los ejércitos en pugna impulsaron la formación de bandas de guerra, al grado que, para la tercera década del siglo XIX, el recién constituido gobierno del estado de Guanajuato, a través de la Congreso del Estado, expidió el decreto por el cual se creó la banda del Batallón de San Pedro en 1827, decreto que sufrió diferentes transformaciones hasta convertirlo en una banda sinfónica.

Los instrumentos de viento fueron ganando terreno en la música popular en el curso del siglo XIX, ya en el México independiente, al igual que los instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra, la mandolina, el guitarrón. Gradualmente fueron proliferando pequeños grupos en las ciudades y en las comunidades campesinas. Pero su desarrollo se vio impulsado durante el gobierno del general Porfirio Díaz, después de la huella que dejaron las bandas de los ejércitos invasores durante la intervención francesa y el imperio de Maximiliano. Durante el porfiriato se construyeron kioscos en muchas de las poblaciones grandes y medias, aun pequeñas, que constituyeron el escenario en el cual las bandas interpretaban música de moda en los conciertos dominicales.

En el contexto de la Revolución, iniciada en 1910, las movilizaciones sociales se intensificaron gracias a la utilización del ferrocarril. Estos desplazamientos de los ejércitos revolucionarios propiciaron un intercambio de música y músicos sin precedentes y fueron sentando las bases de lo que sería la música nacionalista de distintos géneros, entre los cuales algunos fueron teniendo mayor aceptación.

El universo de las bandas de instrumentos de aliento tiene una gran presencia en todo el país. Su gran popularidad las hacía ampliamente favoritas de los distintos estratos sociales, y su presencia estaba en toda la geografía del país, lo que le da un sinfín de variantes en las formas, en las melodías, ritmos, armonías, dotación instrumental. Esto permitió que los conjuntos bandísticos fueran construyendo identidades propias, creando técnicas y estilos acordes a cada región. En el caso de Guanajuato, la polka adquirió matices propios.

En segundo término, hay que puntualizar lo sucedido en Guanajuato donde existe un gran número de bandas, producto de esta tradición prolífica. Tradición que custodia y es fuente de una cultura musical arraigada en ciudades y comunidades campesinas en el estado. Es importante concluir que las bandas fueron verdaderas instituciones musicales,

que aun en forma autodidacta y en condiciones increíblemente adversas, muchos músicos se formaron con el gran talento musical que traían en sí, y con los rudimentos teóricos de que disponían, para aprender el solfeo, los ritmos, el fraseo melódico, la estructuras de las formas para componer nuevas piezas o hacer arreglos de la música en moda, y lo central: se formaban y adiestraban para ejecutar los instrumentos de aliento.

Las bandas se constituyeron en centros reales de formación musical, muchas veces en estas condiciones precarias, de donde egresaron un gran número de ejecutantes de instrumentos de viento que han destacado, desde antaño, en los foros locales, nacionales y también internacionales. Su importancia se aquilata más si se tiene en cuenta que desde la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del XX, el estado de Guanajuato generalmente no contaba con escuelas o conservatorios, y cuando se establecían eran de carácter temporal. Cabe decir que hubo bandas de viento subvencionadas por el gobierno, como fue el caso de la propia Banda Sinfónica del Estado de Guanajuato, y las bandas municipales de León, Irapuato, entre otras.

Los procesos de enseñanza formal de la música recayeron, en muchos casos, en el compromiso y la entrega de músicos que se convirtieron en profesores aislados esparcidos por los municipios, con diferentes niveles de formación, que hicieron una gran labor de enseñanza de la música, incluyendo la preparación para tocar instrumentos diversos. En algunos de los municipios más importantes, como Irapuato, Salamanca, Celaya, León, San Miguel y otros, estos casos se podrían documentar si se hicieran estudios históricos al respecto.

En el curso del siglo pasado destacaron instituciones importantes que fueron semilleros de músicos: la Escuela de Música Sacra del obispado de León, y la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, que también trabajaron en condiciones adversas por el interés que tenía la música en épocas en las que se la consideraba marginal en el desarrollo de la sociedad del centro del país, lo que la hacía ser mal remunerada y los músicos tenían que realizar su trabajo solo por “amor al arte”.

Allí radica la importancia de muchos directores de banda, que fueron versátiles en su formación, pues se desempeñaron como ejecutantes de varios instrumentos, profesores de solfeo y de rudimentos teóricos de la música, compositores, arreglistas, difusores, empresarios y líderes de sus propios conjuntos.

La enorme empresa de la formación de músicos de banda en comunidades campesinas, dispersas muchas veces, y en la periferia de las ciudades, tuvo mayo éxito cuando empezó a circular el Método Arban, presumiblemente a finales del siglo XIX. La

originalidad de este método, debido a la genialidad de su autor, Joseph Jean Baptiste Laurent Arban, gran músico francés, lo llevó prontamente a ser adoptado por los músicos de instrumentos de viento en el estado, sobre todo por los directores/profesores que orientaban a sus conjuntos en la lectura de partituras de música de salón que circulaban en el medio bandístico, y luego en la lectura de los arreglos de la música popular de moda.

Propiamente, el Método Arban es apreciado por los docentes de instrumentos de boquilla circular debido a su estructura en secciones bien sólidas que permiten al estudiante avanzar en forma gradual alrededor de conceptos básicos de la ejecución de dichos instrumentos. Estos conceptos básicos son la articulación, la sincopa, los ejercicios de flexibilidad, las escalas en sus diferentes modalidades (mayor, menor natural, menor melódica, menor armónica, disminuidas, aumentadas, hexáfona, entre otras), los adornos u ornamentación, intervalos, cadencias, estacato doble, estacato triple, estacato de fanfarria y, finalmente, ofrece secciones que son musicales muy interesantes y de igual forma progresiva y ascendente como son duetos, melodías para el aprendizaje del fraseo, catorce estudios característicos que ya reflejan un grado alto de virtuosismo en su desarrollo y ejecución y finalmente las doce obras con temas y variaciones en donde es el resumen de todo lo expuesto anteriormente.

Cabe destacar que todas estas secciones se pueden abordar de forma simultánea, es decir, se inicia con la sección uno, lección uno y a la par el estudiante puede iniciar la sección dos, lección uno. Esta bondad del método permite que el alumno trabaje semanalmente varios conceptos básicos del aprendizaje de los instrumentos de metal de la boquilla circular.

Además de solventar los conocimientos básicos para la lectura de la música y las habilidades mínimas para empezar a tocar los instrumentos, el Método Arban se convirtió en la “biblia de los músicos”, tal como se registra en las entrevistas que se presentan. Fue aprovechado de todas las maneras posibles en beneficio de la formación musical de trompetistas, saxhornistas, trombonistas y de muchos otros instrumentos de la familia de los metales. Su importancia ha sido tal entre las bandas de la región central del estado de Guanajuato, que aún sigue vigente y se ha introducido como un método básico en las instituciones de enseñanza musical.

En tercer término, las siguientes reflexiones conclusivas se refieren al mundo de las bandas de instrumentos de viento que forman la región de estudio y que está ubicada en el centro-sur del estado de Guanajuato. Para sustentar estas conclusiones, debe decirse que el ancestral sistema de caminos en la geografía guanajuatense marcó el cauce de los flujos

sociales que permitieron los intercambios tanto comerciales como culturales entre los poblados de la región. En efecto, la principal arteria de estos flujos ha sido sin duda, hasta fecha, el camino que cruza el estado de este a oeste, conocido ahora como el corredor industrial, y que vincula a los pueblos del Bajío con Querétaro y la ciudad de México al oriente, y con Guadalajara al poniente. No menos importante son los otros caminos que han articulado las zonas agrícolas de las tierras abajeñas, irrigadas por el río Lerma, del centro del estado al sur comunicándolas con la antigua Valladolid, hoy Morelia.

En las ciudades comunicadas por estos caminos se desarrolló el mundo de las bandas más prolífico del estado de Guanajuato, sobre todo en la región centro-sur, que está asentada en el Bajío. El número de estos conjuntos tiene que reformularse, porque están en constante formación nuevos grupos dedicados a la música comercial, aun cuando difieren de las bandas tradicionales, tiene sus raíces en las tradiciones bandísticas del siglo XX.

La atención de este trabajo está orientada al mundo de las bandas tradicionales. En las sociedades comunitarias y en las propias sociedades de los municipios sureños, la importancia de las bandas radica en las distintas funciones sociales que han tenido en la vida social y cultural de estas comunidades.

La principal de ellas se asocia a la religiosidad popular, estructurada por las fiestas patronales, que son frecuentes y en las cuales las bandas tienen un rol fundamental. En la mayoría de los casos se trata de servicios pagados por los organizadores, entre los cuales se encuentran los ministros religiosos y las mayordomías. Los momentos de su participación son muchos durante los días que dura la celebración. Cumplen con las tradiciones religiosas, pero al mismo tiempo amenizan la participación de los feligreses con música de baile o canciones de moda.

Su preparación para estos servicios es esmerada, pues en ocasiones alternan con otros grupos en los que cada uno muestra su virtuosismo y calidad musical, y en muchas veces se convierten en encuentros muy competitivos. De hecho, este es el origen de la "tocado", que son verdaderos duelos entre bandas, en los cuales hacen alarde de sus habilidades para ejecutar sus instrumentos o mostrar los estilos de sus arreglos y composiciones.

Sin duda alguna, el panorama para el desarrollo de la música ha cambiado a partir de la segunda mitad del siglo XX. Las instituciones públicas y privadas dedicadas a la enseñanza musical se han fortalecido y profesionalizado, al igual que aquellas que se dedican a la promoción, difusión y aun comercialización de la música "clásica", en su acepción más amplia, diferentes de los géneros llamados "pop".

Las bandas tradicionales se encuentran en ese amplio espectro cuyos repertorios comprenden arreglos sinfónicos de oberturas, arias de ópera, valsos, mazurcas, chotices, polkas, música para películas o de bandas estadounidenses y, también, gran parte del repertorio romántico como boleros, tangos, danzones que, siendo populares, han sido objeto de arreglos de mucha calidad, pero que han ido pasando de moda.

Algo que debe mencionarse es el interés que han tomado las autoridades gubernamentales estatales y municipales por fomentar la formación y difusión de la música de bandas. El rescate de los archivos históricos, el aliento de la investigación y la formación de jóvenes músicos de banda son algunas de las acciones encomiables que realizan las instituciones públicas. Mención especial merece los encuentros estatales que se han promovido en diferentes ocasiones.

En todas estas actividades puede encontrarse el Método Arban que subsiste por la trascendencia de sus contenidos técnicos y teóricos y por haberse convertido en el detonador de habilidades para los talentos de los jóvenes músicos de esta región.



ANEXOS

I. Entrevistas

Juan Manuel Arpero Ramírez
Raúl Flores
Rafael Partida Parra
Luis Flores Villagómez

II. Cuaderno de ejercicios basados en el Método Arban. Manuscrito de Baltasar Aguilar (ca. 1930).



LABORATORIO DE HISTORIA ORAL
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS DE CULTURA Y SOCIEDAD
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



Testimonio: Juan Manuel Arpero Ramírez

Juan Manuel Arpero Ramírez (Villagrán, Guanajuato, México 1954). Músico, trompetista, egresado del Conservatorio Nacional de Música, compositor, arreglista, director de orquesta y director de bandas de viento.

Lugar: Cortazar, Guanajuato

Fecha: 2 de marzo de 2008

Recopilación: Armando Sandoval Pierres

Transcripción: Marte Ramírez

Registro: 2 cintas de audio Sony Type HF

Esta entrevista se recopiló en la casa de campo del maestro Juan Manuel Arpero Ramírez, en las inmediaciones del municipio de Cortazar, estado de Guanajuato, México, el día 2 de marzo de 2008. Estuvo presente en esta entrevista el Dr. Vidal Berrones Murillo, director de la Casa de Cultura del municipio de Irapuato.

Cassette 1/1 Lado A

Armando Sandoval Pierres (en lo sucesivo ASP): ¿Quisieras decirme tu nombre completo, por favor?

Juan Manuel Arpero (en lo sucesivo JMA). Juan Manuel Arpero.

ASP: ¿Qué edad tienes Juan Manuel?

JMA: Yo tengo 54 años.

ASP: ¿Dónde naciste?

JMA: En Villagrán, Guanajuato

ASP: ¿Tus papás también son de aquí?

JMA: Sí.

ASP: ¿Cómo se llaman tu papá?

JMA: Felipe Arpero Alvarado

ASP: ¿Y tu mamá?

JMA: Rosa Ramírez Martínez.

ASP: ¿Cuántos hermanos tienes?

JMA: Somos diez en total.

ASP: ¿Viven todos?

JMA: No, vivimos ocho.

ASP: Y todos ellos son mayores que tú o...

JMA: ... yo soy el séptimo.

ASP: ¿Te ganan por mucha edad los mayores?

JMA: Ah claro, sí. De hecho, el mayor ya murió y una hermana mayor que yo también, pero hace muchísimos años...

ASP: ¿Tu papá de que edad murió?

JMA: Él murió en el 87... de 77 años.

ASP: Lo que quiere decir que nació en el 10.

JMA: Él nació en el 1910.

ASP: ¿Y tu mamá?

JMA: Ella murió en el 80, de 54 años.

ASP: Mira era más joven...

JMA: Sí, es la edad que yo tengo ahorita...

ASP: Nació en el 35 tu mamá.

JMA: Sí, ella era muy joven...

ASP: Por parte de tu papá, ¿él era músico?

JMA: Él era músico, sí.

ASP: ¿Era director de banda o tocaba la trompeta?

JMA: Él toda la vida fue director de banda.

ASP: Y tu abuelito, ¿también era director?

JMA: Eh, no, él era músico, sabemos que era músico, nada más.

ASP: ¿Tienes alguna noticia de cuando nació?

JMA: No, esos datos no los tengo. Él se llamaba Emiliano, Emiliano Arpero.

ASP: Arpero... porque el apellido es extraño, más bien...

JMA: Sí, exactamente, pero creo que la mata es de aquí de Villagrán.

ASP: Entonces Emiliano Arpero, ¿tienes idea de que cuándo murió?

JMA: No, tampoco. Sé que murió antes de que yo naciera también, mucho antes, pero no...

ASP: Entonces hay la tradición familiar de mucho tiempo...

JMA: Exactamente.

ASP: Y tu abuelito, ¿que tocaba?

JMA: No tengo la verdadera noticia. Sabemos que era violinista, que tocaba guitarra, que tocaba en las velaciones, porque hubo un desmadre por acá lo que es Juventino Rosas, Villagrán y Cortazar, pero sobre todo en Villagrán y Juventino Rosas. La cuestión de las velaciones, de los curanderos, de toda esta cuestión de la santería, verdad, entonces hasta la fecha siguen con todas las tradiciones estas. Pero alguno tocaba el banjo, tocaba la guitarra...

ASP: Y entonces ¿sabes con quién ha estudiado, dónde se ha formado?, ¿con quién había aprendido?

JMA: Sé de la historia de las misiones que llegaron por acá a Guanajuato. Inclusive toda la zona de Villagrán, de Celaya, Cortazar, incluyendo Santo Tomás, Salvatierra, tengo bastantes datos. Eso sí, las gentes que en esas misiones llevaban la música hacia Salvatierra, que sabemos que partió de esta zona de por acá.

ASP: Cuando dices misiones, ¿te refieres a las misiones del siglo XVI o...?

JMA: No, no sé si te acuerdes que había...

ASP: ¡Ah! Misiones educativas.

JMA: Exactamente, sí...

ASP: Si entiendo, que intervinieron allá por los sesenta.

JMA: Ajá, por los sesenta...

ASP: ¡Eso es!

JMA: Que llegaban así con películas, así le hacían...

ASP: Entonces no eran misiones religiosas, eran misiones culturales.

JMA: ¡Exactamente!

ASP: Eran de la Secretaría de Educación Pública.

JMA: Yo creo que sí, pero en esas misiones a principios del siglo XX, obviamente que llevaban por ahí a los padres, y se contaba el caso de una marcha de por acá de Tamayo y Salvatierra y en Santo Tomás...

ASP: Hablando un poco de tu papá, ¿qué instrumentos tocaba?

JMA: Los instrumentos fuertes de mi papá eran el clarinete y el saxofón...

ASP: ...y aparte de eso, también me imagino que el trombón, trompeta...

JMA: Si, sabía todo el sistema. De hecho, él fue el que me enseñó a tocar la trompeta, pero nunca jamás logró tocar así. Era el maestro que sabía todos los instrumentos, pero su fuerte era el clarinete.

ASP: ¿Dónde aprendió él a tocarlo?

JMA: Aquí en Villagrán.

ASP: ¿Con quién?

JMA: Me acuerdo que se unió a otro maestro de por acá...

ASP: ¿Te acuerdas como se llamaba el señor?

JMA: Lo tengo, pero no recuerdo bien su nombre.

ASP: Entonces era alrededor de un maestro que daba clases y era también un director de bandas que formaba músicos.

JMA: Digamos que una vez que él se enseñó a tocar, ya que, que llegó el tiempo fuerte de las bandas, él fue el que se hizo cargo de la banda y fue el director, fue el que enseñó toda la vida a músicos o sea, no hubo otra persona quien llegara antes y se haya dedicado tanto a formar generaciones como mi papá, y que es el personaje que pertenece a ese grupo...

ASP: Y ¿cómo se llamaba el grupo?

JMA: Bueno, es un grupo de gentes donde estaba el señor Sosa...

ASP: Ah ese, entiendo, te refieres a una serie de profesores...

JMA: Exactamente.

ASP: Directores, de músicos...

JMA: Exactamente...

ASP: Todos están identificados con las bandas,

JMA: Exactamente, sí. Cuando vino esa época fuerte, que le habló de la época de oro de las polkas, fue cuando se desarrolló totalmente aquí la cuestión musical en Guanajuato...

ASP: ...te recuerdas que tu papá siempre estuvo en la música de las bandas.

JMA: Sí, toda la vida.

ASP: Entonces él prácticamente tiene, si fuera un jovencito, desde la época de la Revolución eso pasa en...

JMA: Exactamente, sí.

ASP: ¿Tienes alguna anécdota personal de tu papá sobre la época de la Revolución?

JMA: Sí.

ASP: ¿Y que sea relacionada con la música?

JMA: Sí. Mira, más bien me gustaría contarlo de otra manera. No sé si pudiera...

ASP: Adelante, sí.

JMA: Gracias. La idea que yo tengo de niño, me acuerdo bien de los cuatro años más o menos, mi papá empezó a llevarme, como que yo me di cuenta de toda la relación y la disciplina de la música.

Era pues como un paisaje, como imágenes a la luz de la vela, del candil, de las lámparas de petróleo. No había la luz eléctrica. Había más que sobrantes. Si, se contaban con todos los músicos, los llamaba él, era como una especie de sacerdote, una especie de personaje importante aquí en la cultura, que además cubría todos los servicios, este, tanto religiosos como de todo tipo. Era muy respetado mi papá. A partir de esa imagen pude yo conocer otros personajes, y una vez que yo empecé a salir a trabajar con mi padre, vamos a decirlo pude platicar, ya que de niño me gustaba mucho platicar los viejos, porque estaban llenos de anécdotas, estaban llenos de historias. Desde entonces siempre he estado yo interesado en saber toda la historia de Guanajuato. Sobre la revolución no se habla más que, igual que otros pueblos: que escondían a las mujeres, que se tenía que esconder en los sótanos para que la leva no se los llevara. De hecho, uno de mis tíos se lo llevó la revolución y jamás volvimos a saber de él, era hermano de mi padre. En ese tiempo agarraban a los niños, bueno, estamos hablando cuando vino aquí a la Batalla de Celaya que ponemos como dato muy importante, mi padre tendría los 5 años, andaba por ahí más o menos tocando percusiones y todo eso, hasta donde yo tengo entendido, con la banda de Don Aniceto Serrano...

ASP: ¿Aniceto Serrano?

JMA: Que era el que tenía aquí, junto con otro maestro que no recuerdo el nombre, que eran los que más o menos estaban...

ASP: Mira que te pregunto de la revolución porque una cosa interesante es que los grupos revolucionarios tenían bandas que los acompañaran, desde andar en el ferrocarril, después andar también en los balazos...

ASP: Y porque tengo algunos registros de un músico que tocó, y justamente me dijo: “nos metieron a la bola, unos con los villistas, otros con los carrancistas”. ¿Tú sabes alguna cosa de estas?

JMA: Si... en el Aguaje, Villagrán llevaba el nombre del Aguaje porque aquí había muchos aguajes, o sea muchas lagunas, muchas cajas que llevaban aquí agua, era justamente el almacén de la gente de aquí. Cuando llegan los villistas, que se iban a enfrentar acá con las tropas estas de Obregón, aquí se establecieron, aquí se alimentaron, aquí se abastecieron de agua; aquí ellos usaban a los músicos, utilizaban a los guitarreros, a los banderos, y ahí fue donde participó mi papá. Más o menos porque no hay muchos datos tampoco, ni siquiera de Rafael Méndez, ni siquiera de Chucho Elizarraráz. Elizarraráz dice que alguna vez lo sentó aquí en sus piernas Pancho Villa, son pequeños datos, pero realmente uno dice bueno pues a lo mejor el personaje quería participar con Villa, o a lo mejor una vez que pasó la revolución pues yo me agarré de Villa para decir que me agarró y que me invitó, no. Rafael Méndez en su libro habla de que él siendo pequeño también había estado trabajando con el ejército de Pancho Villa. Qué tan cierto sea esto, quién sabe. Pero lo más, te digo, lo más es justamente lo que hay en Villagrán, de que realmente cuando las tropas llegaban cansadas pues buscaban gente que cantaba.

ASP: ¿Por qué crees tú que los revolucionarios, reclutaban o llamaban a las bandas? Este me recuerda la imagen de un profesor de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, ya mayor, ya murió, nació con el siglo y murió con el siglo, el maestro Francisco Contreras, que era una artista realmente importante, porque él fue el primer violín de la Sinfónica Nacional en la época de Carlos Chávez, durante quince años. Bueno te decía que yo lo estaba entrevistando justamente a él, y me contaba esta anécdota muy interesante. Él me dice: yo empecé a trabajar como músico porque yo me di de alta con las tropas de Villa y [inaudible] ¿cómo tú crees que era necesaria la banda que acompañara a los revolucionarios?

JMA: La banda siempre ha dado de sí, desde que se inventó, desde que se ocupó, el dato no lo tengo exactamente muy bien, desde que se ocupó la primera pieza en Europa una banda para acompañar las tropas enalteció de un soldado, era mucho muy fuerte y obviamente que la música les daba mucha fuerza pues porque se trataba de la música, estoy hablando yo de unos cuatrocientos años atrás más o menos, y obviamente que México no iba a ser la excepción. Cuando se viene la revolución a Pancho Villa le encantaba el relajo, le encantaban las lunadas, le encantaban, los guitarreros que estaban

tocando la Adelita, como en las películas, porque así fue, pero siempre que pasaba Pancho Villa con todos aquí en Villagrán que era una ubicación de tren muy importante, aquí en Villagrán, como lo fue seguramente, siempre fueron -te traes una banda por que la quiero aquí, o -te traes este grupo y aquí toman...

ASP: Capricho...

JMA: Exactamente... Sí, la leva funcionó mucho muy fuerte aquí en Villagrán, se llevó mucha gente y hasta se llevó un tío, hasta hace poquito, encontré unos familiares que dicen que se apellidan Arpero, aunque son tan parecidos a nosotros...

ASP: ¿Y no sabían que eran familia?

JMA: Más o menos yo creo que si tenían la idea ellos, pero una vez viendo al señor y viendo a sus hijos son muy parecidos a nosotros, entonces encontré que este señor nunca supieron de dónde era pero que haya nació, en torno el viejo, nacido en Tonalá, Jalisco, pero bueno esa es otra historia [risas].

ASP: ¿Y bueno, has seguido el rastro de los Arpero en la república?

JMA: Si.

ASP: ¿De dónde vienen?

JMA: ¿Eh? Supuestamente yo encontré que este tío, que es el que se fue a la revolución, nunca jamás apareció acá, pero con los hijos y sobrinos, sus nietos y todos los demás son tan exactamente parecidos a nosotros que el otro día yo me quedé...

ASP: Entonces, de las épocas en que tu papá era niño, que participaba en los grupos, aparte de que quizá estuvo con los revolucionarios o no, también ¿de qué otra manera la gente contrataba la música de banda? Estoy hablando de la sociedad después de la revolución.

JMA: El maestro de banda siempre ha sido, como decía, el personaje más importante, el más cercano a un padre, hablando de la cultura de un sacerdote. Obviamente que había las fiestas de los pueblos, había el rosario, había la boda, que los quince años, todo...

ASP: Las fiestas cívicas.

JMA: Fiestas cívicas... totalmente era el maestro. Entonces, yo recuerdo perfectamente que nosotros tocábamos todo tipo de música clásica, aquí, a Schubert, lo que era lo más clásico y lo más común en las misas hasta la fecha, y tocábamos todo tipo de cosas, tenían su orquesta, tenían su banda, todos...

ASP: ¿Cómo decirlo?

JMA: ¿No sé si entendí bien la pregunta?

ASP: Sí, lo interesante aquí sería ver para qué la gente buscaba que se tocara la música de bandas. Tú dices, bueno, en bodas, en bautizos, en...

JMA: Entierros. En entierros era de todo a todo...

ASP: ...la tradición... tú recuerdas cuál era el repertorio que tocaba para... ¿era indistinto? Por ejemplo, para un entierro, para una boda, o...

JMA: Si, era muy diferente.

ASP: En aquella época, no ahora,

JMA: Si en aquella época, sí. Yo catalogo sobre los sesenta que me tocó vivir, pero sobre todo entre los cincuenta, entre los cincuenta y los sesenta, una época muy transparente y mucho muy romántica. Si, en cuanto a las fiestas religiosas porque se tocaban muchos valeses de Juventino Rosas, muchos valeses de Antonio Martínez, muchos valeses de don Julio González que fue un compositor muy importante aquí de Guanajuato que tiene muchos...

ASP: ¿Julio González?

JMA: Que a él hay que investigarlo muy bien,

ASP: Y dónde está, ¿dónde podemos tener?...

JMA: Apaseo el Alto.

JMA: Apaseo el Alto, si a don Julio González. Entonces, eran unas tablas hermosísimas donde se tocaban todo tipo de valeses, y todo lo de Alvarado, por ejemplo. En fin, todos los grandes de la época de oro de los valeses incluyendo Juventino Rosas, me da un chingo de gusto. Eso mismo si se repetía en los velorios, sobre todo cuando íbamos a enterrar a un niño, eran momentos muy fuertes que fueron de los más que me impactó en mí desde muy jovencito, porque ver el dolor, ver el dolor de las mamás llorando por sus angelitos, que si lloraban y toda la gente en el panteón...

ASP: Y era una tradición que se conservaba desde la época de la revolución.

JMA: Sí, desde siempre.

ASP: En ese sentido, dices tú, de que hay una especie como de una época de florecimiento de las bandas. ¿Cuándo fue ese florecimiento?

JMA: Yo considero que es a partir de 1925, 1930 más o menos que empezaron porque inmediatamente después de que terminó la revolución, músicos de aquí de Villagrán, como ya le dije, empezaron a imitar esas batallas sintiéndose orgullosos de representar musicalmente esas batallas, pareció en lo que, en la confrontación y los encuentros de bandas...

ASP: ...de bandas. Ahorita regresamos a ese punto. Y cuando termina esta época, ¿hay otro periodo importante en la historia de las bandas?

JMA: Yo creo que termina hasta los setentas, más o menos.

ASP: ¿Y por qué crees que se inició después de la revolución?

JMA: Justamente por el ingenio de la banda...

ASP: Ya, y ¿cuándo, y por qué termina?

JMA: Viene la decadencia, yo le llamo la época de Camelia la Texana, cuando aparece esa canción empezaron las canciones de moda, de corridos y todo esto...

ASP: ¿Camelia la Texana?

JMA: Camelia la Texana, aquella que hablaba de que llevaba contrabando en las llantas de un coche, te acuerdas ¿no? A partir de eso, de ese tiempo, yo noté que la música se iba para abajo y creció mucho la cuestión de los trajes de las luces, escenarios, de todas las bandas, verdad, porque anteriormente jamás estábamos en un escenario, jamás estábamos en un lugar tan iluminado, no, o sea era más importante la música, era más importante el encuentro de bandas. A partir de esos

setentas En Estados Unidos estaba mucho muy fuerte toda la época de ¿cómo se llama?, de las bandas de ese momento...

ASP: Ah, sí, en los setentas...

MG: Bandas con sintetizadores.

JMA: Exactamente. Las grandes bandas están catalogadas anteriormente sobre los cincuentas, sesentas, hasta los setentas, más o menos. Pero en los setentas apareció [inaudible] y todas esas grandes bandas de por acá de Estados Unidos de que pegaban mucho y que además se reflejó muchísimo en México con el *Peace and Love*, con la banda *Buffalo*, y todas esas que andaban por acá. Hablando también de Chicago, por ejemplo, esa banda que se escuchó mucho en los setentas, pero en México, hablando de la música popular, se vino para abajo, se deterioró tanto con toda la cuestión de la moda de los corridos de narcos, que para mí empieza con *Camelia la Texana*.

ASP: *Camelia La Texana*

JMA: *Camelia La Texana*, que es de los Tigres del Norte

JMA: ¡Ajá En ese tiempo recuerdo perfectamente que todavía yo, tocando con mi papá en las últimas tocadas que yo tenía, había, estaba de moda esta canción de Vicente Fernández de: *Grabé en la penca de un maquey tu nombre...*

ASP: ¡Ah sí!

JMA: Entonces, era bonita la música mexicana inclusive con Vicente Fernández, porque él nunca se ha metido a cantar otro tipo de cosas, pues es que es un gran personaje Vicente Fernández en esta cuestión de la música mexicana. Pero en la cuestión más de grupo norteno y todo esto ahí empezó en el interior, en ese tiempo yo me voy a México, yo me fui en el setenta y dos a estudiar a México, pero aun así, es más, todavía mi época que yo veo toda la música, no, bien va aumentando todavía la pasión por los corridos de narcos, me dio mucho gusto que las bandas conquistaban escenarios, que fue más fácil, este, conseguir sus propias luces, en aquella época era mucho muy difícil. ¿Cuándo íbamos a pensar que íbamos a tener un escenario nosotros? Lo más que teníamos era un kiosco, y lo más importante es que entramos a un comercio mucho muy amplio y de mucho beneficio para las bandas que, en ese lado me dará gusto que todos tengan sus autobuses, tengan sus luces, ¡tengan sus discos! Porque cambió todo para beneficio en ese aspecto...

ASP: Pero, ¿no se preservó la tradición?

JMA: No se preservó. Entonces se empezó a terminar, ya la gente no pedía polkas, ya la gente no quería esto, quería puras canciones, puros corridos...

ASP: Oye, ahorita vamos a hablar sobre eso, entonces, vemos que hay un *boom* desde los veintes a los setentas, ¿no?

JMA: Sí.

ASP: Cuando tú eras niño desde muy chico ¿empiezas a enrolarte al grupo de tu papá?

JMA: ¡Claro!

ASP: Y el solfeo ¿cuándo lo aprendiste?

JMA: Aquí adentro está una tiendita, ¿no sé si la vieron aquí, en mi comedor? Que esa tiendita nos mantuvo a todos nosotros, mi papá y mi hermana la atendían, había una lámpara, ahí. Desde los cuatro o cinco años yo empecé a aprender solfeo, pero un solfeo lo que se llama simplemente estricto,

ahí no había nada más que aprender a solfear. Mi papá usaba el sistema de Eslava...Pero era un señor tan estricto que nos daba miedo. Pero era todo el día, ahí cantando, en la calle Hidalgo y Zaragoza ahí estaba la tiendita esta, entonces había una puerta de este lado y de este lado y toda la gente nos veía: ¡ay ya están cantando!

ASP: ¿A qué edad, aprendiste solfeo?

JMA: ¡Yo aprendí solfeo desde los 4 años!

ASP: Desde los 4 años. ¿Entonces aprendiste primero las notas antes que leer?

JMA: Sí, porque tenía su orquesta, tenía su banda, nos llevaba muy niños, de muy niños. Él no se fijaba si teníamos sueño, si estábamos cansados, si éramos niños, ni nada. Era el sistema de antes y Así era, no había más...

ASP: ¿Entonces primero tocaste percusiones?

JMA: Yo toqué la tambora, bueno, primero el güiro, las maracas, las claves, aprendí los platillos, la tambora, la tarola, todo tipo de percusiones, y después ya cuando, se supone, que ya tenía todos mis dientes bien agarré la trompeta [risas].

ASP: ¿Por qué la trompeta?

JMA: Nada más porque sí: él dijo que la trompeta y la trompeta. No me dio opciones de nada, y así eran los maestros de antes no había opciones: ¡tú tocas esto y punto!

ASP: O sea que el director, tu papá se imponía para...

[Pausa por llamada telefónica al entrevistado]

ASP: El cambio de la época de la...

JMA: No, sobre la decisión que tenían, este, los directores que confiaban en sus sabidurías, en sus conocimientos simplemente como cualquier doctor decían:

— A ver ¿enséñame tus dientes?

— A ver... si, tú estás bien para clarinete... tu estas bien para trompeta, tu eres trombonista, tu [inaudible] y por lo regular casi mi papá, que yo recuerde, nunca jamás le falló el diagnóstico de un...

ASP: Vamos a ver eso entonces ahorita. Oye un comentario sobre el periodo de las bandas, entonces a partir de los setenta cambia, este, ya se conoce otro tipo de gusto por las bandas, pero todavía permanece dijéramos que hay unas bandas tradicionales que siguen todavía cultivando este tipo de repertorio que es lo tradicional, y luego que creo que estas bandas que se sobreponen, bandas muy, ya con aparatos electrónicos, y la otra cosa sobre todo, la otra cuestión es también que ya es mucho más comercial.

JMA: ¡Si!

ASP: Porque hay que decir que quizá, la música de las bandas, así tradicionales, pues no dejaban bastante dinero, ¿no?

JMA: Claro, no...

ASP: Tú te acuerdas en la época de los pagos, ¿te acuerdas cuánto pagaban por servicio?

JMA: ¿Cuánto? Si más o menos, bueno tenemos los datos ahí de una cartita que encontramos por ahí, de un día y medio o dos días y medio eran como \$ 2 ,000 o \$1,500...

ASP: ¿En qué año?

JMA: Sobre los años sesenta.

ASP: ¿Y cuánta gente?

JMA: Éramos 22 músicos, 25 músicos.

ASP: Y eso les pagaban, \$2,000.

JMA: Sí, más o menos, sí

ASP: Y, ¿en qué consistía el servicio, era...?

JMA: Era, decíamos nosotros, 2 días y la llegada. O sea, el primer día llegábamos a las 5:00 de la tarde, o como a las 4:00 de la tarde, tocábamos hasta las 10:00 de la noche. Otro día a las 5 de la mañana hasta las 12:00 de la noche. El tercer día de 4 de la mañana hasta la una de la mañana, más o menos era el servicio, era todo el día completito, toda la semana de sol a sol.

ASP: ¿Era aquí en el Estado de Guanajuato o iban a dar servicios fuera?

JMA: ¡No! Era en lo que era en el estado de Guanajuato, en los pueblos, luego había sido por Michoacán, pero regularmente nada más Guanajuato

ASP: Era, con qué motivo esta contratación, ¿eran fiestas cívicas, fiestas del patrono?

JMA: Del patrono, sí, fiestas religiosas, de las iglesias o barrios.

ASP: Y, ¿cómo le hacían para mantener ustedes el repertorio durante tantas horas de servicio?

JMA: Bueno, es otra de las preguntas mucho muy interesante, lo que era el legado de las bandas, no. Normalmente se compraban las piezas, que en ese tiempo ya había oberturas, bueno ya sabemos que desde finales del siglo XIX, ya había muchas oberturas, había muchas arias de ópera por ahí, que les llamábamos elecciones o fantasías y había muchas marchas, muchos valeses, pero era una gran cantidad de cajas de madera de mucho material. Es por eso que se lograba entender que la banda que más tocaba era la ganadora, tenían muchas ocasiones en que la que aguantaba más tocando.

ASP: Y ¿quién hacía los arreglos?, ¿eran impresos?, ¿se vendían?

JMA: ¡No!

ASP: ¿O eran como patrimonio de las bandas los arreglos que hacían los directores?

JMA: Eso se reflejó desde que empezaron a salir los primeros arreglistas de México o las primeras ocasiones que llegaron con Maximiliano porque lo primero que impactó, hasta donde yo sé, es que no solamente era la marcha o el grupo, la cantidad de músicos que tenían las bandas de Maximiliano, sino que una vez que estaban tocando tocaban las arias, tocaban ese tipo de adaptaciones impresionantes para banda: ¡ah, caramba se oye bien bonito esto!, ¿no?

ASP: O sea que había música de tipo militar para las paradas, para los desfiles, y la otra la música para amenizar.

JMA: Claro.

ASP: ¿Tú tienes partituras de época?

JMA: ¡No! Tengo las que... es que mire, cómo le puedo explicar. Las piezas que se compraban o se pasaban de un director a otro las tenían que hacer a pulso, o sea, a mano todo hacían. Yo tengo algunas partituras de mi papá, esas si las tengo...

ASP: Ah! Podemos ver algunos.

JMA: Sí.

ASP: Entonces, volviendo a la época en que las bandas están ya sobre todo en este auge dijéramos del periodo de los años veinte a los setenta, donde tú recuerdes, tu papá notó algún cambio si después de la revolución había un gran gusto por las bandas o fue decayendo o se fue incrementando con el paso del tiempo o...

JMA: Fue aumentando el gusto, fue *in crescendo* para que me comprenda, siempre toda esta cuestión de las bandas porque en Jalisco siempre estuvo el mariachi y aquí mismo en Guanajuato. Vamos a decir que fue uno de los grupos más importantes pero la banda siempre fue en aumento, fue cada vez mayor el gusto. Me tocó vivir gran parte, una parte pues de lo que fue la época de oro de las polkas, donde nada más hablábamos sobre el material que se tocaba en las tablas, pero nada más hablábamos sobre de ese archivo que fue creciendo gracias a los músicos y directores que había en ese entonces que componían sus propias polkas y que componían sus fantasías o sus variaciones, porque ya eran muy fuertes. A mí me tocó ver en vivo, conocer a don Antíoco Madrigal, a mi propio padre, como trabajaba, o sea, el poder saber la vida cotidiana de un maestro.

ASP: Dime, en ese sentido, ¿qué cosas son las tandas?

JMA: Cuando se juntaban dos bandas, la tabla consistía en una marcha, en una obertura, hacíamos un vals, hacíamos una selección, o una fantasía y cada tanda duraba una hora, o sea, la otra banda tenía que esperar a que terminara una banda y siguiera otra, esa eran las tandas.

ASP: Y con qué objeto se organizaban las tandas.

JMA: Para que no se juntaran, simplemente era la tradición escuchar, la gente escuchaba una hora una banda, después de la misa o antes de la misa, en el atrio.

ASP: O sea, ¿era informal?, ¿no estaban llamados para eso?, ¿o sea, salía la gente de misa y entonces...?

JMA: ¡Ajá!

ASP: ¿Y estaba la banda y tocaba una hora y tocaba la otra después?

JMA: Exactamente.

ASP: Pero ¿no estaba contratada para eso?

JMA: A nosotros nos contrataban, a mi papá lo contrataban los dos días y medio, y era que todos amenizábamos así nos repartíamos el trabajo, y eso hasta la fecha.

ASP: Y era también la época de las polkas, ¿por qué esta idea? La polka es pues un género dijéramos, que además era música para bailar también, ¿no?

JMA: Eh, no, no maestro mire, la polka tiene un término general, porque está la polka bailable y la polka de concierto, para no irnos a tantos, no. Según mi concepto, cuando llegó en viaje y llegó aquí a México, obviamente, pues se le dio presencia, pues, bailable, porque tenía que ser la polka bailable...

ASP: ¿Cuándo sería lo de las polkas? Porque que es un género que surge de Europa para acá, no de Estados Unidos.

JMA: Claro, mire, los datos exactos si se los puedo decir.

ASP: Si, no nada más...

JMA: Y es bien interesante porque mire, la polka si le buscamos el inicio exacto en Europa pues yo no podría decir, a lo mejor usted se lo puede explicar a mis hijos, pues puede ser siglo XVII, puede ser el siglo XVI, quien sabe cuándo nació exactamente. Lo que sí cuando ya llegó aquí a México [inaudible]... Pero aquí hay un punto mucho muy importante que no debemos para nada descartarlo: la polka en el siglo XIX ya estaba totalmente formada, tanto bailable como de concierto, porque los conciertos, a ver si me explico, bien porque algunas veces no me han entendido bien estos conceptos. Los conciertos para cualquier instrumento están desde siempre, desde las batallas están desde siempre, desde Samuel Sino, desde 1700 desde 1600...

Cassette 1/1 Lado B

JMA: ...Haydn está escrito que en 1800, más o menos, y creo que fue una de las últimas obras de Haydn...

ASP: Y además es de las más románticas, ¿no?

JMA: ¡Ajá! Y tiene el toque militar, siempre, si es correcto profesor, y muy romántico porque es 1800, pero es lo tradicional de concierto como solista. Ahora, la polka llegó a adquirir esa posición exacta o ese perfil... cuando aparece Jean Baptiste Arban, francés de Lyon, Francia. Este maestro nació en mil ochocientos y tantos y murió en mil ochocientos ochenta y tantos, ahorita le doy el dato bien (se levanta y busca el dato entre papales de su escritorio). Y le voy a decir, éstos si son los inicios y en esto si soy totalmente seguro porque siempre lo estuve investigando la obra de este señor. Jean Baptiste Arban es el autor de la Biblia de la Trompeta, verdad, nace el 28 de febrero de 1825 y muere en 1889, esa es su vida. Éste es el creador de todos los estilos de variaciones y conciertos, muy virtuosas en polkas, las variaciones y es en ese sentido cuando se hace ese corte, sí Jean Baptiste Arban. Hay una anécdota mucho muy importante, si coincidimos con las fechas, cuando Arban visita Rusia se encuentra con Tchaikovsky, verdad. Tchaikovsky, había hecho algunas cosas, algunas sinfonías, o sea su música, pero cuando conoce, o sea, no recuerdo en qué lugar, el lugar no lo sé... Cuando Tchaikovsky estaba por ahí en un lugar X oye un trompetista tocando y se acerca con él y dice:

— ¿Oye? Pero, ¿eso se puede tocar con la trompeta?

— Sí...

— ¡Qué bárbaro! Entonces todo eso, tremendamente difícil, [inaudible] fue cuando empezó a ponerle Tchaikovsky sobre las partes difíciles como es esta de: ta, ta, tara, ta, ta, ta, tín! ta, ta tara, ta, ta, ta, tá! el vals ese, de... Bueno, y todos lo solos y compases que desarrolló el mejor intérprete de todos los ballets de Tchaikovsky. Pero este señor es el que pone todo este asunto.

JMA: Cuando este personaje Arban... Tchaikovsky gracias a este personaje empezó a escribir todo esto, ¿sí? Bueno, viene la música hacia México, si, vienen todas las variaciones que encontramos aquí (señalando el Método de Arban) todo esto, y sobre todo, toda la técnica del golpe de clarín, todas las variaciones, es esto mire [enseñando una página del manual al entrevistador], todas estas aquí, que no fue otro más que él el que marcó ese estilo, impresionante, en donde está basado gran parte de la escuela de... Bueno, aquí vemos todas estas variaciones que vienen mucho muy complicadas y muy difíciles de tocar, y cuando llega a México obviamente se encuentra con el desarrollo del territorio, vamos a decirlo así... Por eso nació Francisco Maldonado aquí en, en Rincón de Tamayo, un personaje casi legendario, que fue, este señor, a dar en parte de las misiones las enseñanzas a Santo Tomás de Huatzindeo, verdad...

ASP: Oye, vamos a sobre la misión porque había quedado pendiente. Misiones, entonces, eran una misión cultural...

JMA: Eran religiosas más que nada.

ASP: ¿Para qué se involucraba a las bandas?

JMA: Los padres, vamos a decir que aparte de evangelizar les enseñaron un oficio, siempre les enseñaron...

ASP: Entonces hablando de polkas, ¿por qué se impone como género?

JMA: Lo que yo hablo, y de lo que estoy bien seguro siempre en cuestión también de investigador, es que mucho antes de la revolución y hacia finales del siglo XIX, ya había conciertos, ya había variaciones, ya había esto gracias a este señor. Cuando viene la revolución y cuando viene el auge de las bandas en Guanajuato, que no se dio en ninguna parte del país más que en Guanajuato, sí...

ASP: ¿Y qué hay de Oaxaca?

JMA: No, Oaxaca fueron chilenas. Oaxaca incluso es por la tradición de la migración de los chilenos, ahí, que entraron ahí por Oaxaca, y gracias a la identidad y sencillez y a la naturalidad del indígena le gustó mucho ser indígena. Cuando llegan por acá, la polka sobre todo, empiezan o tal vez esta cuestión de las, como se llaman, de las, de la imitación de la Batalla de Celaya, adoptan toda esta polka, es decir, empezó después de mil novecientos pero con toda las [inaudible]. Es así como decirlo, no...

ASP: Sí.

JMA: Después viene ya la conjunción de cada uno y empiezan a transformarse y viene siendo la polka y se viene ya nacional...

ASP: La polka como tal, así como tú la ves, es en realidad la polka que conocemos en sí con estructura temática...

JMA: Sí, hay polkas de concierto que se les llaman como introducción, andantes y tienen este desarrollo de polka y trio...

ASP: No, había otro tipo de géneros igual que la polca, los vales, por ejemplo...

JMA: Sí, de todo.

ASP: ¿Qué más aparte del vals y la polka?

JMA: Había mucho aquí, había mucho vals, había mucha mazurca, si, había de todo, o sea todas las marchas, o sea todo tipo de... ya se hacían todo tipo de ritmos, de estilos...

ASP: Viendo las anécdotas de tu vida, ¿entonces tú estás aquí en Villagrán hasta qué época?

JMA: Hasta el setenta y dos.

ASP: ¿Y de ahí, te vas a dónde, a la ciudad de México?

JMA: Me voy a estudiar al Conservatorio.

ASP: ¿Y ahí hasta qué, hasta cuándo permaneces?

JMA: Hasta el año 2000, más o menos,

ASP: ¿Y después de ahí que sigue, te quedas aquí, te vas a...?

JMA: Antes del año dos mil estuve yo viviendo 5 años en Estados Unidos, de 1995 al 2000.

ASP: ¿Y ahí que hacías?

JMA: Ahí estaba trabajando, estudiando también...Era la época de luz de Luis Miguel.

JMA: Empezaba mucho el tema de las grabaciones, empezaba mucho a estudiar lo que son los estudios de grabación, cómo grababan a veces polka, cómo graban una banda, cómo graban el pop, el jazz, todo eso. Me relacionaba también con los músicos de estudio, y también estudio la dirección de orquesta...

ASP: ¿Ahí, en Estados Unidos?

JMA: En Los Ángeles, sí.

ASP: ¿Estuviste solamente en Los Ángeles estudiando o en otra parte?

JMA: De hecho, a mí me sirvió mucho las giras con Luis Miguel. A dondequiera que íbamos yo aprovechaba para hacer montajes, conocer maestros, conocer y aprovechar lo más que pudiera para tomar clases con ellos. En algunas ocasiones en lugar de tomar clases, yo daba clases, como fue el caso de la Universidad Católica de Chile...He ido algunas veces al Perú, a casi toda la América Latina, Argentina...

ASP: ¿Anduviste por todas esas partes?

JMA: Sí

ASP: Y, ¿por qué no te estableciste fuera del país? Por ejemplo, Estados Unidos, Europa o...

JMA: La intención era Estados Unidos, pero no me gustó después el sistema...

ASP: ¿No?

JMA: Que hay mucho peligro, luego había mucha droga, y que mis hijos estaban jóvenes, y merecían traerlos para acá.

ASP: Después permaneciste cinco años en Estados Unidos de...

JMA: De 1995 al año 2000. De hecho, en 1972 estuve yo estudiando en el Conservatorio y después fue que entré a la Sinfónica Nacional como trompetista...

ASP: ¿Y seguiste mucho tiempo en la Sinfónica Nacional?

JMA: En la Orquesta Sinfónica Nacional, sí.

ASP: ¿Cuánto duraste?

JMA: Desde, yo entré en 76... y salí en el 91...

ASP: Bastante tiempo.

JMA: Sí, bastante tiempo.

ASP: Hace dieciocho años.

JMA: Parece que sí. Y, de hecho, en ese tiempo fue cuando hicimos la alternativa para tocar ahí mismo.

ASP: ¿Y a Sergio Cárdenas lo conocías antes?

JMA: Desde que él estuvo como director de la Orquesta Sinfónica Nacional.

ASP: ¿Es esta fotografía? [señalando una fotografía colgada en el estudio del entrevistado]

JMA: Esa fotografía, sí.

ASP: ¿No estás tú por ahí?

JMA: ¡Ahí estoy!

ASP: ¿Sí?

JMA: Ahí está Felipe Carvajal... ahí está también este...

ASP: Entonces sobre esto, después ya que tú regresas y entras a la Sinfónica Nacional, ¿te quedas aquí o ya ingresas a...?

JMA: ¡No! Yo regresé en el 2000 de Estados Unidos y estuve trabajando, en México como dos años hasta que el primero de los Estados en formar la Filarmónica, fue el estado de Puebla.

ASP: ¿Y qué pasó con la Orquesta?

JMA: Estuve ahí hasta el 95, justamente cuando entró el "Gober Precioso" [Mario Marín, llamado así por los escándalos telefónicos con el empresario Kamel Nacif, en relación con la periodista Lidia Cacho].

ASP: [Risas]

JMA: Sí.

ASP: ¿Pero 95 es otro tiempo?

Vidal Berrones Murillo (en adelante VBM): ... 2005

JMA: ¡Digo! 2005, perdón... al 2005, de 2002 a 2005.

ASP: ¿Y después te regresas aquí a Guanajuato?

JMA: Después me regreso aquí a Guanajuato, estoy acá en... quise cambiar el estilo de vida, ya no me interesó mucho México, no. Me quise venir para acá, trabajar con las bandas y ya. Me gustó mucho acá, pero entonces ya viene el proyecto "Viva la Banda" y pues ya estamos más...

ASP: Ya después de eso, tus planes cuales eran: ¿estar aquí dando clases?

JMA: Yo ahorita estoy como director de la Filarmónica de Guanajuato. Y la idea es estar grabando mis discos. Estoy grabando mis discos y de hecho ya empecé a grabar, ahí tengo mi estudio, se ve pequeñito, pero está muy potente...

ASP: ¿Para grabar tú mismo como intérprete?

JMA: Sí, ya como solista, sí.

ASP: Bien, decíamos que había cambiado un poco el gusto por las bandas durante los años después de la revolución hasta los setenta.

ASP: ¿Qué otras cosas en el contexto crees tú que hayan influido para que la gente ya no oyera a las bandas como siempre? Que no contratara sus servicios, que...

JMA: Claro...

ASP: Alternaban la banda, por cierto, en esos años con los mariachis y los tríos, que era música que también que la gente recurría, es decir, tú eres una gente que hace una primera comunión a tus hijos y piensas: llevo una banda o le pago un trío o un mariachi...

JMA: La banda siempre ha sido el grupo preferido, ¿verdad? ¡Es la palabra exacta!

MG: ¡Sí!

ASP: [Risas]

JMA: Igual que el mariachi, menos que el mariachi. Hasta donde yo me acuerdo que he trabajado con las bandas, no éramos ningunos camioneros, ahora se convirtieron en camioneros...Sí, pero no es tan marcado como otros grupos, verdad. Lo bonito que tiene la banda es que siempre tuvo esa tradición de poder tocar tantas cosas hermosas que pedían, que permitían el desarrollo de un grupo chico, para mí eso es lo más importante, lo triste es que se ha perdido esa oportunidad. Eh, para mí tiene más esencia hablar de esa época porque de ahí nacieron muchos músicos muy importantes para nuestro siglo, vamos a hablar de todos los López, López-López, Álvarez López, y muchos músicos jazzistas que nacieron en Salvatierra o San Nicolás de Agustinos y que fueron primeras figuras de Luis Alcaraz, y de Pérez Prado, y de las grandes bandas de esa época, y que esas personas jamás entraron a una escuela y, ¿por qué iban tan preparados? Porque nacieron en las bandas, y porque tocaban ese tipo de materiales que les permitían estar al nivel, esas condiciones importantes, eso es...

ASP: Y que además se les exigía el solfeo también, ¿no?

JMA: Eso sí, claro, eso es lo más importante...

[Pausa por el entrevistador]

ASP: Aparte de estudiar con tu papá, ¿dónde más te formaste?

JMA: En México, México, también fue en Francia, en los Ángeles...

ASP: En México, en México ¿dónde?

JMA: En el Conservatorio Nacional de Música...

ASP: ¿Ahí terminaste la carrera?

JMA: Sí.

ASP: ¿Y luego en Francia?...

JMA: En Francia fueron muchos cursos que compartimos y además hicimos los, como se llama esto, los...intercambios.

ASP: ¿En qué años estuviste en México en el Conservatorio?

JMA: En el Conservatorio yo estuve del setenta y dos al setenta y siete o setenta y seis, por allí, fue muy rápida mi carrera⁵⁰

ASP: ¿Y en Francia?

JMA: En Francia estuve en los '90s

ASP: ¿Varias veces?

JMA: ¿Cómo?

ASP: ¿Varias veces?

JMA: Varias veces, sí.

ASP: ¿Y en qué otra parte estuviste?

JMA: En los Ángeles.⁵¹

ASP: Pero en Francia, ¿en qué institución?

JMA: No, era, era, directamente con los trompetistas⁵²

JMA: En los Ángeles, es que pasó una cosa curiosa. Eh, los estudios que yo hice fue en la Universidad ¿verdad?, pero que finalmente no los pude realizar como un estudiante común y corriente, por la discriminación que había de un colombiano ahí. Jamás se me permitió que le tocara cosas en vivo y él seguía haciendo todo lo demás... Fueron puras clases privadas.

ASP: Y ahora, dime un poco sobre las bandas: qué tipo de repertorio tocan, pensamos en dentro de la sociedad de que es la música de bandas para ceremonias religiosas como bautizos, bodas, esa sería una primera idea. La otra sería en las ceremonias cívicas-

JMA: Sí.

ASP: Esto de las cuestiones cívicas, ¿qué otra cosa más, eh, podría decirse cívico, religioso...?

JMA: Creo que los muertitos.

ASP: ¿Pero es de carácter más social o también religioso?

JMA: ¡Y lo político! Los desfiles y todo eso, los bailes y todo, sí.

ASP: ¡Ah, bailes! Faltan bailes.

⁵⁰Conservatorio Nacional de Música donde se convierte en alumno de los célebres Felipe León y Jim Thompson también estudia el Maestro Juan Manuel, dirección de orquesta con Jony Steshko y armonía moderna con Paul López.

⁵¹Poco a poco, el joven Arpero va relacionándose en su afán, en su sed de preparación y así llega a Los Ángeles, California para finalizar sus estudios de técnica e interpretación musical con los célebres maestros

James Stamp y Rafael Méndez.

⁵²En Francia toma clase de Técnica De Boquilla Circular con el Maestro Maurice Benterfa.

JMA: Bailes.

VBM: Lo político desde el punto de vista político partidista porque yo me acuerdo que desde las primeras fotos que veía, aquí hay una foto cuando una película mexicana muy famosa que... una donde sale Arau, que llega ahí...

JMA: Ah sí.

VBM: Donde ya el, el político llega al pueblo con la banda atrás...

JMA: ¡Sí!

VBM: O sea, va el político, va la banda y luego el pueblo...

JMA: Sí.

VBM: Como de los setenta de aquellas que hacían, y ya desde ese momento se caracterizaban que eran, y aquí en Guanajuato se ve, que en todas las campañas llevan a la banda.

JMA: Exactamente, sí.

ASP: Pero, entonces, en cuanto a lo cívico, vamos a hablar de un poco de la permanencia de estas tradiciones. ¿Los servicios principales, desde los años treinta hasta los setenta u ochenta, es decir, hasta donde tú puedas saber que esto permanece, la banda fue siempre solicitada para lo mismo?

JMA: Sí.

ASP: Para... ¿Qué se tocaba en las ceremonias civiles?

JMA: Honores a la Bandera, el Himno Nacional, verdad, los desfiles, las marchas. De repente nos contrataban así en las escuelas, inclusive para tocar en las ceremonias...

ASP: ¿De las marchas te acuerdas cuáles eran las que se tocaban?

JMA: Si. Fue la marcha a Celaya, que yo me acuerdo...

ASP: ¿Algunas marchas americanas tocaban?

JMA: Sí muchas americanas, lo que era...

ASP: ¿Barras y estrellas?

JMA: ¡Ajá! Exactamente sí. Barras y Estrellas y el Rey del Algodón, el Capitán, de todas las de John Philip Sousa, el rey de las marchas.

ASP: ¿Eso era para las ceremonias cívicas...? En las escuelas.

ASP: Ahora, para los actos políticos, ¿qué era lo que tocaban?

JMA: Siempre le di a las marchas, se repetían igual. Ahí era pura marcha, todo tipo de marchas, ahí es donde salían, ah, este, todas las marcas estas que valen la pena rescatar, no, sobre todo las que son de Guanajuato, son el país, pero ¿cuál es la peculiaridad que tiene la banda de Guanajuato? Es esa parte importantísima que sólo en Guanajuato se dio que fue la creación de los encuentros al tú por tú, de entrarle, de...Por eso yo insisto mucho porque era muy bonito, maestro, y ninguna parte de México se dio esa, esa, esa cuestión de las polcas. Nació aquí, se transformó y...vamos a decirlo, por

eso menciono, y seguramente maestro usted está enterado, en el Estado de México también hacen lo mismo las bandas, y cuál es lo que le distingue a esta banda? Son los pasos dobles, que también son encuentros...

ASP: ¿Allá? ¿Pasos dobles, allá?

JMA: ¡Allá!

ASP: ¿Aquí son polkas?

JMA: Aquí son polkas, allá son pasos dobles, sí. Lo que es el Estado de México, Puebla, y Puebla, son los pasos dobles. Allá se dieron, un Agustín Peñuelas en Puebla. Y en Texcoco se dio el maestro éste Clavijo que, que fue un gran compositor de, de todo tipo de cosas, no. Y Guanajuato las polkas, vamos a decir, en Sinaloa pues sus canciones igual, o sea, pero pues no tienen gran, gran cosa más que el comercio, no, vamos a decirlo así. Por eso es que me interesa mucho ese tema a mí...

ASP: ¡Claro!

JMA: Yo una vez que platicué con todos los maestros de esa verá que...

ASP: Ahorita voy a tomar el nombre de los profesores, pero antes también sobre la, los políticos, dime ¿ha variado el hecho de que los servicios los soliciten políticos del PRI o del PAN, tiene que ver algo con el uso de la banda?

JMA: No! No realmente no. De repente si hay políticos que les gusta el sonido de una banda y se la jalen nada más porque...

ASP: ¿No importa el partido?

JMA: No importa el partido, verdad. Hay muchas historias y muchas anécdotas aquí en Villagrán de Torres Landa, por ejemplo, yo cuando era niño, ¿qué año fue el de Torres Landa? ¿Te acuerdas? [dirigiéndose a Vidal Berrones]

VBM: Fueron entre...

ASP: Fue en 1958 y 1964...

JMA: Entonces sí, sí maestro. Yo recuerdo aquí en la Casa Rotaria, una casa aquí de, de Celaya, que mi papá me ponía de niño, de muy chiquito así a tocar La Virgen de la Macarena, cuando él presentaba su orquesta y Torres Landa invitaba mucho a esa orquesta porque era una de las mejores orquestas de aquí, le gustaba más que la de Valle de Santiago, más que la de Salamanca y más que la de todos así no, era la...

ASP: ¿Era de aquí de Villagrán?

JMA: De Villagrán era, sí...

ASP: ¿Y cómo [Inaudible] tu papá?

JMA: Mi papá tenía la orquesta..., la Banda de Villagrán, así nada más, y la Orquesta Sullivan.

ASP: ¿Y por qué Sullivan?

JMA: Así le puso, no sé, no sé, cantautor –pues tú eres así, no. Pero me acuerdo que Torres Landa llevaba mucho a Guanajuato, y que en esa ocasión que yo estaba tocando, me dice mi papá –tócate la

Macarena, y empecé a tocar la Macarena así, estaba toda la Casa Rotaria llena de gentes y en las mesas...

ASP: ¿Qué edad tenías?

JMA: Yo tenía como unos 8 años, algo así, por eso fue Torres Landa...

ASP: ¿Tiene bonitos solos de trompeta verdad?

JMA: Sí, y se paró el señor y dijo, hasta a una muchacha me dijo, yo me quedé así, yo que sabía de política, ni nada, no, dice: Te está hablando el señor gobernador, que lo saludes. Ah, y fue que lo saludé así y era Torres Landa

ASP: Si verdad de aquella época...Ahora, ¿cuándo contrataban las bandas para las iglesias, para los santos o para las fiestas patronales, qué música tocaban?

JMA: Tocábamos las Mañanitas, tocábamos, para empezar, así abríamos, luego tocábamos varias alabanzas, muchos himnos, cuando, cuando nos dejaban tocar un rato ahí en la iglesia, no. Porque luego que después había mayordomos que decían: -No nos toquen en la iglesia. Vámonos a tocar a la calle! [risas] Y era cuando, cuando tocábamos las tandas cuando no caminábamos, cuando estábamos ahí, una hora cada uno, zas, zas, tocábamos o valeses, muchos valeses, muchas cosas muy bonitas, esa era la tradición de las, de las audiciones, no...

ASP: Ajá. Para lo que era las, los bailes, qué, qué pues el repertorio variaba por supuesto, ¿no?

JMA: Ese grupo de personajes como mi papá, como don Isabel Sosa, como pues los directores, ellos pusieron de moda que en esos tres días, maestro, en esos tres días, eh, que tocábamos el último día ya digamos que de 8:00 de la noche a la 1:00 de la mañana que terminábamos, dejábamos la banda y todos hacíamos una Orquesta, sacaban sus saxofones, sus trompetas, todos, el bajo eléctrico, los pianos, mi papá su clarinete, mi hermano sacaba su acordeón, entonces echábamos baile, echábamos danzones, pero ya con la orquesta de baile, con la orquesta tipo, este, que será? Este, ay ¿cómo se llama este del danzón?

ASP: ¿No es Pérez Prado?

JMA: ¡No! Era el del danzón, ¿cómo se llamaba este de...?, Echábamos danzones, echábamos lo que se llamaba... Ah! el del danzón este, ¿cómo se llamaba? ¡Carlos Campos!

ASP: Carlos Campos, ah, sí.

JMA: Carlos Campos, tocábamos música de Luis Arcaraz, tocábamos todo eso entonces toda la gente se...

JMA: ¡Ándale! Tocábamos danzones y cumbias y mambos y de todo así, no, pero se armaba la Orquesta entonces la gente decía: -Que padres! no. Eso fueron los inicios de lo que hoy son todos esos *shows* que hacen ahora en, en escenario con luces, no...

ASP: A ver, entonces (para tomar nota) cumbias.

JMA: Cumbias, sí.

ASP: ¿Chachachás también?

JMA: Chachachás, sí.

ASP: Música así de...

JMA: Mambos.

ASP: Mambos...

JMA: Pero ya con orquesta de baile, la Big Band cuando...

ASP: Sí.

JMA: La cosa es que todas tenían su Banda y su Orquesta siempre, no

ASP: Ahora, sobre esto, bueno, eso fue cambiando, a principios de los setenta ya viene otra, otro cambio, ahí ya, eh, esos, eh, tipos de, por decirlo, de servicios que daban la banda... ¿Ahora en la época más contemporánea, ha cambiado? Es decir, la gente sigue utilizando la banda, esta versión moderna de la banda, como la sinaloense y todo eso, la sigue utilizando para algunas ceremonias cívicas, religiosas. ¡Ah! Una cosa importante, lo de los entierros, los difuntos, ¿qué tocaban cuando iban a algún entierro?

JMA: Puro vals, maestro.

ASP: ¿Vals?

JMA: Puro vals, sí cosas muy tristes.

ASP: Ha de ser interesante, porque para tus fotografías que la gente vaya así...

VBM: ¡Sí!

ASP: En duelo.

JMA: Sí. Hace poquito fijate que dos tres meses a mi sobrino no le nació su niño, y yo en ese afán de recordar, ya lo iban a enterrar y le digo:

— ¿Sabes qué? Tengo una bandita, -no tío que...-sí 'perate.

No, fue muy bonito, sí pero es el dolor pero tienes que vivirlo. Y llevaron una cajita así blanca, chiquita y la banda tocando valeses y la gente sale a la calle y se siente. ¡Ay!

VBM: ¡Sí!

JMA: Mucha gente se le salen las lágrimas, así, ¡carambas hombre!

VBM: Yo vengo lo que pasa es que no he encontrado, yo traigo la cámara todo el día y no he encontrado un muertito ahí entre...

JMA: Sí.

ASP: ¿Por qué crees tú que los políticos usan las bandas para, para, eh, para las campañas? ¿Cuál es la función real de la banda?

JMA: Ajá, es que mira, mire maestro la banda es un, este, es un grupo de músicos que usan instrumentos muy fuertes, que se pueden tocar al aire libre, que trascienden durante, o sea que, que, que, que corren hasta 5 o 10 cuadras, vamos de ruido, no. El interés político es el ruido vamos a decirlo no, aunque está mal dicho porque nosotros los músicos difícilmente aceptamos que es un ruido, pero así lo dicen, no, inclusive cuando el mismo director de aquel tiempo decía a la percusión: -Haber, ustedes los ruidos. Así les nombraba, no. No decían percusiones, imagínate, no. Pero más que nada es por la fuerza y la facilidad de llevar el sonido de, de su campaña, no, verdad...

ASP: Y eso, es, es, este principio opera también para los otros contratos, ¿eh? Bailes, por ejemplo los entierros también que ¿qué función tiene la banda en el entierro? Fíjate, en dos momentos: un entierro sin banda y uno con banda, ¿cuál es el interés?

JMA: Esa es una muy buena pregunta maestro, mire, hablando de lo que es la potencia del sonido de la banda, que lo usan los políticos, no les falla, ¿cómo se llama?, su campaña y llamar la atención a toda la gente, no, porque ese es el principal motivo llamar la atención a todo el mundo, no. El motivo, hasta donde yo entiendo, así, de los entierros pues ahora sí que anunciar y compartir ese dolor tremendo, o no sé o yo así lo veo, ante toda la gente, no, que es la que sale y...

ASP: Lo que yo entiendo es que el muerto quiere a fuerza que le toque la banda y le toquen canciones muy guapachosas.

JMA: Sí, sí, sí. Ahora ya se ha convertido en otra cosa, verdad, ahora así como que ya las canciones no...

ASP: Sí ya no son iguales...

JMA: Como fue el caso de Muskis. No sé si te acuerdes de aquel músico que es de acá de Acámbaro, ¿no lo conociste? [dirigiéndose a Vidal Berrones]

VBM: ¡No! Yo me acuerdo que alguno de los choferes del Instituto [Estatad de Cultura de Guanajuato] murió y cuando fuimos nosotros a acompañarlos traía una banda ahí, pero entonces el otro día platicaba con el Dr. Sandoval, y le decía que, ah, en algunos lados, no sé si lo leí o lo escuché, que tenía que ver por ejemplo, en el norte los que están relacionados con los caciques van con mariachi... Otros van con un trío...

JMA: Un ensamble, ¿no?

VBM: Un ensamble norteño o ensamble clásico, otros van con banda. Yo no sé si sea por la cosa geográfica o también tiene que ver con el personaje que se murió...

JMA: ¡Ajá! Yo creo que es con el personaje, porque aquí siempre se ha escuchado que la gente dice:

—Vamos a darle su último regalo,

— Vamos a enterrarlo con banda,

— Vamos a enterrarlo con música siquiera, porque se nace el dolor...

VBM: Y hay gente que lo pide: ¡Yo, cuando me muera, quiero que me acompañe la banda! O el mariachi o la sinfónica, o lo que sea...

ASP: Pero todo eso no deja de ser doloroso para los familiares, ¿no?

JMA: Claro, si...

VBM: Sobre todo cuando son cortejos fúnebres... ya casi no se hacen cortejos.

JMA: Ajá, esa es la palabra exacta maestro, “cortejos fúnebres”.

VBM: Porque ya ahorita en la actualidad como zonas de visitas va cada quien en su carro a la, a la funeraria. Hay lugares como Guanajuato o como Villagrán se acostumbra que va la carroza y toda la gente asomándose a ver el cortejo desde sus casas.

ASP: Todavía hay eso en la ciudad de Guanajuato...

VBM: ¡En Guanajuato capital no hay

JMA: ¡Sí!

ASP: ¿Te acuerdas de la Basílica?

VBM: Sí.

ASP: Estaba ahí la banda con todo el cortejo...

VBM: ¡Porque hay panteones antiguos! Ya en Irapuato los panteones son modernos ya la gente no va a eso porque ya es una pura cajita, ahora se acostumbra que el cortejo va en la carroza y lo entierran.

ASP: Pero fíjate que también es un poco en Italia. En Italia se acostumbran los cortejos en los sepelios, sobre todo en las pequeñas ciudades. Ahí andan, igual...

JMA: Maestro, pero también aquí desde niño yo he vivido aquí en Villagrán y he visto que cuando el cadáver lo están velando toda esa noche llegan los famosos “concheros” mismos que están cantando sus alabanzas y todo eso, y algunas veces iban algunos concheros despidiéndolos hasta el panteón... entonces es una tradición de muchos años yo creo... Antes de la conquista todavía sabemos que a los difuntos los enterraban con música y con todo eso, no...

VBM: A mí una vez en Valle de Santiago me cancelaron la Banda del Estado, cuando la dirigía Tudón, porque se iban a poner en el tapanco en la plaza principal, allí vivía el padre o el tío de Arredondo, que era el cacique político y rico ahí, y decía que cómo era posible que estaban en el velorio y estuviera la Banda del Estado tocando, y la cancelaron con ese argumento, que porque estaba un personaje...

JMA: ¡Difunto!

VBM: Y lo que son las cosas...

ASP: Sí, no toda la gente Asocia la música para eso, no...

JMA: ¡No, claro!

ASP: Oye, y en relación a las fiestas patronales ¿qué tipo de música era la que pedía la Iglesia que tocaran? ¿Era para animar la verbena o era también para apoyar la liturgia...? (Suena el teléfono celular del entrevistado).

JMA: Es un mensaje maestro, perdón.

[Pausa por el entrevistador]

ASP: Y además, esta es una entrada para muchos temas...

JMA: Sí...

ASP: Pesando a otro tema: ¿Los niños que estaban en las bandas se inician generalmente porque es una tradición familiar?

JMA: Si, es una tradición familiar, pero yo le puedo hablar desde el punto de vista “necesidad” que tenían todos los músicos, digo todos los directores, porque el director formaba a sus músicos para su banda, pero después venían los que se robaban a sus músicos (risas), vamos a decirlo así, no, porque se robaban a sus músicos, y hacían su grupito. Ya empezaban los grupitos aquí en Celaya, en Irapuato, en todos lados. Me acuerdo de los de, la Orquesta de Valle de Santiago que en mi experiencia, creo que no, nunca formaba músicos, no, este...

ASP: Solamente los...

JMA: Si, nada más decía...

ASP: Va a pasar.

JMA: Va a pasar, si, verdad, yo creo que también formaba músicos él pero no tanto como estos de acá, no...

ASP: Aquí era una talacha, ¿no?

JMA: Acá era de formarlos bien, no, y la Sonora Celayense, esta o la... no me acuerdo como se llamaban esos lugares, esas orquestas de por acá de Celaya, no, que siempre necesitaban músicos, ¡pero ellos no formaban a nadie! no, y decían:

— Oye pues ¿quieres trabajar con nosotros?

Y, órale carambas, tenían un mejor trato y bueno no surgían tanto como banderos sino un baile y les pagaban bien, entonces se iban y mi papá decía:

— Oye ¿por qué? Ya te formé, ya te enseñé, ¿por qué ahora me abandonas? No, y eso era el de todos los directores.

— Y, no maestro ¡Ya me voy!

Y yo recuerdo solamente uno que le dio las gracias a mi papá, verdad, casi nadie, se iban y punto, si, no...

ASP: Es lo que pasa en la Escuela de Música, [risas].

JMA: Sí, y entonces ya se llenaban los grupos modernos cuando empezaron a salir los famosos Yamaha aquellos chiquititos tecladitos. Las guitarras eléctricas y los grupos, o sea, vino desde la época del Rock and Roll de los '60s que ya venían los grupos fuertes...

Cassette 3/1 Lado A

ASP: Sí, porque sabes que, me gustaría tener unos discos para escucharlos.

VBM: ¿Eh?

ASP: Si tienes discos préstamelos para oírlos, ¿no?

VBM: ¡Sí! ¡Tengo discos de les Bandas de Guanajuato!

ASP: Sí, para hablar de música, hay que conocer las partituras, ir a las tocadas o fiestas patronales o escuchar los discos, ¿tienes grabaciones?

JMA: Esta grabación que hice yo en vivo de las polcas de Guanajuato allá con la Sinfónica del Estado de Puebla, pero aquí...

VBM: Cómo que no empieza el disco si lo traes en la mano

JMA: No, no acá está el otro, mira

VBM: Ah.

JMA: Ahí va...

JMA: Esto lo saqué de las partituras esas viejísimas que tenía mi papá, no se conoce...Mira, ahorita vamos a ir poniendo discos de polca tradicional (Inaudible) pero de banda tradicional que acaban de hacer mis hermanos... Estos eran los agarres: "haber, respóndeme esta"...y era más difícil, y más difícil... Ahora, ay le va la más tradicional de Villagrán, se llama *El Anillo de Oro* (I

[Grabación en reproducción]

JMA: ¡Esto es Villagrán! Está, lo oyes ahí, la gente con una banda aquí en Villagrán (Inaudible) Pero toda la gente del barrio, toda así de ¡Ay cabrón! *El Anillo de Oro* se llama...

VBM: ¿Cómo?

JMA: *El Anillo de Oro*...

VBM: Esa grabación está muy buena, ¿es en estudio?

ASP: No, es en el teatro.

JMA: Es en un teatro, en el Teatro de los Fuertes, allá en Puebla.

VBM: Sí, si en el teatro (Inaudible).

JMA: ¡En vivo! Yo dirigía y tocaba, así igual.

VBM: ¡Pero esa es con orquesta, no con banda!

JMA: No, eso es con orquesta, claro.

VBM: Una banda no se oye así, ¿verdad?

JMA: No. Esta que le digo la tocan aquí, en Villagrán, es el Himno de Villagrán esto, todo...

ASP: ¿Sí?

VBM: ¿*El Anillo de Oro*?

JMA: ¡*El Anillo de Oro*! Todos los viejitos de aquí, *ay'jo*, hasta lloran y se ponen a brincar y a bailar...

ASP: ¿Cuál es su origen?

JMA: Influencias de Alemania, Francia, España. Y aparecen en las partituras: Polca tradicional del Estado de Guanajuato, no...

VBM: ¿Ah, sí?

ASP: Sí [inaudible]

JMA: Esto yo lo tomé, antes que esto maestro, la verdad, yo lo toqué una vez con una prueba con Oaxaca y después ya se ensambló bien en Puebla en el 2002.

ASP: ¿Pero más polkas de Guanajuato?

JMA: Puras, sí. Es que mire, una vez traje un ensamble de Lyon, de metales del Conservatorio, porque me invitaron a dar una clase sobre música mexicana allá y luego regresé y yo los invité, (Inaudible) y me acuerdo muy bien de...

ASP: ¿De Francia?

JMA: De Francia sí. Me acuerdo bien que el maestro me dijo:

— Juan Manuel, ¿dónde están los conciertos mexicanos? Yo quiero tocar con los mexicanos. El único que conozco es el de Jiménez Mabarak, ¿verdad?

Pero sí, Guanajuato y las bandas están llenísimos de conciertos, y empecé a rescatar, y empecé a sacar todo eso, si, no, ya hice como unos cuatro o cinco años, más o menos...

ASP: ¿Y ya editaste las partituras?

JMA: Está todo editado, está todo registrado ¿Sabes lo que yo quería hacer?

ASP: ¿Es que sabes qué? En la editorial La Rana, hay que hablar con el maestro Giovannini para que editen esto en esta casa editorial.

JMA: Esto se puede decir. Y todas las polcas de Guanajuato que más se puedan rescatar. ¡Ese es mi máximo interés! Por eso es que yo le dije al Dr. (Refiriéndose a Armando Sandoval) que es muy importante que se difunda la música de Guanajuato. Esto se regó por Querétaro, también por el estado de México, así no, pero ellos reconocen que es Guanajuato.

VBM: No hay más, ¿no?

ASP: ¿Hay un concierto para improvisar en las batallas? ¿En este caso dejas a la orquesta en improvisación?

JMA: No, yo escribo todo. No sé, como que es muy expuesto, no es costumbre como que ya improvisar así, no. Se puede hacer, pero...

ASP: Es que en el barroco, por ejemplo, que [inaudible]

JMA: Si se puede hacer porque no es imposible doctor, pero...

ASP: No, yo digo sobre todo para efectos de difundir la música.

VBM: Voy a agarrar agua, me voy a echar una pastilla.

JMA: No quieres un traguito de...

VBM: No, no, porque me voy a tomar una pastilla.

JMA: [Risas] Pásale allá, allá, con toda confianza, allá al comedor.

ASP: Se parece al *abejorro* [refiriéndose a la grabación en reproducción]

JMA: Este es el *Carnaval de Venecia*, este es de Arban, la versión que hace Arban en su método, es que de ahí nació todo el... Sí, es un poquito de metal. Y es que yo veía a mi papá, y veía a los músicos (a la hora de estar tocando):

— ¿Sabes que se me están acabando las polcas?

Y empezábamos a improvisar y no, ¿Cómo? Le inventaba uno en el momento pero sobre la misma estructura...

ASP: ¿Tienes la idea, históricamente, de cuándo comenzaron las polcas?

JMA: Fue después de la Batalla de, del Guaje.

ASP: Pero me imagino que ya había una tradición previa, ¿no?

JMA: O sea, estaban en conocimiento de todos los conciertos que venían de Europa, como le decía hace rato, que antes de que terminara el siglo XIX...

VBM: ¡La polka viene de Polonia!

JMA: Sí, exactamente.

ASP: Algunas versiones históricas explican que la polca viene de una región de la antigua Checoslovaquia. Pero, ya luego, aquí un registro que se tenga en México de, la primera vez que (Inaudible). Después es posible que, volviendo a la idea de los franceses que vienen, los austriacos, estos músicos extranjeros traen esa música, dejan partituras, hay gente que lee, hay gente que estudia...

JMA: Si, ellos lo dejaron, si...

ASP: Y lo dejan ahí, y estos empiezan a evolucionar de otra manera la polca, es una posibilidad

JMA: Si le digo, le comento...

VBM: O la otra es que se hayan traído los materiales de allá

JMA: ¡Sí, así fue!

ASP: Si bueno, podría haber sido, pero es más difícil...estamos hablando de este...entre 1862, cuando comenzó la invasión francesa en México, especialmente durante el efímero imperio de Maximiliano, cuya muerte fue en 1867, y que da comienzo el periodo juarista que se conoce como la "República Restaurada", hasta 1876, que es el Ascenso de Porfirio Díaz. Pero el gobierno de Díaz no estaba consolidado todavía, pues entre 1880 y 1884 su compadre el Manco González ocupó la presidencia. Entonces, en ese periodo todavía la sociedad mexicana estaba pues a expensas de inestabilidades. A partir del 1884, Porfirio Díaz ya está de regreso en la presidencia, para ese entonces la sociedad ya había cambiado, ya está actuando en otros contextos. La generación de los que pelearon cuando la Reforma, la intervención francesa y el imperio de Maximiliano, los liberales y conservadores de esos años fue desapareciendo o, como los dijera don Daniel Cosío Villegas, cediendo su belicosidad en aras de la paz y el progreso. Entonces es cuando se acentúa la influencia de la moda europea. Creo yo que si hubo música impresa que circuló limitadamente en las décadas precedentes. Sin embargo, esto se incrementó desde los inicios del porfirismo, debido justamente a la influencia creciente de esa moda: vemos partituras que circularon aquí, tienen que haber sido hacia 1870 y posteriormente... tampoco hay que olvidar que el piano fue un instrumento que cobró mayor presencia en ciertos estratos de la sociedad en las ciudades más importantes de la República, al igual que las bandas de viento... pensemos tan solo cuántos kioscos se construyeron hacia finales del porfiriato...

JMA: Es que, es que a finales de los años ochenta del el siglo XIX ya había llegado tantos conciertos y variaciones de este señor Arban, como lo comentaba yo en la (Inaudible) Tardaron varios años todavía en llegar a la provincia y para que se hicieran pues todavía comunes y sobre todo más tiempo para que viniera la transformación, verdad, o la metamorfosis, vamos a decirlo así, de la polca adaptada y un estilo mexicano. Y, se tocaban algunas cosas porque las bandas militares de allá de México tocaban todo esto pero no eran tan común

ASP: Oye, y donde, por ejemplo, ya vez que muchas de las bandas tienen mucha música mexicana que este, es un poco de folclor quizá como el *Pávido Návido*, este y que además muchos meten mucho ritmo combinado, ¿no? El registro de estos repertorios es un problema porque cual es el repertorio principalmente, no el compuesto por Guanajuato sino el que se oía en Guanajuato (Inaudible) Yo me acuerdo que el *Pávido Návido*, por ejemplo, era una canción de batalla del cardenismo...

JMA: Pues era el corrido, como nació el corrido, como nació toda la comunicación, las historias de los músicos que hasta la fecha siguen funcionando, que te pasó en Veracruz cuando canta un cantante de por acá, no, pero siempre fue así, este maestro, usted sabe, no. La polca en estiloailable se dio de otra manera al norte, ¿no?

ASP: Pero, sí.

JMA: Pero lo importante de aquí es que dio a nivel concierto, pero ¿por qué se tiene esa característica de la polca? Que se puede aprender a hacer de esa manera, entonces es muy bonito lo que pasó en Guanajuato con la polca. Para mí es este es el tema más interesante del libro este, no, por eso...No sé, no sé si tu viste la otra. El otro escrito que le dejé como prólogo a Giovannini...

VBM: Sí.

JMA: Ahí está, y esta conferencia si quiere le doy una copia.

ASP: Pues si me la puedes pasar.

JMA: Sí.

ASP: Y es pública esto, se puede consultar. Tú la diste en la, te citaría por supuesto. Además, no va a ser un libro con citas pero ponemos al final sabes qué...una página donde diga cuales fueron las fuentes del texto...

JMA: Exactamente.

ASP: [Inaudible] del texto, no voy a decir mentiras, no.

JMA: Sí, pues con que me dé el crédito

ASP: ¡Claro! Cuenta con eso, pero respetuosamente, si

JMA: Yo lo tengo registrado todo, y toda esta música que yo toco.

ASP: También cuenta con eso, sí.

JMA: Le voy a decir porque, eh maestro, hace años yo hice un invento con la trompeta, de veras por Dios Santo, un invento de un solo bien padre, ¿no? Se me ocurrió enseñárselo a un compañero de Europa y él lo registró, y adquirió el patente mundial

VBM: ¡Qué estúpido es ese!

JMA: Y yo me quedo así ¡no puede ser, caramba! ¿Por qué haces eso? No, ¡oye!, ¡yo fui el primero, hijo...!

ASP: A mí, a mí me han plagiado varias cosas también, yo te lo digo así, libros y...

JMA: Ahora sí que ahora ya no somos nada si no me registro

JMA: No, pero... bueno además esto ya lo hice, público este asunto, también, pero de todos modos...

ASP: Pero, de todas maneras, si seguimos trabajando juntos y hacemos algo sobre el proyecto

JMA: Sí.

ASP: Fíjate a mí, por ejemplo, textos que he escrito, que co autoré, se los agandallaron. Uno que ganó premio nacional, de ese no te cuento porque uno se va al tonto pues, no, y son dos textos que fueron prácticamente plagiados, ¿no?

JMA: Si, hay muchos...Estas polcas están registradas y le compuse el paso doble que le hice a, este, a los camperos, lo grabó y le ha gustado mucho a Estados Unidos ese... es un paso doble ese...

ASP: También tienes registrada ya tu música por supuesto, ¿no?

JMA: ¡Todo, todo!

ASP: ¿Por qué no hacemos una cosa, este, mira el, eh, ojalá que en la Editorial la Rana se convenzan... por lo pronto ya está muy bien la idea de que a partir de la solicitud de que por mediación del secretario de la Escuela de Música, se solicite que se reactive la línea de impresión de partituras, porque ya la tenía la Editorial del Estado, ahora La Rana, para que puedan ser editadas las partituras, entonces hablemos todos...

JMA: Sí.

ASP: Y de una vez, hay que tratar de decírselo a la dirección de la Editorial. Y la otra cosa; ¿por qué no hacer la edición de discos?

JMA: Eso sería bonito.

ASP: Pues además hay tantas cosas grabadas, igual, como por ejemplo, que también es interesante, conozco mucho menos, lo que hacen allá los Leones de la Sierra, no, (Inaudible) Yo no conozco mucho eso...Te acuerdas tu que los Velázquez Benavides...

[Plática en automóvil, de la casa de Arpero al centro de Villagrán]

ASP: ¿En la vida de la banda?

JMA: Híjole, [risas] ahí está toda la, está en todos los mitos, está en toda la religión, está en todos los, la literatura, las costumbres, todo lo más importante, su propia vida, su, todo lo que es...

ASP: ¿Para un chico que comienza a tocar en la banda, qué significaría?

JMA: ¿En la banda?

ASP: Sí, hay [inaudible] Ya dijimos porque... pero que significa ir a tocar a la banda y no ir a jugar fútbol o ...

JMA: Claro...

JMA: Es poder, poder ser un heredero importante de una cultura tan grande y tan rica... no sé, no puede captarlo él en ese momento pero un, un, un director si lo puede saber, no...

ASP: ¿Y cómo?

JMA: Ser el relevo de ese guardián de las tradiciones más importantes,

ASP: Y cómo te explicas tú, por ejemplo, que la gente tenga tan apegada estas pruebas musicales que son muy, muy europeas a diferencia de otras, por ejemplo, de la música dijéramos de periodo pero de Michoacán, no, o de Oaxaca,

JMA: Yo comentaba en este, en este, en esta cuestión cuando hablé de la tradición, Michoacán, por ejemplo, pues tiene, tiene muy, muy identificada su música que son las [inaudible] que son los sones, verdad, son varias regiones, la región de los once pueblos, la región de por acá de Pátzcuaro, bastante de eso ¿no? Pero ellos reconocen perfectamente la polca, este, como se transformó y como se dieron esos resultados, lo que únicamente pasó en Guanajuato, a nadie más le corresponde, a nadie, a nadie...

ASP: En Oaxaca es otro tipo de...

JMA: Sí

ASP: ...Música de, de banda, ¿no?

JMA: Sí, sí, algunas veces vemos a la banda como un todo, pero no es cierto, no

ASP: No, porque oye son tan diversas, no...

JMA: No.

ASP: ...La banda de Sinaloa que siendo también igualmente autentica y genuina su música, pues es otra cosa,

JMA: Sí, es otra cosa, si

ASP: Mira ya sabes Vidal, cómo llegar

JMA: Míralo, ay mero, eso Vidal

ASP: Que bonito cuando se ve el campo así, ¿verdad?

JMA: Sí.

ASP: Si. ¿Y tu esposa y tu familia dónde están?

JMA: Ahorita están en México, sí, se fue a ver a mis suegros, a sus papás. Hay que echarle muchas ganas a esto doctor, es una oportunidad muy bonita y muy grande de poder...

ASP: De hacer justicia, como tú dices, ¿no?

JMA: Sí.

ASP: De recordar a quienes han, han sido estos, eh, (Inaudible) de la memoria musical, ¿no?

JMA: Sí.

ASP: Mira que bonito paisaje éste, ¿no está bonito? ¿Cómo es fértil el campo por aquí, verdad!

JMA: Sí, estas son las mejores tierras del Bajío

ASP: Sí, Jaral, Valle.

JMA: ¡Vidal!

VBM: Oye, ¿y aquel día si me saludaste a Chema?

ASP: Oye, eh, el encuentro con este trompetista, ¿cómo fue?

JMA: ¿Cuál?

ASP: El que estás ahí con la foto, el de la fotografía.

JMA: ¡Ah! Eso fue muy curioso porque en el 1991 fuimos con [inaudible] un quinteto de metales fuimos a concursar a Francia al Concurso Mundial de Quintetos de Metales en donde quedamos en 5to lugar. Casi estábamos en los primeros cuatro, no, que adquirirían premio, aguas con los topes eh...

VBM: Sí.

JMA: ...Y, después (tose), eh, lo que fueron los jurados me invitaron a mi como trompetista mexicano para ser el juez en el siguiente concurso... Entonces ya, ya hubo los contactos más bonitos así más directos así con los maestros:

Oye, ven vamos a que des un curso aquí a, al conservatorio de Lyon sobre música mexicana. Órale, le digo, voy a hablar de, de todo este, de, de todo este concepto de [inaudible] y de Méndez y cosas así, no. Y les gustó mucho la clase a los chavos allá en el conservatorio de Lyon, y entonces ya nació una amistad con él, y le digo:

—¿Oiga, que chance hay de que vayan ustedes allá a México?

Dice:

— ¡Órale, cada vez vamos así!

Y el licenciado Labarthe, no sé si te acuerdas Vidal, el licenciado Labarthe me ayudo a hacer esa gira.

VBM: No.

JMA: ¿No? A

VBM: Yo a él lo vi...

JMA: ¿Verdad que sí?

VBM: [Inaudible] en el Cervantino...

JMA: Ándale, sí.

VBM: Pero...

JMA: Un ensamble de lo mejor del mundo, maestro...

VBM: No, si, tremendo.

JMA: ¡Híjole!

VBM: Y tomé una foto muy interesante donde está él en primer plano...

JMA: ¿Ajá?

VBM: Pero lo más importante es que con las luces se veía en el reflejo la manta atrás, se veía él en todo su reflejo.

JMA: ¡Ah! Creo que sí, verdad

VBM: Esa es buena.

JMA: Si. Y fue cuando yo me preguntaba de esto, no, y llegamos a esa conclusión: todos los conciertos sean franceses, alemanes, todos así llegaron allá así... hicimos mucha historia, porque entre ellos está el trompetista más importante de todo el mundo que es Rafael Méndez, ¿no? Reconocido por Maurice André y por todos como el mejor. ¡Ah! Tiene su estrella acá en Hollywood y fue mi maestro. Él era concertista.

VBM: Más que Louis Armstrong.

JMA: ¡Uuuh! Mucho más, sí. Claro, otro concepto, otro estilo, ¿no?

ASP: Si porque este era más popular

JMA: Si

ASP: Maurice André lo veía como Jean Pierre Rampal fue para la flauta, ¿no?

JMA: Exactamente. Si era el Paganini, ¿no? (risas)

VBM: ¿El de donde es?

JMA: De Jiquilpan, Michoacán.

ASP: ¿Méndez fue reconocido en su tiempo por, eh...

JMA: Híjole, andaba en todo el mundo maestro. Lo que pasa es que le digo que la banda tiene mucho, por eso es, es, es una plataforma muy importante y, el material importante rescatarlo para que no se pierdan los talentos, porque gracias a esa cultura...

ASP: ¿Hasta cuándo vivió Méndez?

JMA: Él murió en el mil novecientos ochenta y uno. Él nació en mil novecientos seis...

VBM: ¿Cómo se llamaba? Cómo, Méndez, ¿cómo se llamaba?

JMA: Rafael, Rafael Méndez.

VBM: ¿Dónde es? [se refiere al domicilio donde va a estacionar el vehículo].

JMA: Allá en aquella esquina, mira, se llama *Punto y Coma*.

VBM: ¿Entonces lo estaciono por aquí?

JMA: Ahí se come bien sabroso, sí. Y a mucha gente le gustó, y me dio la misma opinión, muy bien me salió el arreglo [risas]. Aquí mira, a ver si te puedes estacionar por aquí, a ver si te dan chance

ASP: Hay una cosa que se reconoce, mira, quizá el dirigir valeses

JMA: ¿Cómo?

ASP: ... dirigir valeses, sabes cuál es la dinámica del, del tempo, y no es cualquier cosa...

JMA: ¡No!

ASP: O sea, sabes dónde hacer el rebote más amplio, no

JMA: ¿Sabe quién dirige muy bien los valeses?

JMA: El que más me ha gustado como dirige los valeses, y a nivel mundial, eh, Sergio Cárdenas...

ASP: Sí, también estoy de acuerdo contigo.

VBM: ¿Quién?

JMA: Sergio Cárdenas.

ASP: Tiene, tiene una...

[Fin de la entrevista]



LABORATORIO DE HISTORIA ORAL
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS DE CULTURA Y SOCIEDAD
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



Testimonio: Raúl Flores Hernández

Raúl Flores Hernández (Valle de Santiago, Guanajuato, México, 1942). Músico, trompetista, miembro de distintas bandas de viento y bandas de guerra, orquestas de baile, grupos tropicales y otros ensambles. Trabajador en la Refinería Antonio M. Amor, de Salamanca y miembro de la Sección 24 del Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana.

Lugar de la entrevista: Valle de Santiago, Guanajuato

Fecha registro: 17 de febrero de 2012

Recopilación: Luis Flores Villagómez

Transcripción: Luis Flores Villagómez

Registro: Audio digital, grabado en grabadora digital

Esta entrevista se recopiló en la sala del domicilio particular del Sr. Raúl Flores Hernández, Andrés Tamayo 9, Valle de Santiago, Gto. Domingo 17 febrero de 2013. El registro se hizo en grabadora digital.

Casette 1/1 Lado A

Luis Flores Villagómez (en lo sucesivo LFV): Bien don Raúl, ¿qué recuerda usted de las fiestas patronales de la Magdalena de Aráceo? ¿Qué le viene a la mente como primer recuerdo, acerca de estas fiestas?

Raúl Flores Hernández (en lo sucesivo RFH). No, para ir a tocar a las fiestas primero teníamos que ir un mes antes a dar una estudiada con las pastorcillas que cantaban ahí para el día de la virgen de Guadalupe.

LFV: ¿Quiénes son las pastorcillas?

RFH: Pastorcillas son puras niñas de doce, trece, no menos de doce, seis, siete, ocho, niños que cantaban sus coritos presentados por una mujer. Cada año la mujer esa les pone los coros quien sabe todavía viva, de esto que te estoy hablando hace como unos ochos años que fui yo a esa fiesta.

LFV: ¿A qué hora es la participación de las pastorcillas dentro de la fiesta? ¿Es un día antes? ¿En el mero día? ¿A qué hora es su participación?

RFH: Es después de la misa, después de la misa del día doce ya se ponen a cantar las pastorcitas toda la mañana ahí en el templo, después nos llevan almorzar y también las llevan a ellas ahí donde dan los alimentos a que canten ahí.

LFV: ¿Esta maestra que le pone los bailes, se pone de acuerdo con la banda o con alguien de ustedes?

RFH: No, ella se pone de acuerdo con los mayordomos.

LFV: ¿Les dice a los mayordomos qué música van a cantar?

RFH: Si ella tiene su... sus partituras o se las presentan a la banda p'a que toquen, pues lo que van a cantar, parece que ya hay algunas partituras, pero antes nomás se las ponían ahí de para que las oyeran y ya se iba uno tocando ahí como iban cantando los niños, pero parece que ya en la actualidad ya van sobre una base de algo, de alguna lecturita ahí.

LFV: Hábleme acerca de los mayordomos es el primer acercamiento con una banda ¿Verdad? ¿Cómo que tanto tiempo un mayordomo se anticipa a apartar la banda para la fiesta?

RFH: Bueno pues a veces, ya de dos tres meses ya están apalabrados como hay varias bandas que van incluso van a ofrecer sus servicios y ya llegan a un acuerdo con alguna banda, pero ya de dos tres meses ya tienen contratada la banda.

LFV: Estos mayordomos les piden a las bandas ciertas especificaciones de: ¿Qué tocar? ¿Cómo tocar o qué hacer?

RFH: No *pos* las bandas tocan todo lo que traen, nomás la cuestión está en cumplir con lo de los coritos que ponen ahí, cualquiera los puede tocar consiguiendo las partituras.

LFV: Algunas especificaciones que pidan los mayordomos cuando los está contratando: horarios, algo fuera de lo que haya usted visto en otras fiestas patronales que otros mayordomos pidan otras cosas diferente en relación al repertorio.

RFH: No pues como para la fiesta de es de lo que le estoy hablando, esto que le estoy hablando es de la Virgen de La Guadalupe para la fiesta de la Virgen, de la Magdalena pues ocupan bandas con un poco de más prestigio pues porque incluso tocan ahí oberturas vienen dos bandas de fuera, de renombre, les piden algo pues para de "oír", pues algo que esté en la pauta, pues según ahí, en el rancho se aprecia de que hubo músicos que conocen, y dicen: no pues esta banda toca esto, toca aquello, toca clásico; esta otra banda no toca clásico, pero toca puro pal pueblo, y así de dos bandas pues una procura que toque clásico y otra que toca ahí, pero que toque bien eso sí. Vienen cobrando caro.

LFV: ¿Entonces usted cree que la gente del pueblo de la Magdalena se acostumbró a escuchar buenas bandas de ahí la exigencia del mayordomo?

RFH: Si, porque pues según ahí se aprecia de que en aquel tiempo hubo muchos músicos, y hasta la fecha pues siga habiendo ahorita, ya no sé si haya todavía quien enseñe, pero allá en aquellos tiempos había uno o dos maestros que enseñaban. ¿De dónde salieron pues tantos músicos?, y siguen saliendo, quiere decir que todavía hay alguien quien enseñe ahí.

LFV: ¿Usted conoce a mayordomos de ahí de la Magdalena o de otros ranchos?

RFH: Pues mayordomos así de los grandes, pues no ya no me acuerdo. Pero ahora ya se basan en que hacen sus reparticiones ahí entre jóvenes ya, quien sabe.

LFV: Los organizadores de las fiestas patronales en las comunidades ¿la organiza propiamente el pueblo bajo el mayordomo o los sacerdotes también se involucran?

RFH: Pues están involucrados todos y hasta piden ayuda allá para Estados Unidos, con gente que manda para acá, por eso esas cosas de ocupar bandas que vienen cobrando mucho por, las ayudas que les mandan allá los emigrados.

LFV: Bien, descríbame así un poco; ¿cómo es una fiesta primero, la fiesta la del día de la Magdalena? ¿Cómo lo recuerda, a qué horas empiezan, empieza un día antes, dos días antes o cómo es?

RFH: No pues empieza la llegada a las cuatro de la tarde, de cuatro a diez a once si hay castillos y fuegos pirotécnicos. Ya quemándose el castillo pues se acaba la fiesta, la “llegada” y otro día también.

LFV: ¿En la “llegada” tienen ciertas especificaciones en cuestiones del qué hacer o solamente están tocando en el atrio?

RFH: No pues según ahí pues hay la costumbre de ir a la casa de los que cooperaron con la cuota que les asignan y hay que ir a tocarles una melodía o dos, a los que dan los alimentos ahí que ir a tocarles, tocarles tres cuatro piezas ahí, y otro día igual a los que dan el almuerzo el desayuno hay que tocarles.

LFV: ¿Cuál es la actividad que hacen ya en el mero día principal?, ¿qué es lo primero que realizan?

RFH: Pues principalmente las Mañanitas, los coros.

LFV: ¿Cómo a qué hora es esto?

RFH: A las seis de la mañana.

LFV: ¿Dentro del templo?

RFH: Dentro del templo, y ahí afuera, pues estar tocando cosas de valsecitos todo eso mientras amanece y se anima aquello.

LFV: Cuándo están tocando ahí dentro del templo con los coros que usted menciona, ¿ahí también tocan música de banda así comercial popular o solamente tocan alabanzas o cuestiones de los coros, cuando están dentro del templo?

RFH: No pues se tocan cositas. Se puede tocar un valsecito o cosas así de que le toca uno a la Virgen, coritos que toca uno acá en la parroquia en las misas todo eso ya se puede meter ahí.

LFV: ¿O sea si pueden tocar algunas piezas populares cuando están tocando las Mañanitas dentro del templo o sea el padre no se opone?

RFH: No, no se opone si son las Mañanitas, En tu día felicidades, cositas así que se tocan pues incluso pues un valsecito otro, que no son muy escandalosos.

LFV: ¡A eso me refería! Por ejemplo, ya cuestiones de banda que son muy alegres muy rápidas inclusive ya algunas que son modernas, ¿se tocan dentro de las Mañanitas o se tocan ya después?

RFH: Pues ya podrían tocar afuera, pero mientras está uno adentro del templo procura uno tocar cosas más dulces, que no sean muy “platilludas”, “tamborazos”. Nada ¿no? Toca uno cositas más facilitas, no facilitas mas ¿cómo le diré?, pues más calmaditas para que no se oiga tan fuerte ahí en el templo. Ya ve que ahora las bandas tocan a punta de tamborazo y “platillazo” no.

LFV: ¿Y después de que tocan las Mañanitas que es lo que sigue?

RFH: Pues lo que sigue pues lo que pide la gente ya estando afuera, luego la gente pide lo que les gusta y hasta cada gente trae todo lo que va a pedir, ya la gente va con la idea de que a mí me van a tocar esto a mí me van a tocar aquello, según lleva la gente la idea de lo que quiere escuchar.

LFV: ¿Y por ejemplo de esas ideas que la gente le pide o esas canciones que la gente le pide hay piezas musicales que se las piden en otro estilo, es decir, si alguien le pide una canción que es balada ranchera o de banda y se la pueden pedir en valsecito o en otro estilo o se las piden más o menos como ellos las conocen o las interpretan ustedes como ustedes las conocen?

RFH: No pues todas las bandas las interpretan casi igual, viene una banda le pides una melodía la toca, igual cualquier banda toca lo mismo, es lo mismo en todas las bandas, lo mismo en mariachi, pues todo es lo mismo todos traen el mismo tono, casi todas las melodías los que interpretan casi las interpretan igual todos vienen tocando lo mismo.

LFV: ¿Dentro de todos los géneros que se tocan en las bandas cuales recuerda usted? Me ha mencionado: valeses, algunas alabanzas ¿Cómo qué más puede interpretar una banda de viento?

RFH: Pues anteriormente se estilaba pues que había bandas que les pedían polcas, ahora tócame una polca de trompeta, tócame una polca de trombón, y ya se anima la cosa y hasta el clarinete toca su polca según venga la banda la otra contrincante ya están agarrados ahí a puras polcas por el lado que se meten ahí, ya después están ahí abrochados ahí con polca y polca acaba una banda el turno y sigue la otra y a contestar lo que tocaron.

LFV: ¿Eso es en relación cuando se juntan las dos bandas?

RFH: Cuando se juntan dos bandas.

LFV: ¿Cómo qué piezas recuerda de esas que ustedes llaman clásicas u oberturas cuales piezas usted recuerda que de repente ha escuchado ahí en la magdalena?

RFH: No pues tocar ya cositas más como: el Barbero de Sevilla o cositas ahí que ahorita que no recuerda los nombres, pero si las trae uno aquí grabadas, ya el que toca el concierto ese ¿cómo se llama?, de...

LFV: El Carnaval...

RFH: El Carnaval de Venecia, pues ya es mucho pues ya se tiene que ser una muy buena banda para tocar cosas de esas.

LFV: ¿Cuándo terminan la... el agarre de las dos bandas como también se le conoce? en otros lados, después ¿Que siguen con la banda que tiene tocando desde la llegada? ¿Que hace la banda después?

RFH: ¿Después de acabar o de qué?

LFV: ¿de cuándo tienen el agarre con las dos bandas que es lo que sigue para la banda que está tocando todo el día? ¿La comida?

RFH: Pues si principalmente cuando la banda cuando está en misa pues los llevan a comer o...para que no pierdan tiempo no, pues que ahorita la misa va a estar a las diez o las nueve pues hay que llevarlos a almorzar y así para que no los dejen pues tanto tiempo sin tocar no se a donde los lleven, pero los llevan algún lugar a tocar a donde está un mayordomo o algún ayudante de un mayordomo un número según les llaman acá hay que ir a tocarles baja uno para allá para abajo para la cañada que esta allá, está lejos.

LFV: ¿Y van caminando y tocando?

RFH: Caminando ahí, entre las piedras ahí.

LFV: ¿Y tocando o solo caminando?

RFH: Tocando donde se puede.

LFV: Y cuándo van en el trayecto a estas casas donde les van a dar los alimentos, ahora ¿qué tipo de música tocan?

RFH: no pues normalmente piden pues lo que está de moda, hay temporadas que hay una melodía de moda y todas las bandas lo tocan y es lo que más piden lo que anda de moda.

LFV: ¿Ya no piden marchas?

RFH: No, no ya no piden marchas.

LFV: ¿Pero una banda debe tocar o conocer marchas ya sea leído o de memoria?

RFH: No pues tienen que conocerlas de memoria pues, va uno caminando y el papel pues estorba, ya son marchitas que ya conocen todas las bandas.

LFV: Dentro de las bandas que ha sido un estilo musical muy conocido y muy propio de las bandas, ¿cuáles marchas recuerda?

RFH: Pues la más conocida la de Zacatecas, que la “Marinos” y quien sabe que bandas tocan esas marchas y todas las bandas las conocen.

LFV: ¿Qué otras marchas recuerda?

RFH: Pues ahorita de repente pues no recuerdo tanta, los nombres pues de las marchitas.

LFV: Ya cuando llegan a la casa de los alimentos ¿Qué es lo primero que hacen? Al llegar a la casa quien les va a ofrecer los alimentos.

RFH: Ahí les tocamos las Mañanitas.

LFV: Así la dueña o la señora de la casa que les va a ofrecer la comida no sea su cumpleaños ¿Se estila que le van a tocar las Mañanitas?

RFH: Si se estila tocar las Mañanitas ahí antes de que le den el pase a uno para la casa. Ya estando allá pues ya tienen ahí servido y todo y a comer y ya acabando pues a ver que piden las cocineras. Es lo primero, es a las que van a festejar, pues a las que hicieron la comida luego, luego dicen, ¡ahí para a las cocineras que se les va a tocar!, y al dueño de la casa.

LFV: ¿Qué canciones recuerda así que son las más pedidas ahí para las cocineras en ese momento en que está usted o está la banda alejada del templo, digamos de la fiesta misma, porque están en los alimentos, ¿qué es lo que generalmente le piden a la banda?

RFH: Pues son las más usuales, las cancioncillas más usuales, que tócame la Peinada, que tócame que ahorita anda la Peinada, al rato van a pedir que el Cocó o el “Cucu” ¿o cómo se llama? Y así cositas que andan de moda y, cositas que se acuerda de su juventud alguna melodía que ellos se acuerdan ¿A ver se sabe esta? pues sí, si nos la sabemos es lo que se usa, cancioncitas que recuerda de su tiempo.

LFV: Por ejemplo, ¿cuándo recuerda usted que fue su primer “bandeada”? ¿cuantos años tendría?

RFH: No, pues ya de los quince dieciséis.

LFV: ¿Hace qué? ¿Más de cincuenta años?

RFH: Pues ya Hace más de cincuenta años

LFV: ¿Y qué canciones estaban de moda en aquellos tiempos?

RFH: ¡Válgame dios ya no me acuerdo!

LFV: ¿Algunas que recuerde?

RFH: No, no ya no me acuerdo, si me acuerdo pero ahorita pues a la memoria se me va pero, se acuerda uno de todas ya cuando la piden pues ya uno la recuerda pero así los títulos como que ya no vienen a mi mente pero, alguien se acuerda la empiezan a “tararear” y ya la agarra uno, son cosas que se tocaron bastante y se aprendieron bien no se olvidan, lo que se olvida es el nombre ahorita de cómo me está diciendo usted de que como cuales serían no me acuerdo ya recordando toca uno todo, que la pajarera que cosas así de ese tiempo.

LFV: Por ejemplo, a ver de las primeras veces que usted “bandeó” ¿Qué pasaba cuando la banda no se sabía una canción que la pedían como lo solventaban?

RFH: Bueno pues si no se la sabía pues una del mismo tiempo alguna que anduvo también, en ese tiempo, siempre cuando anda una canción o una melodía siempre hay otra de su mismo tiempo pues ya con esta resuelve la canción que no te sabes.

LFV: ¿Se la cambiaban?

RFH: Se la cambiábamos de nombre pues.

LFV: ¿Y por ejemplo? cuando les pedían una canción que alguien de la banda si la conocía pero no todo el resto y que no habían ensayado esa canción ¿cómo le hacían?

RFH: Con uno o dos que se la sepan hasta para estudiar pues, decía mi general:

—¡Pónganse a estudiar hombre!

—Pues no tenemos que estudiar...

— Hombre, tú te sabes una “melodiita” díselas a este...

—¡Óiganla, pónganse de acuerdo!

—¡Eso es estudiar! Decía, cuando no había material para estudiar,

—¡Tú te sabes una melodía pues ahí díselas a los demás y pónganse de acuerdo! y ya salían las cositas.

LFV: ¿Quién era su general?

RFH: Pues mi general de aquí de Valle, el General Murillo.

LFV: ¿El quién era, qué hacía?

RFH: Era un General allá Brigadier de aquel tiempo.

LFV: ¿Y andaba por aquí por Valle?

RFH: Andaba por aquí por valle, mi General Casillas.

LFV: ¿Y ellos eran músicos o les gustaba la música?

RFH: No eran músicos, pero les gustaba oír, y ellos decían:

— ¡Nombre pues pónganse a estudiar hombre!

—Que no se me nada o no tengo nada que estudiar, no hay necesidad que tengan material alguno que sepa una cosa se la dice a los demás y ya con eso es estudiar.

LFV: Volviendo a las fiestas después de que terminar de desayunar y que le tocaron a las cocineras ¿qué hace la banda?

RFH: Pues la banda lo principal que usa pues que ahorita que ya tocamos vamos al baño ya se distraen un poquito por ahí mientras agarran aire.

LFV: Ah ¿Les dan un ratito de descanso?

RFH: No se la dan, ¡se lo toma uno! Que vamos ir afuera a la orilla dicen.

LFV: Y Generalmente cuando están haciendo esos recorridos o tienen ese itinerario ¿Hay alguien de las fiestas con ustedes que les va indicando que hacer y a qué horas?

RFH: No pues llevamos adelante al mayordomo que nos toque ahí, o un encargado que nos lleva pues y nos trae es el que va dando órdenes, toquen esta o toquen ahí, mira allá está fulano, tócale una. ¿A ver qué quiere? ¿A ver qué melodía quiere? siempre llevamos por delante un mayordomo.

LFV: Dentro de las cosas que les piden los mayordomos aparte de tocarle a los que pusieron para la música ¿También les pide que les toquen a otras gentes por si en el momento también donan o solo a los que donaron?

RFH: No para toda la gente pues es fiesta del pueblo, hay que tocarles a todos los que están ahí para que no, pues para que estén alegres a gusto, que sientan pues la fiesta no pues tóquenle la melodía que diga fulanita miren ahí está a ver cuál quiere, el chiste es que toda la gente está contenta, que este contenta con la banda que trajeron ahora esta fiesta porque luego dicen ¡No la banda del año pasado estuvo mejor ahora vean nomas que banda trajeron! Procuran quedar bien con toda la gente los pueden volver a ocupar para el año que viene.

LFV: ¿Y a qué se debe que la gente diga que estuvo mejor una banda que otra: a que le tocan las canciones que piden, a que sepan más canciones, que vean más músicos?

RFH: Pues principalmente que les toquen lo que le piden porque si empiezas que no te las sabes, luego, luego empiezan a decir porque no los complaces entonces hay que tratar de complacerlos.

LFV: ¿Y en cuanto a cantidad de músicos en la banda más o menos, ¿usted cree que la gente se fija si traen más o menos músicos o siempre hay un estándar para las bandas?

RFH: Pues eso no tiene que ver porque, hay banditas que traen mucha gente, pero dos tres vienen principiando no es que venga mucha gente para que una banda toque bien, lo que una banda que toque bien ya hasta con trece catorce músicos ya puede tocar todo.

LFV: Dice usted trece o catorce, más o menos distribúyame ¿Cómo se forma una banda con trece o catorce?

RFH: Pues son tres y tres, tres instrumentos de cada cosa y con eso ya puedes tocar tú lo que quieres.

LFV: ¿Cómo de que cosa?

RFH: Por decir tres trompetas, tres clarinetes, tres trombones, la tuba, la tambora, la armonía pues ya, si traes tres, tres si traes dos tres ahí que apenas vienen empezando pues es lo mismo que no traieras nada, claro pues ahí se van se van perfeccionando los principiantes, empiezan hacer oído y eso les sirve cuando vienen ahí de nuevos.

LFV: Y por ejemplo ya cuando ya llegamos a la fiesta que usted me dice que empiezan a tocar polcas u oberturas ¿Traen la misma cantidad de músicos y de instrumentación o varían esas bandas que vienen más grandes supuestamente?

RFH: No pues las que tocan cosas más clásicas traen más gente, pero según sea la fiesta pues, hay veces pues que viene una muy grande, pero viene cobrando demasiado caro pues, y hay banditas que ocupan que pues vienen reducidas, y así según pues vienen cobrando las bandas, así traen de gente.

LFV: Y estas bandas que tocan oberturas y que traen más gente, ¿Traen la misma instrumentación que me dice o ya le meten uno que otro instrumento más?

RFH: No pues ya le meten otros instrumentos, inclusive otros instrumentos que muchas bandas no traen por decir un barítono o dos armonías, hay bandas que ni armonías traen y las bandas pues vienen con dos armonías con un barítono con otros dos instrumentos propios de banda.

LFV: ¿Cómo cuáles más recuerda, barítono de saxofón o barítono circular?

RFH: Barítono de banda, barítono circular.

LFV: ¿Saxofones traen también?

RFH: A veces vienen con un saxofón tenor o un alto, como que ya se oyen más reforzaditos los tres clarinetes mete un saxofón y un tenor pues ya como que se oyen un poquito más llenos ya.

LFV: ¿Flautas no traen?

RFH: ¿Flautas? no pues flautas casi nada más para la sinfónica.

LFV: ¿Y estos timbales pequeñitos no se los meten?

RFH: Si timbales a veces los traen para las oberturas.

LFV: ¿Pero si los traen?

RFH: Si, si los traen los timbales ¡cómo no!

LFV: ¿Usted tocaba con la banda del profesor Baltasar Aguilar? Ellos también traían ese set cuando cambiaban a banda.

RFH: SI, si todo el tiempo trajeron timbales, barítono a veces inclusive dos tubas.

LFV: Bien, pasando el encuentro de las bandas y que los llevan a comer ¿Es el mismo ritual que cuando los llevan a desayunar? ¿Hacen lo mismo que cuando los llevan a comer es el mismo ritual?

RFH: Es lo mismo en los alimentos es lo mismo.

LFV: Y después de la fiesta en la tarde ya cuando esta la efervescencia de la fiesta y la gente ya sale, la banda, entonces, que... ¿cuál es su trabajo? ¿En el atrio siguen todavía alrededor del pueblo?

RFH: No pues a veces ya en el atrio les tienen ya sus tapancos aquí, incluso ya con equipo y todo ya como que es otro o carácter para darle otro carácter a la fiesta pues a veces ya con el equipo ya le meten otras cositas más modernas, inclusive músicaailable.

LFV: ¿Ya cambia la música?

RFH: Ya cambia la música un poco ya la hora de la serenata le llaman pues, ya se fueron a cambiar su trajecito que traen de pues para cambiarse para salir de lo que estaban tocando ya con otro trajecito ya.

LFV: ¿Entonces cambian de vestuario?

RFH: Ya cambian la indumentaria ya con el equipo y todo ya están en el tapanco y bailan según la melodía que están tocando ya es otro carácter de fiesta pues de música.

LFV: Bien ahora ya que estamos en la hora del baile ¿Qué tipo de musca recuerda as que se toque ya hemos hablado de marchas, oberturas al medio día alabanzas en la mañana, pero una banda generalmente que toca? Rancheras, corridos, huapangos, baladas o...

RFH: Pues en los ranchos se acostumbra mucho el corrido, pero ya si están ahí en la fiesta en la serenata pues ya les puedes tocar un danzoncito, un mambo algo así ya como tipo orquestal.

LFV: ¿O sea si les piden mambo?

RFH: Si, no si ya estando ahí hasta estando ahí hasta quieren bailar algo las muchachas.

LFV: ¿Chachachá les pedirán?

RFH: Alguno que traigan ahí cositas ya como orquestal ya.

LFV: Hay bandas que se transforman inclusive en la instrumentación en la hora del baile en la noche ¿Cambian algunos instrumentos?

RFH: Pues anteriormente iba la bandita, pero la bandita esa tenía orquesta para la hora de la serenata inclusive pues ya dejaba de ser banda ya era orquesta.

LFV: ¿Qué era lo que cambiaba de banda a orquesta?

RFH: Lo que cambiaba de banda a orquesta eran en vez de clarinetes ya estaban saxofones ahí adelante, ya metían un tecladito ahí ya estaba una guitarra eléctrica y ya con el bajo eléctrico pues ya era otra cosa ya era como orquesta, ya dejaba de ser la banda, la orquesta les puede tocar todo también.

LFV: Cómo que eso me interesa saber, ¿Qué tipo de música tocaban ya en la hora del baile?

RFH: Pues a la hora del baile tacábamos danzones, este mambo, alguna que otra baladita y a veces que la gente pide: pues toquen esto, toquen aquello, pues aunque ya no estaba dentro de lo que estaban tocando se les podía tocar algo de bandas.

LFV: De la fiesta de la Magdalena vamos a la fiesta del día doce, que es en la misma comunidad, ¿es doce de enero verdad?

RFH: Si, no es doce de diciembre.

LFV: Doce de diciembre, ¿Cuál es la variación que usted ha encontrado? ¿Es más pequeña una que otra fiesta?

RFH: Pues haya la fiesta de la Virgen de Guadalupe es allá en la capillita que tenían allá pegada a la carretera.

LFV: ¿Al templo más antiguo?

RFH: Si es el templecito más antiguo y la fiesta de la Magdalena es allá rumbo al centro allá donde tienen su jardincito y todo ahí, pues es lo mismo solo es diferente lugar, acá incluso ya la capillita pues ya hasta se está cayendo ya le hicieron otra ahí en frente, otra capillita más nueva.

LFV: En referente a la exigencia de la banda ¿Es la misma?

RFH: Es lo mismo, todas las fiestas es los mismo.

LFV: En todas las bandas que ha estado, alguna anécdota que recuerde de los mayordomos que le hayan pedido ciertas exigencias o de la misma gente porque comenta mucho que es lo mismo, en

todo lo que es la región Valle, Salamanca, o Yuriria en los alrededores en algunos ¿Hay algunos cambios o en la música o en las exigencias de los mayordomos? ¿O de la fiesta misma?

RFH: ¿Algún cambio de una cosa a otra?

LFV: ¿Si puede ser dentro de la música o que la banda algo diferente?

RFH: No pues a veces hay pueblitos pues como le digo hay músicos y se lucen pues pidiendo ¡Hombre tócame esto tócame aquello! porque son musiquillos que tocaron y ya piden ciertas cosillas que ellos tocaron y ahí donde ponen a prueba pues a las bandillas a ver si se las saben o no, y en otros pueblillos no piden eso, lo que les toques está bien pero en otros pueblillos si se acostumbra que les toques cosillas que ellos tocaban que se acuerdan no pues tócame está melodía y así.

LFV: ¿Y en cuanto a funciones de las bandas son las mismas porque en algunas comunidades les piden a cierta hora por ejemplo en la tarde hagan un recorrido específico o solo es en ciertos lugares?

RFH: No pues en unas ya no me acuerdo para cual fiesta es, empiezan a las seis de la tarde o las cuatro no me acuerdo y terminan hasta otro día a las seis de la tarde ósea ese recorrido es en la noche no me acuerdo para que fiesta es ese recorrido, pero así se acostumbra que empiezan la llegada y ya no es el día otro día, es la llegada y toda la noche y todo el día otro día y vienen terminado a las seis de la tarde.

LFV: ¿O sea tocan casi veinticuatro horas seguidas?

RFH: Si, si la llegada es la seis de la tarde entonces siguen con toda la noche y amanecen y siguen hasta las seis de tarde se acaba el recorrido.

LFV: ¿Y eso es cerca de aquí? ¿No recuerda donde se acostumbra así?

RFH: Ahí en la Magdalena, pero no me acuerdo para que fiesta, solo algún mayordomo ellos si se pueden acordar de, para cuando es porque yo no me acuerdo así de que fiesta era.

LFV: ¿Y por ejemplo en otras fiestas que a cierta hora les dicen: vamos hacer un recorrido, bueno de las comunidades que si tienen calles así digamos principales o pavimentadas hay ciertas diferencias con otras fiestas patronales no?

RFH: No pues ahorita ya en la Magdalena ya tiene muchas calles pavimentadas, pero en aquel tiempo pues había todavía pues muchas piedras, y luego en la noche ahí aluzándose con unas farolas ahí adelante.

LFV: ¿No había luz en aquel tiempo?

RFH: No había luz, y si se acostumbraba de hacer el recorrido toda la noche todo el día seguían como sin nada hasta las seis de la tarde se acaba todo.

LFV: ¿Usted cómo ve que la gente recibe estas fiestas? ¿Es como las fiestas esperadas por cierto tiempo se la viven en el trabajo del campo sin muchas distracciones? ¿Entonces las fiestas patronales son para el pueblo como el alma de esos días o tiempo de esparcimiento? ¿Cómo ve usted a la gente en las fiestas patronales?

RFH: No pues, si la gente está esperando cierta fiesta todo el año ya dejan su labor un rato así se acostumbra pues que están de fiesta para tal día y ya dejan hasta de trabajar y así es la cosa.

LFV: ¿Y la paga es buena para un músico de banda?

RFH: No, No se crea, las banditas que andan ofreciéndose ahí pues un día llevan a una, ¡No pos que la otra ya me cobra menos! y andan peleándose por el trabajito ahí ¡Que buena va hacer la paga! pues a veces si puede ser buena si la cobran más o menos bien pero pues, pero todo el tiempo la andan pagando ahí baratita ¡No pues si no nos llevamos otra banda! Y ya otra banda se fue a ofrecer por menos, ¿Pues de donde vienen esos buenos sueldos?

LFV: Por ejemplo, también usted hablaba de hacer rato que las bandas traían principiantes.

RFH: Si todas traen.

LFV: ¿Cómo va aprendiendo un joven nuevo? que esta apenas este aprendiendo su instrumento ¿Cuál es su enseñanza dentro de esta “Bandeada” que le llaman ustedes?

RFH: La enseñanza es el oído que van agarrando pues de todo lo que se toca los tonos los van agarrando ahí y ya les sirve pues si están estudiando solfeo pues como que aprenden más rápido más pronto ahí otros pues que se la pasan estudie y estudie y nunca los sacan a tocar pues como que batallan más, y así llevándolos ahí, entreverándolo ahí con los demás, ahí se van agarrando más pronto.

LFV: Dentro de esos jóvenes principiantes o no tan jóvenes o niños, depende de los que se vayan juntando en las bandas, ¿hay también, dentro de los miembros que ya tienen más tiempo, que puedan ser aprovechados para enseñarles algo a los jóvenes, ya propiamente del instrumento o solo canciones o solo repertorio que se van aprendiendo los jóvenes?

RFH: No pues el puro repertorio lo que tocan, ya después en sus clases, pues ahí les van poniendo los maestros lo básico pues para que aprendan, pero yo digo que si sirve de mucho que los traigan ahí y hasta como que le ponen más ganas y de andar también ellos tocando ahí en la fiesta, viendo las muchachas y se animan más.

LFV: ¿entonces usted cree que llevarlos al trabajo un principiante le ayude le motive para que aprenda más rápido?

RFH: No pues si le ayuda, y sobre todo la gente ve ¡No pues si traen más músicos! La gente que cuenta se da si en realidad ya pueden tocar, ellos ya andan ahí al pie de los músicos, más pronto le agarran.

LFV: Usted comentaba que a los quince años fue su primer “bandeada” ¿Qué recuerdos tiene de ella?

RFH: Pues lo de todo, va uno a las fiestas y viendo las muchachas y luego, luego dicen ¡Ah mira esa muchacha se me quedo viendo! Y se anima uno y como que más ganas le echa uno a la enseñanza y eso es de andar ya pues dentro de la organización ya más pronto aprendes.

LFV: ¿Y les pagan mejor ya cuando ya se saben más canciones?

RFH: Pues si ya cuando desquitas más pues ya te pagan más y si no ya ahí con una propina que te den ya con eso lo arregla el maestrillo.

LFV: ¿O sea que si les va cambiando el sueldo?

RFH: SI, si según le vayas agarrando pues, llega un momento que todo lo sabes pues ya te tienen que pagar lo que a los demás o hay algunos que ya son más fregones hay les van dando un tanto más que a los demás, según pues que ya tu eres más fregón pues ya les dan ahí unos cincuenta, sesenta pesos más que los demás y ya te motivan, ya me pago tantito más pues ya se van contentos.

LFV: Y del instrumento ¿Qué recuerda de su primer “bandeada” que batallo, que no batallo con la música?

RFH: No pues a veces pues batalla uno con piecitas difíciles incluso no le haces nada y luego hasta sacaron una charra que tenía que tocar uno una melodillita ahí (tararea) esa era la melodillita que llevaba la trompeta y el trompetista no pudo hacerle nada y el maestrillo ahí a modo de burla le canto (Simón, Simón cantando) se llamaba Simón el músico ese y ya estaba temblando porque le iba a tocar un “Obligadillo” ahí desde antes de entrar a la partecita esa estaba temblando porque le iba a tocar esa partecita y los nervios lo traicionaron o quien sabe ¡Pues no le entro! Y el maestrillo se la canto (Simón, Simón cantando) son cosas que cuentan la gente de más atrás, había el Simón ese que ya era trompetista pues estaba nuevo todavía no, tenía miedo de entrarle a sus “Obligadillos” y pues le entraban los nervios desde antes y se quedó callado.

LFV: ¿Y que más recuerda sobre la enseñanza de los músicos? Por ejemplo: me dice cuando venían piezas difíciles no le entraban o no le hicieran mucho, pero cuestiones técnicas del instrumento el cansancio o algo ya propio del instrumento los noveles músicos sufren.

RFH: Pues sufren porque el maestro no les da cuestiones técnicas pues acá si uno se va formando a puro “valor chicano” dicen acá, pues esta uno carente de que alguna cosa técnica no te la enseñen bien, yo digo que entre más bien te enseñen una cosa pues tienes que agarrarle más acá uno va aprendiendo no lírico va uno careciendo de muchas técnicas.

LFV: ¿Cómo por ejemplo que le cuesta si hablamos propiamente a las trompetas? ¿Qué es lo que les cuesta así cuando van empezando? ¿El registro, la rapidez, el aguante, el tocar todo el día? ¿Qué es lo más...?

RFH: Pues el aguante, la rapidez de dedos, de boca de todo pues, yo digo que debe de haber ciertos ejercicios para que vayas dando de si un poco más, que te digan esto así se hace, aquello lo vas hacer así pero el maestro nomas te enseña a solfear, a medio solfear y te ponen la piecita y a base de tesón de darle pues de darle entre más, mas, hay van saliendo las cositas, claro que si tienes un enseñanza más propia pues más pronto le agarras, cualquier cosita que te pongan se te dificulta o la puedes aprender más pronto.

LFV: Por ejemplo ¿Que recuerda usted de sus primeras lecciones de trompeta? ¿Le dieron la trompeta? ¿Y le dijeron como soplar o como tocar? ¿Cómo ponérsela?

RFH: Pues nomas como soplarle, como te la vas a poner, no te la pongas tan aun lado de la boca más o menos así mira esta es la posición y hay unos que no les dicen eso incluso la agarran donde más fácil se les pone ahí tocando acá de lado hasta mala estética tiene esa cosa de que te pongas un instrumento por orilla de ahí de la trompa ahí se ve feo, pero ya te dicen mira así es aquí, aquí es la posición y pídale y sóplale, pues que sale puro aire, pues al rato sale la nota, al rato cuando uno está con los labios dormidos no sale ni sonido ni nada pero, le vas calentando, le vas calentando y al rato ya salió el sonido, esa es la cuestión que de vas apoyando bien cómo vas a pitar hasta que logras hacerlo sonar el sonido.

LFV: ¿Y les van diciendo que notas son?

RFH: Si, si que nota es por medio pues para que no batalle el maestro mira pos aquí está el re, el mí, aquí ya te dice donde es y ya más fácil le agarras.

LFV: ¿Algunos ejercicios que usted recuerde haber hecho cuando empezó?

RFH: Pues no, pues nomas las primeras lecciones ahí del método de Eslava.

LFV: ¿De Hilarión Eslava?

RFH: Hilario Eslava.

LFV: ¿Cosas de...?

RFH: Fue todo.

LFV: ¿Qué hacía usted escalas?

RFH: Escalas, y que notas redondas, tocas escalas y notas redondas, ¡y ahí vas y ahí vas! y luego pues tocaba en la banda de guerra en la escuela, no pues cuando agarré la trompeta pues ya fue más fácil sacar pues el sonido de la trompeta porque empecé al mismo tiempo con la banda de guerra ahí en la escuela, en la escuela pues en aquel tiempo la banda de guerra salía uno todas las tardes a marchar ahí.

LFV: ¿Ah los ponían diario?

RFH: Si diario, diario entrabamos a las nueve y salíamos a las doce, no pues un rato a la alameda, a dar unas diez vueltas en la alameda con la banda.

LFV: ¿Así?

RFH: SI.

LFV: ¿y porque cree que se perdería esto y ya no se lleve?

RFH: Pues es cuestión ya de las enseñanzas ya, ya no quieren quitarle pues yo creo quitar tiempo al alumno.

LFV: ¿Por qué ya no todas las escuelas?

RFH: En aquel tiempo había banditas de guerra “La Federal” “La Niños Héroes que incluso nos llevaban a desfiles a Guanajuato.

LFV: ¿Cómo banda de Guerra?

RFH: Si como banda de guerra, no me acuerdo para que desfile nos llevaran para que desfile nos llevaron ahí en un jardincillo ahí no todas pues, la “Escuela Federal” de Valle pero con otra escuela de otro pueblo pues, en cada pueblo llevaban la banda de guerra y baile pues, digo baile y este de desfiles, llevaban la bandita que mejor se oía ahí en el pueblo, aquí las que más se oían era “La Federal” la “Niños Héroes”.

LFV: ¿Quién les enseñaba a esas bandas? ¿Recuerda?

RFH: Pues nosotros veníamos aprendiendo de los que ya habían estado antes o algún profesorcillo que era el encargado de la banda o ponían un profesorcillo que algo sabia pues de banda de guerra, pero nosotros pues ya es lo que te digo pues son como los principiantes en las bandas de música, pues todos llegamos nuevos ahí empezar a los que ya tienen tiempo....

LFV: ...o sea que ¿Entre compañeros también se ayudaban?

RFH: Si, no pues ya uno miraba que los de sexto ya iban a salir ya los que veníamos en cuarto o quinto ya íbamos a pasar ahí a ocupar los lugares de los que ya iban a salir de la escuela y así.

LFV: ¿Y también entre las bandas de viento se ayudan entre compañeros, no solo con el profesor?

RFH: No pues vamos a estudiar ahí en la escuela ahí vamos a ensayar las marchitas que se usan para la banda de guerra ¡a ver tu tócala! no pues que así no mira así te la pitar este escúchala como va, como la va a tocar, más o menos ponían al que ya se las sabia, tócale el “Paso Redoblado” tócale el “Tres de Diana” y así, empezábamos a oírla y empezamos a quererla pitar ahí nos la íbamos llevando

y como en ese tiempo se acostumbraba mas todo el año la banda de guerra hoy quieren formar una banda de guerra a un mes de que va a ser el dieciséis o el día veinte pues no.

LFV: Ya no alcanzan.

RFH: Las banditas están totalmente pues malitas, no tocan nada.

LFV: ¿No ensayan con esa disciplina de aquellos años, de todos los días?

RFH: Nada no, anteriormente ensayábamos todos los días no porque fuera a ver desfile sino porque tocaba uno en la banda de guerra, déjalos salir unos quince minutos antes de la hora le decían ahí al profesor de la escuela porque va a ir a tocar un rato ahí a la banda y ya nos dejaban salir un poco más temprano para ir a dar una estudiada con la banda de guerra.

LFV: Ahora ahí en valle de Santiago cabecera municipal de la Magdalena ¿Usted recuerda alguna banda de municipal así propia de que el municipio la haya pagado porque tocará en ciertos días u horarios específicos? o ¿Valle nunca ha tenido que usted recuerde Banda municipal?

RFH: ¿Banda municipal así a sueldo?

LFV: ¿Sí?

RFH: No nunca, en Valle nunca ha habido eso.

LFV: ¿O banda que toque generalmente en el kiosco?

RFH: Pues a veces tocaba ahí con mi papá, pero no porque fuera uno así de a sueldo ahí de, no andaban dando una “propinilla” ahí para la música del día domingo pero así bandas así de que tuvieran así a sueldo, todavía en Salamanca, Celaya, Irapuato, pues si se acostumbra eso, pero aquí en Valle nunca.

LFV: ¿Pero si ha habido bandas que tocan en el jardín? y esas propinillas ¿Quién las daba la presidencia o particulares del Jardín?

RFH: No pues la tesorería daba una parte, a veces mi papá. Para poder dar la serenata. pedía una ayudita ahí con el comercio el día domingo se salía por ahí a las diez, once ahí una recorridita ahí por el mercado para la bandita de la noche la serenata, coopera con algo y pues algunos a regañadientes daban ahí algo y otros no daban, y ahí andaba juntando ahí pa...

LFV: ¿Y esa era la forma como se mantenía la banda u orquestita que tocaba los domingos?

RFH: Pos sí.

LFV: ¿Nunca se acercó con el gobierno o con el presidente?

RFH: Pues si pero no querían.

LFV: ¿No querían dar para la música?

RFH: A veces en aquel tiempo como para las fiestas patrias, pues si ponían una bandita allá por tres cuatro horas en un día, y otro día tres cuatro.

LFV: ¿Para eventos especiales?

RFH: Si para eventos como para las fiestas patrias, que el día de la Coronación ahí en el Jardín y otro día una hora o dos horas el día de cierta fiesta tocar ahí la fiesta, si no era la serenata un rato ahí en el día, pero ya fue muchos años atrás.

LFV: ¿Pero cotidianamente no?

RFH: No, no.

LFV: ¿De cada semana?

RFH: No, no.

LFV: ¿Entonces esto era por iniciativa de su papa, de juntar dinero para poder pagarle algo a los músicos que hubiera algo de música los domingos en el kiosco?

RFH: Era iniciativa de él.

LFV: De esta banda y orquesta del profesor Baltasar ¿El no llegó a tocar en el kiosco por alguna temporada pagada?

RFH: No, no pues si lo ocupaban así por el ayuntamiento ya sabían que iban contratados por un sueldito pero, así por el que fuera ahí no.

LFV: Bien algo más que quiera recordar alguna anécdota o cosa especial sobre una bandeada, sobre fiesta patronal, sobre alguna experiencia.

RFH: Pues no, pues nomas en aquel tiempo pleitos y pleitos de bandas, una banda con otra por cuestión pues de lo que uno tocaba y el otro que le contestaba y que a veces que ya no salían muy de acuerdo, ya terminaban ahí ya hasta con querer golpearse.

LFV: ¿O sea que de un pleito musical ya se iban con uno personal?

RFH: Si ya querían ya otra cosa y hasta los mismos mayordomos andaban azuzando ahí a las bandas, ¡ándale a ver que contesta aquel! Y ¿Haber que dicen? Ya también los mayordomos lo hacían por el pique que había ahí entre una banda y otra.

LFV: ¿Recuerda alguna de alguna banda u orquesta que hayan tocado en una fiesta de algún pique?

RFH: Pues como cuando se formó la Continental pues como que a la banda de Baltasar como que no le agrado mucho y ahí seguido andaban de pleito por la música pues.

LFV: ¿Por quién interpretaba mejor?

RFH: Pues sí, ¡mira que tocan lo mismo que nosotros! Y ya ¡Hasta se oyen más bien! y todo y ese era el celo.

LFV: ¿En alguna vez coincidieron ambas orquestas?

RFH: ¡Cómo no! más para el día de la fiesta de los “pollos”

LFV: ¿Porque es la de los “Pollos”?

RFH: La fiesta de los “Pollos” es el día después de la fiesta del Sr. Santiago que hacen los “Los Pollos” que a la alameda, ya en el recorrido a las capillas ya van a polca y polca todo el recorrido ya llegan allá a la alameda ya van “Picados” ya van “Enchilados” luego ya llega uno ahí desenvainando atriles y todo ahí a ver. Que vas a tocar y en eso hasta pleitos salen ahí.

LFV: A ver los “Pollos” ¿Esto es otra parte de otra fiesta patronal, pero de aquí de la cabecera?

RFH: Si de Valle.

LFV: ¿De qué trata esta fiesta de los “Pollos”? ¿Qué es?

RFH: Pues la fiesta de los “Pollos” es una conmemoración allá de los moros contra los cristianos pues ahí van con sus banderolas ahí abriendo paso entre la gente y van aventando “Rosasos” en aquel tiempo se iban al cerro a traer unas “Chundadas” de hierba para aventarse y hasta de pleito salían ahí.

LFV: ¿Entonces es como una como, como recordando una guerra que hubo?

RFH: Una guerra de moros.

LFV: ¿contra los cristianos?

RFH: Contra los cristianos, y es donde creían ver al Sr. Santiago a caballo ayudándole a los cristianos de ahí es donde viene la fiesta del Sr. Santiago ahora ya pos no ahora ya todo se acabó de que aventarse hierva en la cara, y aprovechaban para aventarle a la tuba ahí.

LFV: ¿Al pabellón de la tuba?

RFH: Al pabellón de la tuba, mira la tuba está bien para aventarle un montón de hierba ahí ahora pues se usa confeti para no estar tan grosero el golpe ahí de los “hierbazos” pues se llamaban pues los “Rosazos”

LFV: ¿Ah de ahí el nombre?

RFH: Agarrarse a “Rosazos”.

LFV: Entonces no solo también era el plano musical de una competencia de una banda con otra sino también el de que se aventaban hierbas y esto ayudaba o azuzaba a que hasta salieran a golpes.

RFH: Azuzaban los golpes, si azuzaban la música con más un yerbazo en la cara y hasta se te acomodaban ahí y ¡zas! y la tuba era más, muy propensa a que le entrara toda la hierba.

LFV: ¿Y qué le entrara toda la hierba?

RFH: Que le entrara un montón un bodoque de hierba ahí en el pabellón.

LFV: ¿Alguna anécdota de estas de los “Pollos” en especial?

RFH: No pues tanta fiesta que hubo.

LFV: Pero así con una de las características que dice de una banda contra otra musical y “hierbazos” y que hayan salido mal.

RFH: Musicalmente andaban saliendo mal ya.

LFV: ¿Alguna que recuerde?

RFH: La “Continental” contra la de “Baltasar”.

LFV: ¿Ah sí?

RFH: Si, Baltasar dejó de tocar y se vino con el atril en la mano a querer golpear a un músico y ahí le quebró el somador a la mujer que iba ahí ya ve que son de piedra, ahí lo llevan con el carbón encendido... no hombre, pasó ahí nomás. Cayó el somador, ahí en el pavimento.

LFV: ¿Y esto el profesor Baltasar el grande?

RFH: Si. El grande.

LFV: ¿Se calentó de más?

RFH: Se calentó de más, si, lo que estaba tocando la bandilla ya hasta la bandilla se quedó en suspenso, nada más que pues pos lo agarraron, pero si llego ya a querer a echar pleito ahí.

LFV: ¿Qué otras fiestas patronales recuerda aquí, en Valle? Ya no de la Magdalena, sino aquí de la cabecera que también reunían a la gente.

RFH: No pues para las Octavas las de Corpus.

LFV: ¿Son famosas aquí?

RFH: Son famosas aquí vienen mariachis Guadalajara de Irapuato.

LFV: ¿Ya no solo bandas también mariachis?

RFH: Ya vienen mariachis, conjuntos norteros, según lo que le guste al cliente “No pues a mí me gusta un buen mariachi” vamos a cooperar y ya traen a un mariachi, otros pues siguen ocupando banda según lo que les guste.

LFV: Bien un tema más, ustedes aquí en valle como comenta que no había banda municipal propia, pero que si había cerca me habla de Celaya, Irapuato, Salamanca ¿Alguna de esas bandas llego a tener presentaciones aquí en Valle, del estado por ejemplo?

RFH: Pues nomas como de Guanajuato han venido aquí hacer algunas presentaciones.

LFV: ¿Y de ahí algunos músicos aprovechaban, sobre todo en aquellos tiempos cuando la información era más escasa y se hacía más difícil conocer otro repertorio? o ¿Tenían oportunidad de conocer otros músicos o si se conocían, le pregunto esto porque era posible el intercambio que pudo haberse dado entre música, músicos o de partitura? De repente una banda escuchaba a otra más formal, más profesional y decían: ¡ah, mira tocan este arreglo!

RFH: Se les antoja algo que están estudiando y tratan de conseguirlo y ya te digo.

LFV: Hablábamos de las orquestas o bandas que hayan visitado Valle en algún evento cívico o acto especial ¿Cuáles recuerda usted que hayan pasado por Valle las más antiguas que recuerda haber visto?

RFH: Pues venia la de Tarimoro, la de Celaya, como bandas de aquel tiempo pues que tocaban bien así de Irapuato yo no me acuerdo que hayan venido, de Salamanca tampoco.

LFV: ¿Del estado en aquellos años?

RFH: En aquellos años pues nomas la de Tarimoro y una banda de Celaya.

LFV: ¿Y orquestas que usted haya visto de alientos de banda?

RFH: ¿Orquestas de...?

LFV: ¿Qué hayan venido aquí a Valle?

RFH: No pues nomas las de México.

LFV: ¿Cómo cuales recuerda?

RFH: Las de México vinieron todas aquí al baile del veintitrés de septiembre así de otras fechas pues no.

LFV: ¿Y esas bandas que venían a esos bailes? ¿Recuerda algunos nombres?

RFH: De que yo me acuerdo para acá vino Mariano Mercerón, Carlos Campos, Pablo Beltrán, este Pérez Prado, así la Santanera, de un año a otro pues venían...

LFV: ¿La de Luis Alcaraz?

RFH: Luis Arcaraz no me acuerdo que haya venido aquí a Valle, no me acuerdo que haya venido Luis Alcaraz, aquí a Valle, así en ese orden las que vinieron en aquel tiempo.

LFV: Y de Bandas municipales ¿Solo recuerda las de Tarimoro y de Celaya?

RFH: Si de bandas.

LFV: ¿Y usted que ya tuvo la oportunidad de salir en aquellos años joven algunas bandas que haya visto algún, pero ya fuera de la ciudad de Valle?

RFH: No pues ya tocando por allá fuera pues ya vimos muchas bandas de Michoacán bandas así de "Orquesta del Colorado Naranja" y que "Orquesta de Beto Díaz", y así pues por el estilo, pero eso era ya andando uno tocando por allá fuera ya se encontraba con esas bandas, uno por allá en bailes como Juan Torres, que decía uno vamos alternar con fulano de tal, pero ya eran alternantes, pues ya tocando fuera de aquí.

LFV: Pues muchas gracias por su entrevista y estaremos listos para la próxima, ¡Gracias señor!

[Fin de la entrevista]



LABORATORIO DE HISTORIA ORAL
DEPARTAMENTO DE DERECHO
DIVISIÓN DE DERECHO, POLÍTICA Y GOBIERNO



Testimonio: Rafael Partida Parra

Rafael Partida Parra. Santo Tomás Huatzindeo, municipio de Salvatierra, Guanajuato el 18 de enero 1923, falleció el 3 de enero del 2014. Músico, compositor, arreglista, director de banda de instrumentos de viento, profesor

Lugar: Ex hacienda de Santo Tomás Huatzindeo, Salvatierra, Guanajuato

Fecha: 18 de abril de 2012

Recopilación: Armando Sandoval Pierres y Luis Flores Villagómez

Transcripción: Luis Flores Villagómez,

Registro en grabadora digital

Esta entrevista se recopiló en la sala del domicilio particular del maestro Partida, en Huatzindeo Salvatierra, Gto., el 18 de abril de 2012. Estuvieron presentes el Dr. Armando Sandoval Pierres, el maestro Alfredo Hernández Medrano, el maestro Raúl Flores Hernández y el maestro Luis Flores Villagómez.



Armando Sandoval Pierres (en adelante ASP): Ahí estamos ¿Por qué si en su casa no había músicos, de dónde tuvo usted la idea de ser Músico? ¿Por qué le nació?

Rafael Partida Parra (en adelante RPP): El muchacho ese que vino primero, que vino en diciembre me preguntó todo el fundamento...le digo, mira, yo desde chiquillo, creo que tenía mucha memoria, el caso es que yo me acuerdo todavía de las piezas que tocaba una banda que venía de Tarimoro, a las fiestas que se hacían aquí, y entonces me acuerdo todavía de los boleros que se usaban en ese tiempo, era cuando estaba el músico este Don Agustín Lara, de la música de él, de los boleros que tocaba esa banda, tocaba muchos boleros de un compositor que se llamaba Rafael Hernández...

Luis Flores Villagómez (en adelante LFVV): El “Jibarito” ¿No?

RPP: ...el “Jibarito” ese, no se me olvida, usaba un “Baritonero” que empezaba así...y empezaba con en ta ra ra (música)...y ya le digo, desde entonces yo estaba chico, tenía como 8 años, no, yo creo que menos porque todavía no me traía mi padre por ahí trabajando, entonces este... me acuerdo que le platicué al muchacho, aquí había muchas casas que usaban tejamanil... quien sabe por allá, no había casas que las dejaran con tejamaniles, eran maderas delgaditas, y también había un árbol que cortaban el trozo y con un machete le pegaban así y se abría hasta abajo...un trozo así...

ASP: Sería para sellar un poco los techos ¿no?

RPP: Para los tejabanos.

Alfredo Hernández Medrano (en lo sucesivo AHM): Para que no entrara polvo.

RPP: Y entonces este, me acuerdo que cortaban los pedacitos así chiquitos y hacían los atriles, con “Janis”, era mi pariente, era de mi edad, nada más que yo era de enero y él era de agosto... pero éramos del mismo año...

RF: ¿Ya murió Janis?

ASP: Ya, ¿usted lo conoció?

RF: Si, iba en la grande. Ya tiene como tres años. Decía que se parecía a mi abuelo.

ASP: ¿Ah sí?

RPP: Ándale “Rulillo”, échate una échate una “Rulillo”, sí abuelo, muy buen hombre.

RPP: Si...

ASP: Y...entonces estaba usted...

RPP: Ese era pariente lejano mío, y estábamos como de la edad como le digo, y me acuerdo que era bien bueno para aventar pedradas y aventar con la zurda. Me acuerdo que una vez mi madre estaba lavando ropa, y acarreaba agua para lavar allá en el patio y andábamos jugando con el agua que iba haciendo la presita, ¿sabes por qué se enojó?, me aventó un pedazo de ladrillo... y me pegó en la cabeza.

ASP: ¿Y no le pasó nada? ¿Una descalabrada...?

RPP: No, no me descalabró, ese era carajo, ese “Janis”.

ASP: Y...entonces usted como director, ve que están todos los músicos por ningún lado y ahí los pone a trabajar de manera más ordenada.

RPP: Pues empezamos aquí trabajar esa música, ya cuando el maestro ya no quiso andar con nosotros...hasta...enseñaba a las bandas y pues bueno no le parecía o quién sabe qué sería, así su costumbre y su genio... y ya últimamente...ya cuando se había acabado la banda donde empezó el maestro Isabel, ya había pocos músicos ero todavía había algunos sí, porque pues cuando viene el padre misionero por primera vez, todavía estaba chiquillo y eran poquillos pero todavía salían a

tocar, me acuerdo que en ese tiempo... despuesito yo estaba fue en el año 1935, ya tenía por ahí... casi como 12 años...

RF: Maestro y ¿no tuvo usted otros maestros que vinieran a enseñarle algo a usted?

RPP: No...

ASP: ¿No?

RPP: No, no pues Isabel.

AHM: ¿El maestro Isabel fue su maestro?

RF: ¿Ese fue el que le enseñó todo?

ASP: ¿Usted toca varios instrumentos?

RPP: ¿Eh?

ASP: ¿Toca varios instrumentos?

RPP: No, nada más trompeta y trombón toqué, no aprendí ni siquiera el diapasón de clarinetes siquiera, para andar por ahí enseñándoles...este...pues no...

ASP: Cuéntenos un poco...

RPP: Pues no...la cosa es que no hacían el propósito...

RF: Yo le comentaba a “Fello” ahorita que veníamos que usted por aquí enseñó a varios

RPP: Sí.

RF: Son los únicos que saben escribir música, allá palabra nosotros los que iban a ver con el tío Velázquez en Celaya...

RPP: A Celaya.

RF: Son los únicos que escriben música...

AH: Es más herencia...

RF: Es más herencia usted de ellos que de...

RPP: Pues ahí en Celaya está el maestro que anduvo con la banda de Celaya todavía vive...

RF: Pepe.

RPP:...este Pepe, es más chico, es más chico que yo.

AH: Él es de aquí.

ASP: ¿Cómo se llama?

RF: Pepe Vázquez.

ASP: ¿Pepe Vázquez de Celaya?

AH: Ahí está, sí.

ASP: ¿El dirige la banda de Celaya?

RPP: Él estuvo de director de la banda de Celaya algunos años, hartito, duró muchos años.

ASP: Cuéntenos más sobre el maestro Isabel Sosa...

RPP: ¿Del maestro Isabel Sosa?

ASP: Sí, y cuéntenos así cómo lo conoció a él.

RPP: ¿Quién?

ASP: Usted.

RPP: Pues era de aquí.

ASP: ¿Era de aquí?

RPP: Él también era nacido aquí.

ASP: ¿Era muy mayor que usted, más mayor que usted?, ¿Mucho?

RPP: Sí, pues él nació en 1905...y se murió creo en... parece que se murió en el 2000 o antes del 2001, pero por ahí, por los finales del siglo pasado.

ASP: ¿Y cómo eran las clases con él?

RPP: ¿Qué?

ASP: ¿Cómo eran las clases con él?

RPP: Pues por el método también.

ASP: ¿También?

RPP: Sí, por el método

ASP: Lo que usted aprendió del método de Hilarión Eslava...

RPP: Sí...se necesitaba, por ejemplo, aprender, porque pues mire, según la enseñanza, él no nos decía eso, pero yo lo veía en algunos libros, en un libro que es de un señor, que fue un maestro que nació también en 1905, que se llamaba Ruiz Sandi.

ASP: Ah, sí, sí, músico.

RPP: Un gran músico, pero él...hay libros de este señor también, nació también en 1905 en el Distrito Federal.

ASP: ¿Hay composiciones de él?

RPP: Si pues hay muchas composiciones, tengo yo dos libros de él aquí, según esto, como tienen principios musicales así, a los muchachos que estaban escuela se las pedía en ese libro, y como mis niños estuvieron en la escuela, ellos si fueron a la escuela, yo no fui, y tenían ellos estos libritos, y como eran estos, son dos libros del maestro Ruíz Sandi.

ASP: ¿Pero también el maestro Sosa les enseñaba a hacer arreglos?

RPP: ¿Quién?

ASP: El maestro Sosa.

RPP: No, el nada más a tocar.

ASP: Porque usted hace arreglos ¿no?, también...

RPP: Sí, pero, pues eso ya no más, como dijo el dicho “a la carajada a ver qué sale”.

ASP: Pero salen buenas cosas ¿no es cierto?

RPP: Pues sí, me acuerdo que una vez fui a visitar a un señor que era de Celaya, que vivía en Celaya, tenía su casa el señor, quién sabe si lo conocería, don José Moreno.

AHM: Don José Moreno,

RF: Sí.

RPP: Sí, este...estaba escribiendo una pieza, y le digo yo,

—Maestro, ¿pues qué está haciendo?

—¿Qué estoy haciendo? Unas mamarrachadas, dice, este...estoy escribiendo esta marchita, una marchita de las que ya se tocaban por ahí. Dijo, no me saldrá como la hizo el autor, pero nomás con que suene, ya con eso salimos ganando.

ASP: ¿Entonces fue la práctica lo que hizo, lo que llevó a hacer arreglos?

RPP: Sí, la práctica, bueno, también le pregunté a un maestro del Rincón de Tamayo, se llamaba Antíoco Magueyal...

AHM: Fue muy bueno.

RPP: ...Y le dije, pues nos hicimos amigos, también era muy buen hombre él, y de dije:

—Maestro fíjese que tengo ganas de hacer una marchita, hombre, ¿cómo le hago?

Y me dice;

—Pues cómprate una teoría para que ten enseñes a conocer los intervalos, para que puedas hacer algo, comienza con una cosa chiquita, con un valsecito de dos partecitas que sea, y por ahí empiezas. No pues empecé con una marchita, en 1970, no, fue más bien por el 60 por allá, y la llevé al estudio y le íbamos a estudiar esto a ver a qué sabe, y digo:

— Va, y la estudiamos.

Y dijo:

— ¿De quién es la marcha?

Y digo:

— Pues yo la hice, ¿cómo la ven? ¿Cómo la ven?

Y dijo:

— ¡Nooo, pues si suena!

ASP: Oiga y... en el caso de las marchas, tenía usted un esquema para...una práctica para hacer sonar algunos instrumentos que llevaran la melodía, otros...

RPP: Sí.

ASP: ¿Qué papel juega, por ejemplo?, ¿usted usaba clarinetes para hacer sus arreglos?

RPP: No, la trompetita.

ASP: ¿La trompeta es la que lleva la melodía?

RPP: Sí, no y las armonías las escribía del papel del bajo.

ASP: ¿Y qué instrumentos lo tocaban?

AHM: Las armonías...

ASP: Sí, las armonías, sí claro.

RPP: Los altos, los saxores... son tres, primero, segundos y terceros, y como la teoría aconseja que el bajo es el fundamento y sobre de él va la tercera y la quinta.

ASP: Entonces...

RPP: Y Así, seguí haciendo papelitos de estos.

ASP: ¿Y compuso muchas marchas?

RPP: Como unas 14 o 15.

ASP: ¿Y dónde están las partituras?

RPP: Pues ya por ahí andan, tengo aquí algunas.

ASP: Ah...pues hay que verlas ¿verdad?

RPP: Y les di unas allá a Guanajuato.

ASP: ¿A quién se las dio?

RPP: A unos muchachos que vinieron.

ASP: Híjole, de los originales...

RFM: Se les adelantaron.

ASP: No, lo que pasa es quién sabe quiénes serán. Sabe qué, si usted permite, mire, que Luis este...hay un aparato que lo que puede hacer es reproducirlas, peor que no suelte los papeles originales, porque pues eso es un patrimonio que debería conservarse mejor para todos ¿no? Quién sabe quién serían esos muchachos, no será Felipe Carvajal, ¿no vino él?

RPP: Yo creo que no.

ASP: No sería el...porque ya ve que él estaba haciendo algo de las bandas

RPP: Porque Felipe Carvajal, él es director, ¿ese de dónde es?

ASP: Es de Salamanca. Con él las partituras pueden estar reguardadas.

RPP: Ah de Salamanca.

ASP: Nada más que él tenía el proyecto este del rescate de las bandas y de los archivos, nada más que ya no suelte archivos, mejor en todo caso, permita que Luis le haga copias, pero usted quédese con los originales, le puede regalar la copia, porque inclusive, ¿traes el escáner verdad? El escáner es un aparato que copia y se pueden hacer discos, que cuando usted abre la computadora ve los discos y ve las partituras y se pueden imprimir, también para el caso de las partituras de ustedes. Con tanta banda que hay aquí debería de haber un lugar donde estuvieran los archivos de resguardo de originales y que se queden para un patrimonio del pueblo, ustedes son los músicos que han apoyado tanto y con tantos problemas y su genialidad también, tanto oficio ¿no? Oiga y le iba a preguntar otra cosa más, este en el caso de las marchas, ¿cuál era la instrumentación que utilizaba?

RPP: No pues ya las comprábamos instrumentados.

ASP: Ah pero, los que componía.

RPP: Ah, pues nada más así, casi ni hice partitura.

ASP: Pero, ¿qué instrumento llamaba para que tocara?

RPP: ¿Para qué?

ASP: Para qué tocara las marchas de usted.

RPP: Ah, pues todos los papeles, cada quién su papel.

AHM: No, pero dice qué, qué instrumentos escribió.

RPP: Ah, pues nomas clarinetes, trompetas, trombones, bajo, barítono...

AHM: Armonías...

RPP: Y armonías.

ASP: ¿Y para los valeses era la misma instrumentación?

RPP: Pues sí, la misma.

ASP: ¿Hacía entonces lo mismo?

AHM: Es lo que se toca pues.

RPP: Sí, por ejemplo, si quieren agrandar las instrumentaciones, escribir saxofones, los cuatro saxofones que son este...hasta nosotros nos sonaban en las piececillas con nueve papeles.

ASP: Ya tenía armada la...

AHM: Sí pues era la base, ya lo demás...

RPP: Eran dos tomas, y por lo regular un barítono o dos, tres "saxores", tres cuatro trombones, pero como los trombones y los "saxores" y los dos barítonos iban en el mismo papel, y por ejemplo clarinetes primeros van en uno, clarinetes segundos van en otro, trompetas primeras en uno, trompetas segundas en otro...y esa es la cuestión de la instrumentación.

ASP: Oiga maestro, ¿y aparte de maestro compuso vales también?

RPP: Pues eso estoy haciendo ahora a ver si sale porque ya ando por ahí casi arrastrando las patas.

ASP: A ver una pregunta para los cuatro, ustedes son músicos de banda...exactamente, ¿qué debemos entender por banda? una banda ¿qué es?, porque hay tantas bandas, pero aquí para esta región, ¿qué se entiende cómo banda?

AHM: Pues como la entendemos nosotros, pues un grupo de músicos rurales más que nada.

LFV: Banda de viento...es como...

RPP: Banda de viento...

ASP: Pero ¿qué instrumentos forman la banda de manera más repetida, es decir, más clásica?

RF: La tuba, la trompeta,

AHM: Clarinetes y trombones, armonías y bajo...

RPP: Eso es todo...

AHM: Tambores, platillos y tarola.

RPP: Eso.

ASP: ¿También incluyen las percusiones?

RPP: Sí, percusiones.

LFV: Generalmente cuando le hablan de banda, inmediatamente ubican la tambora y la tuba.

AHM: Actualmente mucha gente también toma como banda los grupos de rock, nada más que yo no sé por qué...

RF: Las bandas antiguas.

ASP: Sí, yo lo que digo es, para hablar de una banda propia, este tipo de grupos que se dedicaron a este género de música como lo que ustedes interpretan, tiene que ver como una especie de una banda clásica modelo que es lo que me están diciendo, porque por ejemplo las bandas de baile ya son diferentes...

AHM: Sí, ya...

ASP: Las bandas militares son diferentes, Las bandas sinfónicas también son diferentes...

RF: Las grandes bandas de Estados Unidos,

ASP: Entonces así, ¿Cuál es el uso más común aquí en la región de Las bandas entonces con esos instrumentos?

AHM: Esos instrumentos son la base...

ASP: Pero también ¿usted ha compuesto danzones? ¿Danzones o boleros?

RPP: No.

ASP: Eso no. ¿Valses y marchas?

RPP: Pues es lo que le sigo, a ver si me sale un valsecito, unos dos valsecitos.

ASP: Nos dice cuando...estamos al pendiente para imprimir el estreno.

RPP: Sí, si Dios me da licencia, yo tengo fe en Dios que sí los voy a poder hacer.

AHM: Todavía tiene para rato maestro. Está muy...

ASP: Dios le va a permitir mucha salud.

RPP: No, pero pues para la muerte no hay fecha.

AHM: Bueno pues sí.

ASP: Pues es la cita que uno no se escapa ¿verdad?

AHM: Ya está hecha.

ASP: Nada más que Dios le de mucha salud y este bien, va a ver que sí.

RPP: Tengo fe en Dios en que me de licencia de hacerlos, es como lo acá llaman cuando y voy de salida.

ASP: No, pero no diga eso, que se espere un momentito ¿verdad? Oiga y le iba a preguntar otra cosa, ¿Había muchas bandas en aquella época cuando usted era joven aquí en la región?

RPP: Eh sí. Había aquí, en un tiempo, pues ahorita mismo, hay grupos de esos como dicen "huelmole", dicen.

ASP: del mole...

RPP: Como dice Alfredo, que ya todos los grupos ahora sí ya no quieren estudiar.

LFV: Ya no estudian música clásica.

RPP: Ya no estudian música clásica.

LFV: ¿Puras de baile?

ASP: Empíricos nada más.

LFV: Y ya casi con bocinas y eso, es eso...

RPP: Y cantante...

LFV: Y cantante,

AHM: Y eso meten pues muchos.

ASP: ¿Entonces se ha perdido la tradición de Las bandas de viento?

RPP: Sí, se están perdiendo las bandas de viento.

AHM: Lo que era la banda de viento.

ASP: Y le iba a preguntar otra cosa, ¿y había muchas bandas en la región en aquella época?

RPP: No este, verá...pues por aquí había banda en San Nicolás, en Maravatío, en Santo Tomás, este...y bajando para allá pues a Cortázar, Villagrán, todo eso; en Celaya, Rincón de Tamayo, para acá para Tarimoro...

ASP: En Salvatierra tuvo que haber una banda.

RPP: En Salvatierra casi no había, nada más una que es como, estuvo así cuando estaba el maestro Rico, por parte de la Fábrica la Reforma...

ASP: Ah sí.

RPP: y este aquí en Ménguar, y en Urineo también hubo banda, y por ahí en El Acebuche, en un municipio de Tarimoro, por ahí, ahí sí había bandas de a una por ahí...

ASP: Pero ya ve que Salvatierra tiene un buen kiosco, y muchos de los kioscos creo que fueron contruidos en el porfiriato o despuesito, o sea que tuvo que haber habido banda en aquella época...

RPP: Pues sí, pero aquí en el tiempo de los hacendados, no querían que hubiera banda, nos traían a todos trabajando en el trabajo y decía el maestro Isabel que aquí había uno que estaba ahí de encargado de las tierras que le quedaron a la Hacienda después del reparto, este se llamaba Rafael Reséndiz, muy malo el hombre. Y que en ese tiempo fue cuando se enseñaron la banda primera, y no los quería dejar...

ASP: ¿Después de la revolución?

RPP: Sí después de la revolución...

ASP: Como también había pasado con la Hacienda del Carmen ¿no? Con el señor este Llamosa, que también dicen ahí que era muy duro ¿no?

RPP: Sí.

ASP: Oiga también le iba a preguntar lo siguiente, ¿Se ganaba bien como músico de banda en aquella época?

RPP: ¿Mande usted?

ASP: ¿Se ganaba bien?

RPP: Pues no, pues poco. Aquí venía una banda, que traía él aquí, porque traían dos bandas para la fiesta que hacían. Llegaron a traer una banda de Querétaro, que se llamaba...la banda...es del pueblito de Querétaro que le decían... La Corregidora, así le decían...

ASP: Ah ¿de allá del pueblo, del municipio?

RPP: De Querétaro sí, La Corregidora. Y no pues, esas bandas eran la gran cosa.

ASP: Estaba más...

RPP: La bandita de ese señor...el director era un indito que no hablaba bien pero sí era bien exigente para sujetar la banda. Y decían que decía cuando iban a contratarlo:

—¿Qué banda me van a llevar?

— Yo quiero una banda pero que me conteste lo que yo les pido, ¡que no me toquen “porquerillas”!

ASP: “Porquerillas”

AHM: ¿Usted no conoció al “cursiento” maestro?

RPP: No, no.

ASP: ¿Quién era el cursiento?

RF: Platicaba mi papá que...

RPP: Decían que era...

RF: Era un trompetista chaparrito...

RPP: Un músico muy bueno, trompetero...

RF: Pero que todo lo que le pusieran allí, a primera vista...que todo lo ejecutaba con trompeta...

RPP: Es que hay pocas gentes que tienen esa gracia, porque la música no se presta para tocarla a primera vista...

RF: Dicen que ese señor sí...

RPP: Y una obra que no conozco... sí por ejemplo uno va a acompañar a otro músico de otro grupo y a lo mejor la pieza que le ponían, empieza uno a deletrearla, a echarle medida a ver cómo iba, pero a primera vista es difícil.

ASP: ¿Pasaba que algunos músicos no supieran leer, pero sabían leer música?

AHM: Pues sí puede pasar.

RPP: Sí, eso sí se puede.

ASP: ¿Y a qué se debería que...era más fácil aprender música que ir a aprender letras a la escuela?

AHM: Lo que pasa es que el aquel tiempo, me imagino que donde quiera era muy difícil aprender letras porque desde chiquitos a trabajar luego, luego tenían que ir a trabajar, ¿verdad? Entonces a la banda, en la música es como otro idioma, hay que aprenderlo y si se le echa ganas pues se aprende y las letras se van olvidando.

ASP: ¿Por qué creen que los músicos tocan en Las bandas? ¿Por qué creen que la gente iba a aprender música y a tocar? No sé ¿por qué les pagaban muy bien?

AHM: Pues yo pienso que era porque ganaban mejor de todos modos.

ASP: ¿Era una forma de ingreso?

AHM: Yo pienso que ese era el motivo.

RPP: Pues es que por ejemplo, algunos el gusto de enseñarse a tocar y aprender la música, porque por ejemplo vamos a poner, sí aprende la música y no le echa ganas pronto la deja, pero por ejemplo, yo creo que la música... la música para mí, es el... como dicen, es el alimento para el espíritu, para el corazón.

ASP: Y aunque la gente no supiera leer o escribir o fuera pobre, sentía ese mismo impulso para la música.

LFV: Maestro, usted comentaba que en su casa no aceptaban que fuera músico...

RPP: Pues sí, primero, a la brava...y sin permiso.

LFV: ¿Y en qué momento lo aceptaron, ya cuando lo vieron trabajar o...?

RPP: Ya cuando le dije a mi padre que me comprara un instrumento:

— ¿Apoco ya aprendiste? ¿Quién te dejó ir o qué?

—Pues nadie, yo me fui a la brava.

Y ya pues quiso que no, pero ya no le ayudé yo, así pues en...porque ya él después tuvo un fracaso y ya no estuvo aquí. Él era jefe de una defensa él era jefe de una defensa que había aquí...

ASP: Defensas rurales...

RPP: Las defensas rurales, y había aquí un señor que era muy malo, muy peligroso.

ASP: ¿Apoco era Cornejo?

RPP: No, pero ese era de aquí, ese Cornejo era de por allá del lado de...

ASP: De Cortázar.

RPP: De San Pablo Pejo, de por allá...y no, ese se llamaba Rosario Espitia.

ASP: Ah! Apoco es pariente de David Espitia.

RPP: ¿conoce a David?

ASP: Sí, como no.

RPP: Es mi pariente.

ASP: ¿También es su pariente?

RPP: Somos parientes con él, ya lejanos, pero, mi padre era primo hermano con su mamá de él. Y ya le digo entonces, este...

LFV: Y el instrumento maestro ¿su papá se lo compró? ¿El trombón?

RPP: Pues sí ¿Pues qué hacía?

LFV: Dónde lo compró maestro...

RPP: En Salvatierra, ahí había una casita de empeño, ahí iban a empeñar muchas cosas, y ahí estaba un trombón que fue a empeñar un señor de aquí de Santo Tomás, se llamaba Agustín Díaz, era un señor ya grande, y ese trombón se los había regalado aquí a la banda que hubo, el gobernador de Guanajuato que se llamaba Agustín Arrollo Ché.

ASP: En los 20's. Sí, si sí. Él fue gobernador en la época que era Álvaro Obregón presidente de la República.

RPP: Sí, en ese tiempo. Y les regaló ese instrumento, y les regaló un trombón, un clarinete, y quién sabe qué otra cosa. Y el clarinete se lo dio a un señor que tocaba clarinete, a su papá de Chava Pérez, ese señor tocaba bien su clarinetito, yo me acuerdo, pero su papá estaba bien pobrecito, su papá de ese señor.

ASP: Oiga, ¿y tenía...usted tiene todos los instrumentos que compró al principio? ¿Tiene todavía sus instrumentos de aquella época?

RPP: ¿Instrumentos de aquí?

ASP: Sí, los suyos.

RPP: No, ya no.

ASP: Ya no. Oiga nos estaba contando de cuando su papá tuvo que salirse de aquí del pueblo...

RPP: Ah sí, pues este, él andaba siempre borracho y era peligrosísimo, y traía una pistola diario en la mano, y como ellos eran de la defensa y la mamá de él fue decirle que salieran a desarmarlo.

—No dice, no vamos, se nos va a poner muy difícil con él, es muy peligroso.

—No, háganme el favor de que le quiten la pistola siquiera. No pues eso es lo que no va a querer soltar.

ASP: Con razón David también tiene una apariencia así media terrible ¿no? David su pariente.

RPP: No pues, con ese era pariente David, él era su tío, era primo hermano de su mamá de él.

ASP: Le quiero preguntar otra cosa, ¿La Iglesia no promocionaba, no apoyaba Las bandas?

RPP: No, aquí no apoyaba a nadie...

ASP: Aquí no había un capellán de Las...

RPP: No, hasta que vino el padre misionero, ese señor del Valle.

ASP: Pero ahí en Salvatierra sí apoyaba la parroquia...

RPP: Ahí era el municipio...

ASP: Era municipio.

RPP: Ahí sí había quién apoyara, la presidencia o algo así. Pero no, aquí no, Aquí nos traían en el yugo a los pobres hombres, andábamos en la friega. Me platicaba un señor que tocaba en la banda, la banda primera esa, ese era mi padrino de bautizo, y decía: “No, nosotros cuando el maestro Maldonado nos trajo aquí la música, sufríamos bien harto, estábamos todos bien pobres, y luego hubo un tiempo en que no hubo maíz, y no había ni qué darle al maestro cuando venía, y tenía uno que, le Asignaban a uno un día a darle Las tres comidas, almuerzo, comida y cena, y yo pues, mi padrino estaba bien pobrecito”. Y un día fue a ver al señor que cuidaba la galera, que si no tenía un puñito de maíz que me regalara pues, regalado, para darle unas tortillas al maestro. A nosotros nos damos trigo y garbanzo, eso nos daba la hacienda, para que comiéramos, trigo y garbanzo...

ASP: Que aquí como quiera está mejor, en otros lugares están más pobres. Aquí como quiera había riego, para Las siembras que regaban...

RPP: Sí pero el hacendado era el dueño, el dueño de todo.

ASP: Le iba a preguntar otra cosa, los repertorios, volviendo a lo que tocaban, ¿Qué música popular tocaban en aquella época?

RPP: ¿Música popular? Pues todas las canciones que salían, yo me acuerdo de muchas... Va para allá de muchas de ese tiempo, de allá cuando....la razón pues, muchas canciones de ese tiempo, no pues muchos como hubo compositores de canciones.

ASP: Pero...porque...también por épocas ¿no? En la época por ejemplo de cuando usted era joven, empezó a tocar, había un tipo de música luego fue cambiando también...

RPP: Sí pues fueron cambiando...empezamos, tocábamos danzón, hasta boleros...

ASP: ¿Cuál era el danzón más popular en esa época?

RPP: Pues aquí de la época de nosotros, el más popular era el más popular *Juárez*, y el de *Nereidas*.

ASP: *Nereidas*, claro. ¿Y de los boleros?

RPP: Boleros muchos, sí me acuerdo de muchos.

ASP: Bueno todos los de Agustín Lara ¿no?

RPP: Agustín Lara.

AHM: Básicamente.

RPP: Me acuerdo en ese tiempo tocaban esos de Tarimoro esa canción que se llamaba... ¿Cómo se llama? ...se me va la onda.

RF: *El Cantar del Regimiento...*

RPP: Se me va la onda de verdad, había muchas canciones, esos de Tarimoro estaban muy aptos en esa música popular, pero también ahí había un señor que les instrumentó unas piezas carambas que duraban más de media hora tocando, una hora.

ASP: ¿Cómo se llamaba el señor?

RPP: Se llamaba Teófilo Vega.

ASP: ¿Y quién se quedaría con sus archivos?

RPP: Pues archivos, yo creo que se quedaron por ahí alguno de los músicos.

ASP: ¿En Tarimoro?

RPP: Sí. Ese señor les instrumentó casi todas las óperas de Verdi.

ASP: ¡Ah caray!

RPP: Las de Verdi, Las de...

ASP: Rossini...

RPP: De Rossini, las oberturas de Rossini. Sí porque les hizo mucho archivo. La obra esa, me acuerdo que tocaban una *Fantasia* muy grande, me acuerdo que se las oí una vez que fuimos yo y ese muchacho que te digo Jaime, nos fuimos en unos caballos que teníamos, nos fuimos a la fiesta en Urineo, una fiesta el día quince de Agosto y estaba la banda de Tarimoro esa, y estaba ahí la bandita en Urineo, me acuerdo que estaba tocando, su maestro era un señor que se llamaba Francisco Flores, él hacía arreglitos de barítono, de trombón y estaba tocando una piececilla que era de barítono, variación, un variadito y en el *tutti* quién sabe qué llevaba, ya no me acuerdo, me acuerdo que dijo uno de los músicos de Tarimoro: ¡Uy, esos parecen que están arrullando un niño!

ASP: De tan aburrida la música.

RPP: “Parece que están arrullando un niño”

ASP: Pues porque quizá no tenían todos los recursos para hacer otras cosas.

RPP: Pues sí, me acuerdo que tocaron una *Fantasía de Norma*, arreglo de...

LFV: Bellini.

ASP: De Bellini si es cierto.

RPP: De Bellini, muy grande la obra.

ASP: ¿Cuándo recibió su primera paga como músico? ¿Cuándo le pagaron por primera vez, cuanto le pagaron y cuándo?

RPP: ¿De Músico? De las tocadas...pues nos pagaron...

ASP: Entonces cuándo...sus primeros “chuchurucos”.

RPP: Me acuerdo que fuimos una vez a un ranchito que ya estaba sentado en el ejido que es de Ménguar, y últimamente...ese ranchito se llamaba... le decían “El Puchote”, y últimamente los corrieron de ahí porque quién sabe quién los aconsejaría que ya no le dieron parte a los ejidatarios, que dejaran todo lo que cosechaban pero pos por temporal, no pues los echaron fuera y los corrieron del rancho.

ASP: Entonces, ¿cuánto le pagaron?

RPP: Me acuerdo, fue que nos hayan dado como unos seis pesos.

ASP: ¿por una tocada?

RPP: En ese tiempo, sí.

ASP: ¿Cuánto era una tocada, eran muchas horas?

RPP: No pues...

AHM: Un día.

RPP: todo Un día, un día y medio, o luego dos días.

ASP: ¿Y si le daban mole?

RPP: Pues luego, y luego no, También éramos “huelemole”.

ASP: ¿En qué fiestas tocaban más? ¿En las fiestas patronales, ¿Las fiestas cívicas, en los cumpleaños, en las bodas, qué era lo más socorrido?

RPP: Pues más bien en las fiestas familiares porque ahí sí, a duro y duro, muy seguido y toquen esta y toquen otra y ahí la gente bailando, pues lo tienen a uno ahí como dicen, a juego y juego, como decía uno “a juego y juego y a voy y voy” decía.

ASP: ¿Y no se ponían muy borrachos y a balazos?

RPP: Ah pues sí, eso que no faltara.

LFV: “Eso que no faltara”.

ASP: Pero, ¿no lo contrataba el municipio o Las autoridades de la iglesia para tocar?

RPP: Pues últimamente sí nos ocupaban para tocar cuando estaba la bandita ya más de moda trabajar, sí, tocábamos, algunos años tocamos aquí, ya luego traían otra de otro lado. Una vez tocamos aquí con una que enseñó el maestro después de que nos dejó a nosotros, y formó una aquí y otra que formó en el rancho del Tinguinal, que es municipio de Yuriria.

ASP: Oiga y de causalidad ¿Nunca fueron a tocar acá arriba en “Las Cruces”?

RPP: También allá llegamos ir...

ASP: Porque ahí es el Refugio de Bandoleros ¿no? Oiga y le iba a preguntar, ¿Aquí hay una escuela donde enseñan a los chicos no, enseñan música? ¿Aquí hay una escuela en Santo Tomás no?

RPP: Sí, se cayó, era la Hacienda.

LFV: ¿Ya no está maestro?

ASP: Sigue la escuela adelante o, ¿ya se suspendió? ¿Todavía?

RPP: La tienen en Salvatierra.

ASP; Ah ya no está aquí...¿y usted dio clases ahí?

RPP: Aquí, sí.

ASP: ¿y qué clases daba?

RPP: De solfeo.

ASP: ¿Y seguía con el método de Hilarión Eslava?

RPP: Sí, el Eslava.

ASP: Y dígame, de los muchachos que iban aquí a la escuela, a los que fueron sus compañeros, ¿hay mucha diferencia?

RPP: Pues sí.

ASP: ¿Cuál es esa diferencia, es decir, más atención?

RPP: Pues mire, por ejemplo, la cosa de... Ya ni me acuerdo cómo me preguntó primero...

ASP: No, le digo, porque ya ve que si tocó dar clase a muchachos jóvenes de esta época, tuvo que ser diferentes a Las de otras épocas, ¿pero en qué nota la diferencia?

RPP: No pues es que algunos son “Camandoneros”, quería que les pasara la lección, y no, les decía: tú te perjudicas...

ASP: ¿En esta época?

RPP: Tú te perjudicas, y me perjudicas, porque si vas a tocar y no valorizas, les digo: La música tiene valores y tiene sonido. Las notas tienen valor y tienen sonidos, hay que aprender el valor y el sonido, según su figura es su valor, y según la altura que tiene es su sonido.

AHM: Muy cierto...

ASP: Pero los muchachos ahora son menos atentos ¿no?

AHM: Son más tramposos ya.

RPP: Son tramposos sí.

ASP: Y les vale también...

RPP: Ya no quieren, ahora ya menos, ahora quieren ser músicos sin estudiar, sin agarrar un método.

ASP: A ver un par de preguntas para no cansarlo, ya nada más con estas. Lo primero es preguntarle si estaría dispuesto a que viniéramos de nuevo y a platicar un poquito más.

RPP: Sí, pues si ustedes gustan, aquí es su casa.

ASP: Para preguntarles más cosas, Ya le preguntamos con más detalle. ¿Todos los compañeros suyos y de su generación y después eran muy pobres?

RPP: Sí, todos.

ASP: ¿Y la música, interpretar la música como dice, por una parte era una realización espiritual, pero también era una forma de pago, de ingreso?

RPP: Sí.

AHM: Pues para qué negarlo.

RF: Por lo regular pues un riquillo no quiere estudiar.

RPP: Ya últimamente los músicos ganan bien harto. Pues bueno, las cosas van muy...

AHM: Pero es lo mismo maestro, en ese tiempo a usted le pagaron seis pesos, para ganarse seis pesos como jornalero ¿cuánto trabajaban?

RPP: Ah pues eran seis días cuando menos.

AHM: Bueno ahí está la diferencia...por eso le digo que al aprender la música era para superarse económicamente, era lo que le decía y si en el cambio ganaba yo 5 pesos por sí, iba a la banda, me pagaban 30 40, pues era mucho dinero, era lo de toda una semana.

RPP: Pues sí.

ASP: oiga y una cosa, ¿y la música les servía a ustedes, bueno en su generación, así como para que las muchachas les pusieran más atención?

RPP: Ah pues sí, de distracción...

ASP: ¿Les gustaba a las muchachas que fueran músicos? Para la conquista.

RPP: Pues sí.

AHM: Es que deja de ser común pues de todos, ya es otro...

ASP: Está muy callado.

AHM: nomás se está acordando, porque está su hijo...

LFV: Por ejemplo, maestro, el estar en una banda o cuando usted ya empezó en la banda, ya se distinguía usted de los otros jóvenes que no estaban en banda, o sea, ¿no había muchas distracciones aquí?

RPP: No pues no, como amigos todos, todos nos la llevábamos bien.

LFV: Pero el estar usted en la banda ya era como...

RPP: ya tocando sí, con otros de piquete sí, había unos que eran bien cargados, no se acomodaba uno bien con ellos, había que hacer lo que se podía...

RF: Pero en sí, en sí, ¿ya era usted otra persona siendo músico a otro que no fuera?

ASP: Era diferente...

RF: Era diferente,

AH: Simplemente como músico de repente ya es un peso en la bolsa, y el que no es músico pues solo el día que trabajaba y malamente, o sea, era más fácil traer un peso en la bolsa que el que se dedicaba a otra cosa, ¿verdad, maestro? Simplemente la forma de vestir era ya diferente...

RPP: Aquí hay un muchacho que también era compañero de nosotros en la banda, este Ruf...

AHM: ¿Cara de gallo?

RPP: Hey, se acuerda, dice que la primera vez, la primera vez que fue a tocar, fue la vez que fuimos a ese "Puchote" que les digo, dice: a mí me dieron un tostón, me dio un tostón el maestro, 50 centavos...dice me dio un tostón de plata, y me duró mucho, no se lo día mi papa, dice, no lo quería gastar yo.

ASP: Pues era otra época, Oiga, lo que no nos habló fue de su familia, ya después estando aquí se casa, ¿tiene sus hijos?

RPP: Pues sí.

ASP: ¿Cuánto hace que se casó, cuántos años tiene de casado?

RPP: Pues fíjese que acabábamos de casarnos cuando mi esposa, cumplíamos 63 años...

ASP: ¡Ah qué bien!

RPP: Y ella murió el año pasado, en el 2011.

AHM: EL año pasado.

ASP: ¿Y sus hijos no siguieron la música?

RPP: No les enseñé música porque hubo uno, el que te platicue, uno no podía tocar, nació mal de la boca...

AHM: Si nos platicaba que nació mal...

RPP: Y a los demás, el que me habló es el que está en Texas, ese es el más chico, el que le dijo a su mamá que lo habían “agarrado con las manos en la masa”. Y le dijo su mamá:
—No hijo eso no es hacer, solo que no hallen a uno robando...y ese es el que me habló de allá.

ASP: ¿Cómo se llamaba su esposa, maestro?

RPP: Y mi esposa se murió el día 20 de febrero, 2011.

ASP: ¿Cómo se llamaba ella?

RPP: Luisa Mercado Núñez.

ASP: Luisa Mercado Núñez, y sus hijos ¿cómo se llama?

RPP: Tengo seis hijas.

ASP: Ah mire qué bien.

RPP: Sí, ellas fueron las primeras, la mayor se llama Estela, la otra se llama Evangelina, la otra se llama Eleazar, la otra se llama Esmeralda, la otra se llama Yolanda, y la otra se llama María Luisa, es la más chica...

ASP: Y luego siguen los hijos.

RPP: Y los hijos, Rafael y Dolores, es ese que entró, e Isaías es el que habló. Se me criaron nueve hijos.

ASP: Maestro, vamos a dejarle aquí para que usted descanse.

RPP: No pues no estoy cansado.

ASP: Ah no pues si quiere le seguimos, yo tengo mucho que preguntarle.

RPP: Lo que voy a hacer es, les voy a traer un refresco.

ASP: No, no se moleste, no se preocupe.

RPP: Ya se los compré.

ASP: Pero ahorita le ayudamos.

RPP: Ya se los compré.

ASP: Nada más, ¿quieren preguntar otra cosa? ¿Ustedes quieren platicar algo?

LFV: Bueno, Alfredo...

AHM: No, yo nada más me estaba acordando ahorita que estaba platicando, del maestro Agustín Lara...me acuerdo cuando usted fue las primeras veces con nosotros, una de las primeras piezas que nos llevó fue *Escarcha* maestro.

RPP: *Escarcha*.

AHM: Nos la llevó en una hojita, así pues de, con unas “notitas”, así como que decía “para que estos tontos se fijen bien”.

ASP: Para que no se...

RPP: Había unas plumas que tenían dos puntas, estaban anchitas, hasta me dijo uno de Tarimoro, un maestro que se llamaba Rosendo Carrey se llamaba, y dijo, a mí no me dijo, les dijo a sus compañeros: —¿Quién escribió esta pieza?
Les vendí unos danzones, y dicen:
— Los vendió Partida; “uh dijo, pues este escribe con brocha”.

LFV: Con brocha.

ASP: Está bien para que no se les olvide.

AH: Para que no haya pretexto...

RPP: Que no Las vieron...

AH: Me acuerdo una vez una anécdota, él tiene muchos dichos, muchas anécdotas, estábamos estudiando una pieza, ¿Qué pieza era? Nos dice:
Fíjense en los sostenidos, no vayan a hacer naturales ahí, dice, porque va a pasar lo que un alumno allá en mi tierra, le dicen, no, un compañero, le dice el maestro. Fíjate tu fulano, esa nota era bemol”. Le dice el compañero: “A mí no me ande diciendo bemol, yo nota que agarro, nota que toco nota que le parto...”

RPP: Eso lo contó un compañero que ha estado aquí en la banda, la primera, de don Isabel, donde andaba yo, se fue de aquí para México y luego anduvo allá por Guerrero, sí, allá por la capital del estado de Guerrero, ¿cómo se llama?

ASP: Chilpancingo.

RPP: Pues sepa,
—¿Es Chilpancingo? Entonces dice, yo andaba ahí.
Yo andaba con una bandita, y estaba ese muchacho, tocaba clarinete, y él fue el que le dijo:
—No, esa que diste ahí, la tienes accidental hombre, él dijo, tiene sostenido, dijo mira, es esta.
—Sea lo que sea, dijo, yo no le hago caso a tanto, dijo, nota que agarro, nota que le parto la madre.

AHM: Y a veces cuando uno está estudiando, ya que tienes rato pues estás bien enfadado y salía uno con alguna anécdota y ya como que se...

ASP: Se despejaba, es que eso es ser buen maestro. ¿Qué ibas a preguntar tú?

LFV: Nada más una cosa, maestro, ¿Alguna vez le tocó acompañar con la banda a políticos o algún mitin para presidente municipal o gobernador?

RPP: Pues sí, cuando las fiestas patrias de aquí, recuerdo que una vez nos mandaron de gorra, la gente se acomoda. El delegado era un hombre que se llamaba Jesús López, hablaba muy delgadito:

—Rafael, dijo, dice el presidente que vayan a tocar para la fiesta patria y que sabe qué tanto. No Chucho pues”

—No pues dice que pertenecemos a Salvatierra.

—Pues sí, le digo, pero nosotros pertenecemos a nuestra casa, ¿qué vamos a traer? Pues no, y nos hicieron ir. Otra vez nos hicieron ir a la fuerza y me querían llevar a la cárcel, y le dije:

—Má’, ¿pues de qué me van a acusar?

AHM: Por desobediente.

RPP: Pues sí, la desobediencia.

AHM: Y esas son las cosas que llegó uno a vivir.

RPP: Y me acuerdo que ya cuando estaban esos hombres, les dijo una vez el padre misionero, ese señor del Valle que les digo, dice:

—Cuando vaya esta banda a tocar, dijo, no se la lleven a tocar de balde, porque tienen familia que mantener, y dónde está en la ley que los hagan trabajar de balde”

ASP: Claro, así debe ser.

AHM: Sí así debe ser.

RPP: ¿Usted no se conoció a ese señor?

ASP: ¿Cómo dice que se llamaba?

RPP: Ese Del Valle.

AHM: Jesús del Valle.

ASP: ¿Jesús del Valle? No.

AHM: Era un padre.

RPP: Era un padre misionero.

ASP: ¿En qué año vendría aquí?

RPP: No, no era de aquí.

ASP: No pero, ¿En qué año vendría aquí?

RPP: En 1935 no le digo.

ASP: No pues no. Oiga le iba a decir, ¿entonces quedamos convenidos para otra siguiente entrevista?

RPP: Sí. Si quieren les enseño a ese hombre, a ese hombre yo le tenía miedo.

RPP: Ese hombre guarda un lugarcito en mi corazón.

ASP: Ah mire. ¿El padre?

RPP: Ese.

ASP: ¿Y ahora es obispo?

RPP: Fue obispo de Tabasco.

ASP: Pues tómale una foto y....si quieren dos, tres. A ver mire, le van a tomar una foto.

ASP: ¿Ya murió?

AHM: Él ya murió ¿verdad?

RPP: Sí ya, murió en el sesenta y seis, con este hombre íbamos a tocar allá al estado de Michoacán...

ASP: ¿Él era de Michoacán?

RPP: No, él era de Jalisco.

ASP: Ah, fíjese que...

RPP: Él es que andaba ahí entre el gobierno, nada más que nadie lo conocía...

ASP: Ah pues ha de haber sido en la época cristera.

RPP: No pues si era hombre valiente.

ASP: ¿Se acuerda que era la época de aquel monseñor Guizar y Valencia?

AHM: Guizar y Valencia...

ASP: Que es beato ahora, que era el obispo de Tabasco y que era, ¿Cómo se llamaba? el gobernador, Canales, no canales...el que era muy sanguinario...Oiga yo tuve por aquí un tío cura, a lo mejor lo conoció pero quien sabe, estaba en Morelia, pero como aquí pertenece a la arquidiócesis de Morelia, se llamaba Juan Pierres, organizaba Las peregrinaciones al Tepeyac, pues ese era sus regiones, y llegó mucho a Salvatierra, porque murió en el mismo año, en el sesenta y seis.

RPP: Ah, este murió el día, ¿que fue? No me acuerdo de la fecha, todavía le hacen un homenaje, porque levanto la parroquia allá grandísima en Tlacolpehuilla en Michoacán, esa está pegado al Oro, al Estado de México...

AH: Está muy bonito ahí ¿Verdad?

ASP: A ver perdón este...

RPP: Y les platicó de que, que cuando él llegó allá de obispo, que le platicó a un señor que lo acompañó aquí cuando vino por primera vez, que lo trajeron ellos y otro señor, se llamó Pancho Abonce, que lo acompañó muchas veces, dice que le platicó que cuando llegó a Tabasco, que le dijeron, no tenían catedral ni nada, nada más tenían los cimientos, y cuando él llegó empezó a levantarla y en ese tiempo creo que estaba Roberto Madrazo de gobernador...en Tabasco.

ASP: Que también era de las camisas rojas...

RPP: Y que un día se lo encontró por ahí y quería hablarle y que le dijo:

—No, a mí no me hable porque yo le voy a mandar a chingar su madre.

Y que le dice:

—Pues irás a chingar la tuya porque yo ya no tengo.

ASP: Era garrido Carnaval, el gobernador de Michoacán...

RPP: Sí, Carnaval, Garrido Caníbal...

ASP: ¿Sabe cómo le dicen a lo mejor al arzobispo de México, al que es cardenal? ¿Cómo se llama? ¿Norberto Rivera? Le dicen el Cavernal...

RPP: En lugar de Cardenal... no y este, por aquí uno, cuando él, antes de que fuera obispo, él anduvo por aquí misionando, por aquí en un rancho que está aquí abajo, que se llama La Estancia, ahí llegó primero que aquí, y siempre apoyaba mucho a las músicas, él decía que con la música se había salvado...

ASP: Qué bien.

RPP: Y dice, “yo andaba entre las viejas de los soldados ahí cantando puras canciones de todo color” dice. Usaba la guitarra...

AH: Sin saber que era padre...

RPP: sin saber...

AH: No sabía pues...

RPP: Salvó muchas vidas de sacerdotes, por la cuestión de que andaba entre ellos, y entre los soldados también, y que oía pues, que alguien iba a denuncia runa denuncia y luego, luego él hacía la cosa como que se iba, a prevenir aquello para que no llegara.

ASP: Aquí hubo muchos...aquí en Tarimoro, y en Salvatierra, sobre todo en Tarimoro, hubo ese padre Nieves ¿no?

AH: Muy famoso también el Padre Nieves.

ASP: Que lo martirizaban...

RPP: A Nieves fue en La cañada...

ASP: ¿En la Cañada de Caracheo?

RPP: En la Cañada de Caracheo.

ASP: Si pero hay otro padre también que tengo testimonio...

RPP: No este era de cacalote, este era Pérez, el Padre Pérez.

ASP: Sí, también lo mataron ahí en Celaya. Y entonces, ¿Cómo ve usted si nos hacemos cita para vernos después?

RPP: Como el día que gusten.

ASP: Que Luis le hable ¿No? Y nos ponemos de acuerdo.

LFV: Sí.

ASP: Y nos deje ver sus archivos ¿No?

RPP: Sí.

ASP: Pero mire la idea es como le digo, este Luis trae un aparato y nada más pone el documento y se queda grabado, y ya no de las partituras, mejor si Las quiere dar dé Las a una institución o en todo caso a un músico, pero no a unos chavos, porque si son estudiantes no les interesa, no saben música, no suelte las partituras porque no saben para qué Las quieren, Las van a perder. Fueran músicos pues todavía Las van a usar, pero los que no son músicos, porque mire esto que estamos haciendo, hay muchos historiadores que trabajan estos temas, pero no son músicos, a ellos les interesa hablar de la música...

RPP: Pues dicen ahora pues que todas las marchitas, porque yo, todas las marchas que hice, Las dejé en el archivo...cuando Las hice.

ASP: ¿Y luego, quién tiene el archivo?

RPP: Me salí de la banda, porque últimamente empezaron a correr a todos los más viejos.

RF: Mejor antes de que me corran me voy yo...

RPP: Y antes de que me corrieran yo me fui, me salí.

ASP: Oiga también una edición de su música también, no está difícil. Mire, también podemos hacer un compromiso, yo veo que no es complicado, una edición de su música, pero habrá que tener la música, registrarla en los derechos de autor y sacar unos libritos con su música.

RPP: ¿No quiere oír un disco que tiene que está grabado?

ASP: Ándele. Oiga vi que está en su escritorio componiendo ¿verdad?

RPP: Déjeme poner el disco que te regale a ti.

ASP: ¿No nos deja sacarle una foto a su escritorio?

RPP: Es de....déjeme poner, ah pues es el disco que te regalé, es una composición mía.

AH: De repente no oye bien, no oye lo que dice...

ASP: Ah pero no sé si debemos entrar. ¿Quiere que pasemos?, ¿Aquí se oye?, ¿Es música suya?

RPP: La grabación sí. Pura música mía.

ASP: ¡Ah qué bien!, ¿Y dónde se consiguen estos discos?

RPP: Pues esos los grabó la banda esta de Molino de Ávila que yo enseñé en...este es un disco de esos mire, está grabado en, ese lo grabaron en Salamanca.

ASP: Nos estamos tomando unos discos de 200 años de Bandas de Guanajuato, es un disco que está grabado por el Instituto de cultura de Guanajuato del año...

LFVV: Maestro, otra vez, porque...

RPP: Este es igual a este, pero tiene otra carátula.

ASP: ¿Esto se pueden comprar?

RPP: Este es el que le regalé...

ASP: Deja la grabadora prendida.

RPP: Ese lo grabaron en, creo que hay un disco... Todavía está...

ASP: Ah ¿está cerrado? Ahorita lo abrimos, aquí le dejo el disco maestro, ¿Qué está escribiendo ahorita maestro?

RPP: Estoy escribiendo lo que les digo, un valsecito.

ASP: Ah mire, aquí tiene otros ejemplares, ¿ahí está bien que se los pongamos?

RPP: Sí, ahí.

ASP: A ver no sé dónde tiene el aparato de la...

RPP: Acá está.

ASP: ¿cuál es la cara que lee del disco, la de que está impresa o la de atrás?

LFV: La de atrás.

ASP: Ahí está ya.

AH: Aquí viene la foto, le hicieron un homenaje.

[Música y fin de la entrevista]



LABORATORIO DE HISTORIA ORAL
DEPARTAMENTO DE DERECHO
DIVISIÓN DE DERECHO, POLÍTICA Y GOBIERNO



Testimonio: Luis Flores Villagómez

Luis Flores Villagómez (Valle de Santiago, Guanajuato, México, 1977). Músico, trompetista, egresado del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato.

Lugar: Guanajuato, Gto.

Fecha: 18 de febrero de 2011

Recopilación: Armando Sandoval Pierres

Trascripción: María Paulina Aguilar Segoviano y Ruth Yolanda Atilano Villegas

Registros: 2 cinta magnetofónicas

Esta entrevista se recopiló en la casa de Armando Sandoval, en la sala el día 18 de febrero de 2011 y comenzamos la entrevista a las cuatro y media de la tarde.

Casete 1 / Lado A.

Armando Sandoval Pierres [en lo sucesivo ASP]: Luis, ¿no me quieres dar tu nombre?

Luis Flores Villagómez [en lo sucesivo LFV]: Mi nombre completo es Luis Flores Villagómez, soy originario de la ciudad de Valle de Santiago Guanajuato.

ASP: ¿Cuándo naciste?

LFV: En noviembre 11 de 1977, tengo treinta y tres años a la fecha.

ASP: ¿Vives tú ahora en Guanajuato? ¿Tu educación primaria, secundaria, la prepa fue allá en Valle de Santiago?

LFV: Sí, fue en Valle de Santiago.

ASP: Entonces tú hiciste toda tu formación antes de llegar a la Universidad en Valle de Santiago, pero antes que, antes de seguir con esto ¿cómo se llaman tus papás?

LFV: Mi madre se llama Josefina Villagómez Torres y mi padre se llama Raúl Flores Hernández.

ASP: ¿Y qué edad tienen tu papá?

LFV: Mi papá debe estar en los sesenta y seis años y mi mamá debe estar en los sesenta y dos.

ASP: ¿Y tienes más hermanos?

LFV: Sí, tengo un hermano que salió de la Universidad de Guanajuato, de la carrera de Licenciado en Economía, que es el mayor, y tengo una hermana que es la menor, que salió hace un año de la carrera de enfermería, aquí también en la Universidad de Guanajuato.

ASP: Oye y ¿por qué estudiaste música?

LFV: Por herencia, mi papá es trompetista y cantante y mi abuelo también es trompetista. Mi abuelo tenía una orquesta pequeña en la ciudad de Valle de Santiago y en los años setentas mi papá tenía una sonora tropical en los años setentas y ochentas, entonces crecí en el seno familiar con mucha música alrededor; y, por ejemplo mis tardes eran estudiar un rato trompeta con mi papá e irme a jugar fútbol con él, eran así como los *hobbies* en un pueblo pequeño que tenía cuando estaba en la niñez se podría decir.

ASP: ¿Rastreas tú antecedentes más allá de tu abuelo para la música?

LFV: No, si estuve preguntando si mi bisabuelo tocaba y no. Resulta que mi abuelo era vecino, o es de... las casas son muy cercanas del maestro de orquesta, Baltasar Aguilar Ortiz, que él fue el que tenía la orquesta de Valle de Santiago y mucha gente se acercaba ahí a que le enseñara el arte y oficio de la música, y mi abuelo fue el que se acercó cuando él era joven. Mi abuelo debe estar ahora en los ochenta y nueve años.

ASP: ¿Vive todavía?

LFV: Vive todavía.

ASP: ¿Y le podría entrevistar?

LFV: Sí, claro también.

ASP: ¿SI?

LFV: Y todavía a veces agarra la trompeta pa' ponerse a tocar. Sí todavía mi abuelo debe estar en ochenta y nueve años, está lúcido, está bien y él se acercó a estudiar con el Mtro. Baltasar Aguilar.

ASP: ¿Cómo se llama tu abuelo?

LFV: Luis Flores Aguilar.

ASP: ¿Tienes algún recuerdo específico de o alguna anécdota que te haya contado tu abuelo respecto a la música cuando él tocaba...?

LFV: Sí, bueno lo que pasa que mi abuelo siempre fue un poco despistado, desorganizado. Siempre organizaba eventos sin tener un grupo formado como tal, por ejemplo le preguntaban alguien en la calle:

— ¿Oye te, te podemos contratar para una boda?

[Sonido de ambulancias en el fondo] hace cincuenta años y decía:

— Sí, yo tengo mi orquesta,

Lo cual no era cierto. Quiero decir esto que no tenían una orquesta formal de que ensayaran regularmente, que tuviera regularmente ciertos elementos constantes, sino que él juntaba gente que en ese momento no tenía evento, para ese día. Entonces siempre fue un poco cómico lo que él a veces hacía, porque era más ir por las ganas e inventiva del decir que tenía algo.

Con Baltasar Aguilar, aprendió a tocar trompeta. El dura con él por espacio de un par de años, según me cuenta y después él se va a tocar con una orquesta en Irapuato que se llamaba la Orquesta Brasil. De hecho por ahí debo tener algunas fotos que me ha regalado, que he escaneado, donde él está en

la Orquesta Brasil. Él tendrá unos veintidós años entonces esa foto debe andar más sesenta años donde él está tocando con la Orquesta Brasil de Irapuato.

ASP: Pero tu abuelo entonces, con quien aprendió es con Baltasar.

LFV: Con Baltasar Aguilar, aprendió a tocar trompeta. El dura con él por espacio de un par de años, según me cuenta y después él se va a tocar con una orquesta en Irapuato que se llamaba la Orquesta Brasil. De hecho por ahí debo tener algunas fotos que me ha regalado, que he escaneado, donde él está en la Orquesta Brasil. Él tendrá unos veintidós años entonces esa foto debe andar más sesenta años donde él está tocando con la Orquesta Brasil de Irapuato.

ASP: O sea estamos hablando de prácticamente después de la Guerra Mundial.

LFV: Exactamente.

ASP: ¿Tienes alguna idea de porqué hubo esta influencia de tocar, de formar bandas, o tocar en bandas en Valle de Santiago o quizá en el Bajío?

LFV: Yo creo que se debe a que llegaron algunos maestros a enseñar el oficio de la música. Y anteriormente un maestro era muy capacitado para enseñar varios instrumentos y formar él solo la banda; ser el director él de toda una banda y esto se hizo mucha tradición de que un maestro enseñara a adolescentes o niños. Como usted recordará, maestro, muy poca gente estudiaba en aquellos años, estudiaban solamente la primaria [se escucha el sonido de campanas] y la gente decía “que tengas la primaria y un oficio es suficiente para vivir”. Así lo veía mucha gente, entonces yo recuerdo esto por palabras de mi abuelo y palabras de mi papá, de que era mucho esa creencia popular de bueno “que tengas un oficio y que hagas otro trabajo con eso puedes sobrevivir muy bien.”

Ellos se referían por ejemplo a tener un trabajo de fijo como obrero en alguna cosa y un fin de semana o en las tardes tener otro oficio, que era la música, era la carpintería, era la zapatería, era la fontanería, era, diferentes. Por ejemplo, aquí en Guanajuato era la talabartería y esa era la idea que tenía la gente de antes; trabajar de empleado en algo fijo y en las tardes o fines de semana tener un oficio, por eso le llamaban ellos el “oficio de la música”.

ASP: En cierta forma el problema era que con la música no conseguían suficiente dinero.

LFV: Suficiente ingresos, no, ¡claro que no!

ASP: Y tenían que complementar con otra cosa.

LFV: Complementar con otra cosa.

ASP: Entonces ¿tú notas que la influencia de la música de bandas es algo propio de Valle de Santiago o es algo que se generaliza también en otras ciudades?

LFV: Yo creo que es algo más bien por regiones. Como usted mencionaba, en el Bajío tenemos que en Salvatierra, en Villagrán, en Cortázar, en Salamanca, en Valle de Santiago, esa región tiene inclusive comunidades completas donde casi las comunidades completas son músicos. En Valle de Santiago hay una comunidad que se llama San José Aráceo, que está a cinco minutos de Valle de Santiago donde uno encuentra ¡siete bandas en la misma comunidad! Siete bandas diferentes.

ASP: ¿En una comunidad pequeña?

LFV: Sí es una comunidad pequeña, que no deberá rebasar mil o dos mil habitantes o menos y tener siete bandas, cinco bandas que estoy seguro que hay o más es increíble, y lo curioso es de que esa región, aparte de que son músicos de banda, son músicos que leen música, partitura, que también es difícil encontrar, por ejemplo por esa región del norte en Guanajuato, Dolores Hidalgo, hay mucha menos bandas o gentes de banda, y , si las hay, no todos leen, son más líricos y por esa región se dio mucho de que aparte supieran bien leer lo que tocaban.

ASP: Hay una idea en cuanto a la historia de las bandas que me gustaría preguntarte y que tiene que ver con cómo percibía tu abuelo las bandas, le vamos a hacer la entrevista a él.

LFV: Claro.

ASP: Pero ahí dice que las bandas vienen, tú sabes, que la banda del primer Ligero...

LFV: Hey, la banda de El Batallón.

ASP: Sí, justamente se fundó, tiene antecedentes en 1827, pero que era una banda militar y luego poco a poco fue evolucionando y que a la venida de los franceses cuando estuvieron aquí con lo de Maximiliano ellos trajeron bandas también que tocaban ya otro tipo de música.

LFV: Ajá.

ASP: Entonces integraron su carácter sinfónico.

LFV: claro, claro.

ASP: Pero esa es una historia que después con el porfiriato también hay este impulso a las bandas. También se construyen unos kioscos y entonces como que la banda sinfónica es una especie de intención de política, todavía por decirlo así del porfiriato para fomentar este tipo de música.

LFV: Claro.

ASP: Para fomentar este tipo de música... pero tengo la impresión, por haber platicado realmente con el director de la banda de Valle de Santiago, ¿cómo se llama?

LFV: Gerardo Aguilar

ASP: Gerardo Aguilar, de que en realidad hay otra vertiente que da origen a las bandas, que es que muchos músicos, algunos mexicanos de esa región fueron a Estados Unidos a tocar y se contrataron en bandas en Estados Unidos y luego regresaron ya con toda el conocimiento tanto teórico de la música, más que teórico, quizá la práctica de solfeo de la lectura y la de tocar varios instrumentos, de tocar los arreglos y hasta de componer nuevas piezas, además también de que formaron grupos en distintos lugares ¿Qué piensas tú de estas opciones?

LFV: Sí estoy totalmente de acuerdo. Siempre en cada comunidad habrá alguien que sale a ver que hay más allá, y generalmente es el que trae las ideas. Porque siempre me he cuestionado cómo hacían, digamos, hablamos de un siglo, cómo conseguían la música, cómo conseguían lo nuevo que se estaba tocando si la comunicación no era como hoy día. Pero resulta que siempre alguien sale afuera y regresa al nido y de alguna forma aporta lo que vio en otros lugares.

En los años setentas en la ciudad de Valle de Santiago, se hizo una orquesta, que era una Orquesta Continental que fue así como la contraparte de la Orquesta Valle de Santiago. Había un par de elementos que habían salido de la Orquesta Valle de Santiago que se habían ido a México a tocar

con las orquestas que estaban de renombre en ese tiempo en la Ciudad de México y trajeron mucha música y material y piezas que mucha gente, en provincia no las conocía o algo así. Y, las empezaron a ver y a montar, y siempre hay la retroalimentación cuando alguien lograba salir o en el dado caso del Bajío, la gente tratando de aprender buscaba a veces algún maestro que hubiera tenido la oportunidad de tener otra formación.

Por ejemplo se dio el maestro David Gutiérrez en Salamanca que inclusive el hijo del director de la Orquesta, también se llama Baltasar Aguilar, que después fue el que continuó con la dirección. Él iba a tomar clase de piano con el maestro David a Salamanca, entonces mucha gente se acercaba con alguien que decían: “este maestro viene del Conservatorio, este maestro es del Conservatorio”. Y, como el más cerca que nos quedaba en Valle de Santiago, por la situación geográfica, es el Conservatorio de Morelia, que es quizá el más antiguo, y creo que hay un par de vallenses que estudiaron en el Conservatorio de Morelia.

ASP: ¿Entonces pudieras hacer válidas las dos opciones?

LFV: Claro, claro.

ASP: Una cierta tradición de instrumentos de aliento como te comentaba durante el Porfiriato y otra también que es esta idea de que vienen de Estados Unidos.

LFV: Sí, claro.

ASP: Y que traen la música de las grandes bandas.

LFV: La música de las grandes bandas, claro.

ASP: En el periodo. Pero también adicionalmente hay otra cosa que me gustaría preguntarte: desde tu perspectiva y te digo, le preguntaremos a tu abuelo. La Revolución trajo consigo, gracias al ferrocarril, la migración de muchas partes y el tránsito de muchas bandas que acompañaban a veces a los contingentes militares.

LFV: Claro, claro, claro.

ASP: A los villistas, a los carrancistas y siempre los tres se iban, iban como dicen las gentes del rancho iban testos, atestados de este, de músicos.

[Risas]

LFV: Sí.

ASP: Y entonces, digo de la bola pues...

LFV: Claro, claro.

ASP: De las facciones revolucionarias, pero también se hacían acompañar de músicos.

LFV: Claro.

ASP: ... que iban con su pequeña banda. Entonces también quizá esto, esto sería la pregunta: ¿si tú crees que también este tránsito de músicos que venían de tantos lugares, cuando sucedió, sobretodo en el Bajío, fue durante la Revolución, pues ahí se dan cita los grandes ejércitos del momento especialmente en 1915: los villistas y los Carrancistas al mando de Obregón, y por lo pronto, no

solamente pasaban sino que ahí se encuentran los ejércitos y viene la derrota de Francisco Villa, entonces ¿tú crees también que este ir y venir de músicos populares, en ese sentido de bandas que traían las influencias de muy distintas partes?

LFV: Sí, claro.

ASP: ¿También se da un impulso a las bandas en la región?

LFV: Claro. Sí, yo recuerdo algunas charlas que comentaba mi abuela de que de repente decían que pasaba el contingente de tal general, y por ejemplo, llegaba a descansar a algún lugar, en este caso podía ser Valle de Santiago que el contingente venía de Morelia y tenía que pasar por Valle y tenían que hacer una parada y ordenaban a los músicos de ese contingente a tocar y entonces la gente del pueblo salía a escuchar la banda y obviamente los músicos locales iban y algunos siempre se acercaban a preguntar a cuestionar “yo también soy músico, soy, también esto”.

Y sí, yo creo que sí hubo mucho el conocimiento de diferentes lugares, de cómo ejecutaban, porque inclusive los del sur tienen unas marchas propias muy peculiares y los del norte tienen otras, pero estoy seguro que en algún punto se han deber juntado y como la música no está peleada con, o no cree tanto en una ideología política sino más musical, yo estoy seguro que algunas veces se juntaron y de eso si estoy seguro, que cuando un contingente viajaba y se quedaba en una ciudad a descansar unían a la orquesta o la banda que tenían a tocar y la gente del pueblo salía.

ASP: ¿Por qué crees tú que la banda, las bandas eran importantes para la sociedad como Valle de Santiago?

LFV: Porque era una forma de darle un esparcimiento a la gente, era también un poco, cada general tenía su banda, para las marchas, para su onomástico, para su servicio, para sus fiestas.

ASP: Pero, en concreto algún logro dentro de la Revolución, en que... imagínate tú que iba la bola arriba del tren y entonces estaban ahí los músicos ¿Cuál era la función que desempeñaba?

LFV: La banda. Yo creo que era inclusive, podría decirse, cuando había un logro ganado, de victoria, por ejemplo era muy usado de que un compositor, por quedar bien con un general, le hacía una marcha o que le dedicaba un vals a la hija del general. Y yo creo que fue una cosa política que servía de ambos lados para entretención de la gente, para una medalla, para los generales, decir “tengo mi banda y me van a tocar una; me compusieron una obra.” Yo creo que fue todo con mucha cuestión de política.

ASP: Pero también hemos de reconocer otra característica más que hay en las bandas, que las bandas que llegan a pueblos, por ejemplo purépechas, tienen ahí, por así decirlo, un gran sincretismo entre esas tradiciones musicales propias de la colonia que después van a... y mestizas también, pero que van a apoyar una música de banda muy especial como es la popular dijéramos, pero que no tienen que ver con las grandes bandas, entonces también hay otra influencia.

LFV: Claro, charlando con algunos religiosos me decían que la mejor forma de evangelizar a la gente era por la música. Y no hay mejor medio que, por ejemplo, cuando los conquistadores llegaron aquí a muchos pueblos indígenas les respetaban su música, su folklor y lo que de repente hacían, como trajeron instrumentos diferentes, adaptaban lo que ellos ya tocaban con los instrumentos que trajeron los conquistadores. Hay muchas regiones aún en Oaxaca, donde la música y las regiones tienen su propia música, digo, no se ha desvirtuado tanto como en otros lugares. Más bien se ha adaptado un par de instrumentos que no son propios de su cultura a su música, pero la música queda inclusive muy intacta y muy particular.

[Sonido de automóviles en el fondo]

ASP: Entonces, tú creces en un ambiente donde ya hay una tradición musical, por tu abuelo, por tu padre. ¿Alguien más de la familia de tu padre o de tu mamá también se dedicaba a la música?

LFV: No, realmente solo la familia de mi familia...

ASP: ...la de tu papá.

LFV: De mi papá. De mi mamá no, ninguno. La familia de mi mamá son inmigrantes estadounidenses que dejaron su residencia allá y por parte de mi papá sí, mi tío, mi papá, otro tío y mis primos tenían, eran, digamos que son una buena camada de músicos.

ASP: Cuando tú empezaste a tener interés por la música ¿qué edad tenías?

LFV: ¡Híjole! Es un poco complicado porque cuando uno está pequeño imita mucho a los papás y le encanta ir donde andan los papás. Entonces, como mi papá salía cada fin de semana a tocar con su sonora, con la orquesta, con banda y tocaba por muchos lados, era cuestión de cada dos, tres días por semana que había una fiesta en tal colonia del pueblo y no había tantos grupos y siempre estaba mi papá tocando en la mayoría, entonces siempre era de: “vamos a ir en la tarde a misa y luego nos vamos a quedar un rato porque tu papá va a tocar, vamos a ir otra fiesta y tu papá va a tocar o esto y lo otro.” Entonces era una tradición grande, porque de repente salía mi papá y para nosotros, yo recuerdo tener cinco o seis años que me gustaba acompañarlo y según yo ayudarlo a cargar al trompeta, que él me llevara a verlo tocar y de ahí yo me imagino que nació el gusto de decir “¡me gusta la música! quisiera tocar, quisiera estar ahí.”

ASP: ¿A qué edad se remontan tus primeros recuerdos de la música?

LFV: Como cinco años.

ASP: ¿Tú ya empezabas a solfear a esa edad?

LFV: ¿Empezaba a qué?

ASP: ¿A solfear?

LFV: No. Yo realmente empecé a solfear como a los siete años, siete, ocho años que estaba como en segundo de primaria. Sí a los siete años, pero empecé a tocar la trompeta. Bueno realmente no empecé primero con la trompeta, empecé que se llama corneta de banda de guerra, como es un poco más sencillo, no tiene todas la notas de una escala cromática ni diatónica, solo son este, armónicos. En la banda de guerra, creo que eso empecé a los seis años en la primaria, en la banda de guerra de la primaria y empecé con la corneta y ahí no se ocupaba ni leer, o sea ni solfear, ni tocar cosas más complejas, más que las marchas de la banda de guerra. Y, después de ahí, como la boquilla es muy similar a la de trompeta, a lo mejor es un poco más grande, empecé con la trompeta a los siete años y fue cuando ya mi papá me puso el método con el que se acostumbra en muchas comunidades, que es el método de Hilarión Eslava, que mucha gente acostumbra leer ese método para solfeo.

ASP: ¿Para solfeo?

LFV: Para solfeo, sí, sí, sí... aunque yo estoy ahora un poco en oposición, porque mucha gente tiende a aprenderse las lecciones como canciones y realmente no están leyendo, están memorizando. Pero

sí empecé con el método de Eslava, como me imagino que mucha gente como yo empezó con ese método.

ASP: Entonces tú así, prácticamente aprendiste a leer.

LFV: Sí.

ASP: ¿Quiénes fueron tus profesores directamente? ¿Fue tu papá?

LFV: Sí, solamente él, sí solamente él.

ASP: ¿Por qué la trompeta? ¿Por esta razón que me dices?

LFV: Pues cuando éramos pequeños, mi papá nos enseñó la trompeta a mi hermano y a mí, porque era el instrumento que él dominaba. Mi papá también es un gran cantante y tiene oído muy educado, no sé si tenga oído absoluto, pero si no lo tiene, lo tiene muy cerca, porque tiene un gran oído. Pero como que la voz no se nos dio mucho a mi hermano y a mí, éramos, nos decía que éramos muy desafinados entonces empezamos a estudiar trompeta y quizá pues la razón sería que es la que mi papá dominaba, que también toca un poco de guitarra, un poco de trombón y cosas así, pero no al grado de dominarlos bien o de transmitirlos, entonces, fue la razón por la que estudiamos trompeta.

ASP: ¿Tú hiciste la primaria en Valle de Santiago? ¿En qué escuela?

LFV: Ajá, se llama Ausencio Alvarado.

ASP: Ahí en la primaria, en el tiempo de la primaria ¿había más niños que tocaran música?

LFV: No, realmente no, o sea estaba la banda de guerra de la primaria, pero era algo escolar y pero así que tocaran en grupos o que ascendencia de músicos que realmente recuerde, no.

ASP: ¿Y en la secundaria?

[Sonido de campanas]

LFV: En la secundaria todavía creo que menos.

ASP: Y en la prepa tampoco.

LFV: No, y luego yo hice un bachillerato que se llama CONALEP, donde va gente un poco de clase media hacia abajo, si van a carrera técnica, lo que quieren es terminar la carrera técnica y ya empezar a trabajar. De hecho ahí también había banda de guerra, de la cual ¡yo ya no quería saber nada!, pero digamos que el promotor cultural que estaba en este bachillerato me conocía de la secundaria y me conocía de la primaria y decía “bueno, no hay un solo hombre que toque la corneta en la banda de guerra del CONALEP, pos tú vas a ser y ya vamos a tener banda de guerra, porque no había.”

Entonces los tres años que estuve en el CONALEP hubo banda de guerra. Eran ocho niñas y yo solamente, y lo recuerdo mucho, un poco con cariño, que fuimos a un concurso estatal en la ciudad de Yuriria y ganamos un concurso, y recuerdo que estaba la banda del Ejercito de Irapuato como jurado, y había bandas de Moroleón, de prepas y de bachilleratos que traían veinte gente, veintidós gentes y nosotros éramos nueve, pero previamente mi papá ya me había enseñado muchas marchas de guerra que me aprendí de memoria y las toque en el concurso solo. Pero no, en el ambiente digamos del bachillerato no había compañeros que quisieran hacer grupos o algo así. Ni inclusive

como ahora de que en muchas prepas se da que quieren hacer grupos de rock o rondallas o cosas así, no, no, no, no había tanto.

ASP: ¿Tú en qué momento asumiste que tenías vocación para la música? Que no era solamente una cosa que habías aprendido porque en tu casa tu papá la tocaba sino que realmente pensaste que eso era para ti, tu profesión.

LFV: Cuando trabajé en una empresa que no era lo que yo hacía.

ASP: ¿SÍ?

LFV: Entré a trabajar a la General Motors, aquí en Silao.

ASP: ¿En qué año?

LFV: En el 96', 95'. 96'. No, miento 96, 97' los dos años y en ese tiempo me alejé mucho de la música, porque me trasladaba de Valle de Santiago a Silao en los camiones de la empresa y era trabajar de lunes a sábado, más la hora y media de o casi dos horas de transporte y dos horas de transporte de regreso, más las ocho, nueve horas de trabajo uno llegaba hecho tortilla a la casa.

ASP: ¿Todos los días ibas y venías?

LFV: Todos los días iba y venía.

ASP: ¿Cuántos kilómetros son?

LFV: No estoy tan seguro, han de ser unos ochenta [sonido de personas hablando] la cosa es de que el camión tenía que estar media hora antes en la empresa, para nosotros llegar, cambiarnos y ponernos todo, el overol. Porque era estar en un área que se llama carrocería, donde soldaban. Que yo estaba en el área de materiales y también cuando salíamos; no salíamos a la hora, había que esperar veinte minutos que salieran todos los compañeros, que se llenaran los camiones y luego entraba a la ciudad de Salamanca a dejar unos y hasta que llegábamos a Valle, de transporte eran cuatro horas diarias perdidas más las nueve de trabajo, porque la hora de comida no la contaban como de trabajo

ASP: ¿Cuánto duraste en la empresa?

LFV: Dos años y el último medio año ya estaba en música haciendo propedéutico para entrar, porque si llegó un tiempo que dije “esto no es lo mío”, o sea, no me imaginaba hacer algo donde yo, donde mi capacidad o mi pensamiento fuera a ser utilizado, ahí es como una máquina, haces lo mismo siempre, no aprendes nada nuevo. Es dentro de una empresa, dentro de una fábrica donde yo me agobio, estar diario haciendo lo mismo sin hacer nada creativo, eso fue lo que me motivó a salirme. Ya no podía más seguir ahí, entonces tuve contacto con un tío que, curiosamente mandaron a un chico a la empresa de que diera clases de guitarra para los trabajadores que quisiéramos tomar, entonces yo tocaba también guitarra, porque siempre me ha gustado la guitarra y la bohemia un poco y él me dijo;

— No pos estudiando en música, dice, ¿por qué no te vienes a estudiar?, lees música, tocas trompeta bien, tocas la guitarra, dice, ¿Qué estás haciendo aquí?”

ASP: Claro.

LFV: Cuando lo conocía a él, y sí me animé a hacer el propedéutico, me cambié de Valle de Santiago me vine a Guanajuato porque de aquí también salían autobuses a la empresa, a la General Motors. En

las mañanas seguía trabajando en la fábrica, para ahorrar dinero y en las tardes estuve haciendo el propedéutico en Guanajuato. En ese tiempo se hacía en las tardes, y ya cuando pasé el examen de admisión en diciembre, duré trabajando en la empresa como un mes o cinco semanas más para juntar más dinero y fue cuando salí, porque siempre me ha gustado, desde chiquito, ser autosuficiente.

Recuerdo que yo tocaba en grupos, y quizás la primera vez fue como a los diez años, once años en un grupo de fiestas allá en Valle y, pues a un niño que le paguen un sueldo de, de lo que no estás acostumbrado, pues mis papás dijeron ya no te damos dinero ¿para qué? tienes dinero para gastar porque ya trabajaste. Entonces desde chico siempre me gustó eso, siempre he ganado dinero yo desde chiquito y he sido autosuficiente, entonces cuando le dije a mi papá “pos ya me voy a salir de trabajar, este voy a entrar a estudiar música, porque no es lo mío acá. Ya junte para mantenerme por lo menos un año y ya buscare algún grupo algo así que haré, pero por lo mientras me voy a, tengo para solventar.”

ASP: Entonces tu tuviste la opción de irte o quedarte en la fábrica o hacer una cosa técnica e irte a la música ¿notabas tu que en tu ambiente de trabajo había también este gusto por la música? ¿No te diste cuenta si otros obreros también?

LFV: Me di cuenta hasta que nos dieron esas clases de música de que había gente que tenía si el gusto por cantar; cuestiones folklóricas, cuestiones de rondalla, cuestiones de grupo de fiestas. Ahí conocí gente, hasta después de año y medio que ya tenía ahí, conocí gente que se acercó a ese taller a tomar clase que yo no conocía, porque generalmente las charlas en una empresa son... por ejemplo la mayoría es gente casada. Las charlas son: mi hijo se puso mal, la escuela, el dinero y el clima, son así.

ASP: ¿Y de las condiciones de trabajo?

LFV: Sí, claro, o sea: estoy cansado, tengo sueño, porque la entrada era a las, teníamos que estar a las quince para las seis de la mañana. Los que eran de Silao, llegaban de ahí, pero los que veníamos desde Valle, veníamos, como yo sufro de que no puedo dormir en los camiones, pues inclusive la hora y media de camión no la podía dormir, porque me costaba mucho trabajo. Entonces sí, las charlas siempre fueron: estoy cansado.

CASETE 1. LADO B

ASP: ¿Entonces?

LFV: Sí, la música en sí, finalmente pasaba a otro plano porque uno trabajaba en ese tiempo hasta los sábados, pero los sábados era medio día, entonces uno llegaba temprano digamos el sábado temprano y lo que quería era dormir y si había alguna reunión familiar o una fiesta pues sí iba, pero porque sabía uno que el domingo se podía levantar tarde, pero no con mucho ánimo y lo note con mucha gente, de que realmente, la mayoría de la gente trabaja y porque ya le es difícil salir si tomaba la decisión que yo hice.

Por ejemplo, yo tenía diecinueve años cuando me salí y no tenía ninguna responsabilidad más que conmigo mismo, pero la gente que ya tienen la responsabilidad en cuestión de que están casados o ayudando a sus papás, ya no les era tan fácil hacer lo que les gustaba, ya no era tan fácil redireccionar por ejemplo decir “quisiera”. Había mucha gente que tenía sus estudios truncos y yo les comentaba: “bueno sí”. Porque había gente que entraba a la planta con carrera y ganaban bastante bien, y todos los demás que estábamos como técnicos seg, muíamos y luego al final los que no tenían estudios, eran los obreros y todo mundo se preguntaba: ¿bueno, y por qué no terminas?, y así estarás en una mejor posición. Pero uno se da cuenta de que muchas veces es difícil o casi imposible hacer lo que nos gusta, sino que uno de repente hace lo que le va indicando la vida o las oportunidades, eso me di cuenta mucho ahí.

Entonces en lo personal, pues sí, si me llego el momento de decir: “bueno yo realmente puedo hacerlo y quiero hacerlo” que es lo importante y fue cuando decidí salirme y decir: no, esto no es para mí. Y me vine a estudiar música, aunque, si he de ser honesto, al principio no tenía muy bien claro la idea de qué tanto me iba a gustar, de que tanto me iba a llenar.

ASP: ¿Solamente la música?

LFV: Solamente música, y yo inclusive entré a la Escuela de Música a estudiar guitarra, no trompeta. Yo la trompeta, yo la usé en esos tiempos para tocar en diferentes grupos para sacar dinero, para seguir manteniéndome, porque metales hay pocos por acá en Guanajuato. Había más trabajo que como guitarrista. Entonces, yo estudiaba las dos, las dos carreras: guitarra y trompeta, porque yo quería, me gusta mucho, tenía mucho la pasión por la guitarra y yo quería ser guitarrista, pero no tenía muy bien la idea o no tenía la idea muy clara de guitarrista de concierto, de cámara o cosas así, por que inclusive en cuestión de música no tenía la idea tampoco clara.

Yo recuerdo algo que se me hace un poco cómico, yo decía: el trombón... ¡que instrumento tan... feo! ¡No me gustaba! Yo escuchaba a los trombonistas de mi pueblo tocar banda y tocando demasiado fuerte, agresivo y con mucho vibrato y cosas así, era un instrumento que no me gustaba. Llego aquí a Guanajuato y observo un concierto del maestro David, que era el trombonista de ese tiempo de la Sinfónica y yo me quedo: ese es un trombón, ¡ese es el sonido de un trombón! Yo no lo tenía ni claro, ni el sonido de la trompeta.

O sea mi papá tiene buen sonido en cuestión de lo que se dedicaba. Por ejemplo que era música del Big Band, tipo Luis Arcaráz, este Pablo Beltrán Ruiz y las Orquestas de México, Pérez Prado ese tipo, pero decir una trompeta en un concierto barroco, en un concierto clásico de Haydn; trompeta que ahora conozco yo lo desconocía, yo no sabía que una trompeta podía tener ese sonido, ese timbre.

ASP: Cuando llegas a la Escuela de Música ¿tú sigues de todas formas participando en bandas en Valle de Santiago?

LFV: Sí, claro, claro.

ASP: ¿Sigues en el grupo de tu papá o te vas a otras bandas?

LFV: Cuando ya crecí y que ya me dediqué más a la música, mi papá disolvió el grupo y el también siguió el camino de abuelo, no se decidió bien si estar en refinería o tener su propia música, su propio grupo. Mi papá también estuvo en la refinería muchos años, como mi abuelo; de ahí mi abuelo se jubiló de la refinería.

AS: ¿Qué tocaba tu abuelo sobre todo? ¿era nada más trompeta?

LFV: Más trompeta y cantaba. Sí los dos han sido como trompetistas.

ASP: Igual vocalistas. ¿Qué tipo de música tocaba tu abuelo como propia de su época?

LFV: Danzones y Boleros. De hecho, mi abuelo por ahí debe tener un par de danzones que compuso, no los tiene escritos, pero se los sabe y mi tío que es en el piano y mi papá en la trompeta se los saben, lo acompañan y son propios de ellos, nunca los han... Y tengo esa curiosidad de un día grabárselos, las melodías y hacerle el arreglo para que queden palpables las composiciones, pero si eran completamente danzones, boleros.

ASP: ¿Tú crees que en el caso de Valle de Santiago la banda de Baltasar fue una banda, una orquesta, porque no solamente era instrumentos de aliento, también eran otras cosas no?

LFV: Sí, bueno ahora ya no tanto [en el fondo sonido de una persona tosiendo] pero realmente antes si tenían hasta violines.

ASP: ¿Teclados?

LFV: Era toda la, los cinco saxofones, las cuatro trompetas, cuatro trombones, los ritmos, bajo eléctrico, batería, teclado, y yo sabía que tenían tres violines inclusive, algunos de los mismos maestros que tocaban trompeta, tocaba violín, otro tocaba saxofón y violín, otro tocaba trombón y tocaba violín; doblaban y los saxofones también doblaban con el clarinete o con la flauta.

ASP: Sobre este punto, ¿cómo podrías tú caracterizar los tipos de banda?... primero me gustaría quizás, antes que eso, que definiéramos, que me dieras una idea de que cosa es una banda, una banda en términos de banda de aliento.

LFV: Ajá.

ASP: De una banda más amplia... ¿Cómo defines tú una banda?

LFV: Bueno, una banda sinfónica es la aquella que tiene instrumentos de aliento, más algunos de cuerda, por ejemplo, una gran muestra de una banda en el país, es la banda de la Marina, que tiene la sección de chelos, debe tener nueve chelos. Esa es una banda sinfónica. La readaptó a la familia de los vientos, maderas y metales, más algunas cuerdas pueden ser contrabajos o chelos.

ASP: ¿Y percusiones?

LFV: ¡Y percusiones! Toda la familia, bueno no toda la familia, pero gran cantidad de percusiones, pero sobre todo la gran caja, el tambor y los platillos, que así como la parte más representativa de una banda; la gran caja o la tambora, los platillos y la tarola aunque también los timbales.

ASP: Sí pero por ejemplo, si tenemos el caso de la Banda del Estado, esta puede considerarse banda sinfónica aunque esta no tuviera la serie instrumentos de cuerda.

LFV: Si claro, también cuenta mucho el repertorio que maneja. La Banda del Estado tiene, bueno aparte que es, creo, una de las bandas más antiguas del país maneja arreglos de obras sinfónicas adaptadas para la banda. Sí, se podría decir que es una banda sinfónica aunque no cuente con las cuerdas para llamársele así banda sinfónica. Lo que pasa es que de repente mucha gente confunde, por la cuestión comercial popular de banda, a bandaailable, lo que mucha gente llama banda sinaloense que trajeron los austriacos y alemanes a Sinaloa, a las minas, y que trajeron la música de banda. Por ejemplo, hay una obra que mucha gente piensa que es de nosotros o mexicana una pieza que se llama *El niño perdido* y no es una pieza vienesa que inclusive tocan en cumbia las bandas y es una pieza muy popular.

ASP: Que la trompeta se responde.

LFV: Sí, que la trompeta se responde. Con otra donde los mariachis tocan en el jardín también, y no esa pieza no es mexicana es de Viena la tocaban hace muchos años allá en finales del siglo XIX.

ASP: ¿Te acuerdas del *Barrilito*?

LFV: Si, también.

ASP: Pero también es eso, la música de influencia bávara o alemana ¿no?

LFV: Si toda esa música es de influencia de...

ASP: Te voy a preguntar: ¿qué es una banda sinfónica o cuantos tipos de banda encuentras tú? Sobre la banda sinfónica que ya me habías dicho...

LFV: Banda sinfónica que tiene toda la familia de instrumentos de aliento, maderas, metales y percusiones y cuerdas, pero sobre todo las graves, de las cuerdas: chelos y contrabajos. Hay otras bandas municipales que son sustentadas por el gobierno y generalmente tienen instrumentos más comunes de la familia de las maderas y los metales. Generalmente, hay pocas bandas municipales que tienen fagot, que tienen oboes, algunas si algunas no, pero ese es otro tipo de banda. Las bandas municipales, que son del gobierno y que son para actos protocolarios y para tener sus serenatas o servicios, que les llaman un par de días a la semana. Tenemos aquí como 5 en el estado, la banda del estado, la banda de León, la banda de Irapuato, la banda de Celaya, la banda de Cortazar, Juventino si no...

ASP: Y son bandas que están subvencionadas por los ayuntamientos.

LFV: Sí y son bandas municipales, y generalmente están conformadas por trombones, trompetas, clarinetes, saxofones y las percusiones mínimas que son: tarola, platos y caja. Algunas bandas, un poco más grandes, tendrán flauta, tendrán flautín o clarinete, también el clarinete requinto, pero pocas tienen oboe. De hecho la Banda del Estado no tiene oboe la banda de León tampoco tiene fagot.

ASP: ¿Y saxo?

LFV: Saxofones sí. La familia de los saxos, sax soprano, sax alto, sax sonoro y sax barítono. Eso sí, es un instrumento más demandadito, un poco más comercial.

ASP: Este es un tipo de bandas, pero cuando hablamos de bandas como el tipo de la banda de la Yerbabuena que es un tipo de banda que es de extracción popular ¿qué dotación tiene?

LFV: La dotación de una bandaailable aunque también ellos tocan unas marchas o cosas un poco más serias, la dotación que tienen es 3 trompetas, 3 trombones, tuba 3 clarinetes y percusión lo que le llaman armonías o saxores que son pequeños barítonos en mi bemol que son los que hacen la armonía, los que digamos hacen el trabajo de los cornos franceses que van haciendo siempre el contratiempo “papa papa” y que la gente los llama charchetas o cucunas, porque van “cucu cucu”, el “chun tata.” Si usted tiene una banda con 3 trompetas, 3 trombones, tuba, los saxores y clarinetes, es una banda de tipo comercial.

ASP: Háblanos más del saxor

LFV: Es la charcheta, la cucuna que viene haciendo las armonías. No, es de la familia de la tuba pero mucho más pequeña, 4a, mucho muy pequeñita, está la tuba el bombardino, el barítono y luego siguen los saxores en mi bemol.

ASP: ¿Y corno?

LFV: Corno no. Generalmente las bandas comerciales no usan corno, digamos que el corno no quiero decir que es el instrumento más complejo pero si tiene una dificultad que no tienen los demás, en este caso de los instrumentos de boquilla circular. Por ejemplo, cuando uno va a tocar el trombón primera posición, sobre todo en los graves de una nota a otra con esa misma posición hay un intervalo

grande de quinta justa. Igual en la trompeta, igual en la tuba, en el corno ¿no, con la misma posición en la región más grande puede tocar una tónica, tercera y una quinta o sea un armónico en medio lo que hace más fácil que uno se equivoque y entre más agudo se van haciendo las notas, más los armónicos están cerca.

Por ejemplo, si hablamos del registro agudo de la trompeta con la misma posición sale un intervalo de tercera menor y luego un intervalo de segunda mayor, entonces es muy fácil errar la nota, equivocarse, cuando registra aguda en la trompeta o en el trombón.

Y en el corno, si en el corno se registra un grave, que es cuando los armónicos están más separados, están más juntos, al momento que tocan su última octava, casi con una posición pueden saltar la escala diatónica e inclusive la cromática entonces es muy fácil equivocarse en el corno. Entonces por eso siempre escuchamos decir que los cornistas van errando la nota, la cuestión de que un cornista si debe tener muy bien la entonación en la mente para errar lo menos posible. Y, digamos que eso tiene que ver con las bandas más comerciales, de que la preparación de sus miembros no es tanta, de que son músicos que hacen otras cosas y en sus ratos libres tocan banda.

Por ejemplo, están las bandas muy populares que ganan mucho dinero se dedican solamente a ello. Pero en los pueblos, músicos de bandas no solamente se dedican a ello, por ejemplo, hablaba hace trato del pueblo de valle de Santiago que se llama San José Aráceo todos ellos cultivan sus parcelas, algunos vendieron sus parcelas y pusieron un negocio, o una tienda donde haya algo extra, donde no viven completamente de la música.

ASP: Que interesante, porque dijéramos entonces, si viéramos distintos tipos de banda, ya quedamos, ¿cómo podemos identificar a la banda de tu pueblo como bandaailable?

LFV: Lo que pasa es que ha sido flexible la banda, si es flexible porque de repente a la banda municipal le toca amenizar o a una banda popular le toca dar un rato donde inclusive en muchos pueblos les exigen que toquen oberturas, fantasías, conciertos de banda, obviamente, pero sí de hecho hay una gran cultura en el pueblo, Estado de México y Oaxaca donde hay que le llaman guerra de bandas que dura una semana y van bien preparados con sus mejores oberturas, con sus mejores conciertos, con sus mejores variaciones y se enfrentan unas con otras y de hecho el maestro Arpero de donde es ahí como pez en el agua porque toca muchas polcas, que le llaman polcas de concierto, polcas con variaciones para ver quién es virtuoso y hay una gran tradición de bandas.

Entonces una misma banda, también digamos de las bandas más serias tienen gran preparación dentro de su estilo de su entorno y se convierten en populares cuando ya cae la noche, que la gente ya quiere escuchar música de bailar, pero también ya estuvieron todos durante todo el día tocando música que le llaman para amenizar donde entra la fantasía, la oberturas inclusive.

A: Y efectivamente la gente baila con las bandas.

H: Si. Es increíble lo que de repente uno ve en los pueblos pequeños de cómo gente que inclusive ya grande de edad escucha sobre todo algunos temas que son muy propios de nosotros donde la melodía es tan pegajosa y como la gente se para y ves señores de edad a bailar, un ejemplo, *El barzón* que la gente lo reconoce y empieza a cantarlo, a mover las manos y pararse a bailar

ASP: O el *Pabido navido*.

LFV: Claro, tengo una experiencia muy agradable con una parienta lejana que de 85 años de cuando estábamos tocando y empezamos a tocar el *Pabido navido* y se puso a bailar, de ochenta y tantos años es increíble.

ASP: Tú sabes era una pieza de campaña de Lázaro Cárdenas, sí que cuando iban los candidatos a contender como candidatos por los pueblos el *Pabido navido* era una de las preferidas, como otros grupos político llevaban las bandas para hacerse...

LFV: Si claro...

ASP: Y otra cosas que me parece interesante ver en esto, entonces, la banda tiene diferentes... llamémoslo de otra manera, usos sociales, es decir, tú dices hay para efectos ceremoniales ¿en las iglesias también tocan las bandas?

LFV: Sí.

ASP: ¿Qué tipo de música tocan?

LFV: Por ejemplo, hay algo de lo que inclusive me tocó hacer y todo eso lo recuerdo, aunque era pesado, lo recuerdo con cariño porque de alguna manera me formó en muchas cosas. Lo que se le llama en las bandas "ir a bandear" o "hacer una bandeada". Es el término que utiliza, que significa que en las fiestas religiosas del santo patrono se acostumbra hacer *la llegada* que es un día antes del mero día de la fiesta principal y a tocar 5 horas afuera del templo. O sea, se llega al templo, se tocan las mañanitas, se toca un par de piezas entre corte religioso un poco más profano, y luego ya sale la banda y se pone en la puerta y está amenizando durante un tiempo de 5 a 10 de la noche. En esa tarde que se llama *la llegada*, y después al día siguiente se empieza tempranísimo a las 5 de la mañana, a tocar en la misa un par de alabanzas que la gente lleva cantitos y la banda ahí se los acompaña y de ahí empieza la labor de todo el día tocar.

Si de repente sacan al santito del pueblo, por todo el pueblo, y la banda va detrás de ellos, caminando, tocan alabanzas o tocando... porque también hacen algo bien chistoso, hacen colecta con la banda por ejemplo el mero día en la tarde hacen algunas suertes y los premios que dan van desde premios económicos o en especie como alguna gallina, algún palomo pero todos esos premios que se dan en la fiesta en la mañana la banda lo recolectó. Es muy sabido que, por decir, está en la comunidad y va de casa en casa la banda tocando, llegan a una casa y le dicen a los dueños de la casa "¿cuántas canciones quiere y cuáles?" Y ya la señora dice "quiero tal, tal, tal". Generalmente son 3 canciones y ya los dueños de cada casa dan algo, dinero o algún animal y eso se junta para la misma fiesta de la tarde, ya si va a haber suertes o si va a haber algunos premios o simplemente dinero para la fiesta y usan la banda como medio de obtener algo extra ese mismo día.

ASP: El día que lo oí con la banda de Valle de Santiago fue tocando en Cristo rey, porque la banda va a tocar un día del año.

LFV: Si, el día del Santo Entierro que le llaman.

AS: Y tocan ahí mucho rato, y me decía Gerardo que era una tradición de su familia llevar a toda la banda ahí a Cristo Rey.

LFVF: Sí, no estoy muy seguro, a esa si no me tocó ir y estuve con ellos como tres años o dos años, pero realmente cuando yo estuve con él tocaba más la guitarra en la orquesta, y cuando hacían banda si iba con la trompeta. Pero no me tocó ir a muchas cosas con la banda pero sí sé que tienen esa tradición que desde su papa de él ir a Cristo Rey y lo hacen gratis y todos va toda la banda y toca

AS: Si así es, entonces la banda sirve al para la cuestión litúrgica para acompañar las fiestas religiosas la banda sirve para las cuestiones ceremoniales, hablemos de esto, de estas fiestas religiosas. ¿Cuáles fiestas reconoces como importantes ahí en tu región?

LFV: Híjole, del pueblo que le llaman las fiestas de *Corpus*, de *Santiago Apóstol*, duran una semana y que cada día le tocan a un comerciante diferente, un día va uno diferente. Híjole no tengo ahorita el nombre.

ASP: Gremio.

LFV: Cada gremio, que un día le toca a los matadores y...

ASP: Del rastro.

LFV: Del rastro y ponen ellos a la banda que quieren y buscan la banda mejor o que banda poner. Se juntan todos y dura todas esas fiestas alrededor de una semana.

ASP: Entonces hay estas bandas para amenizar, entonces... la gente vamos a ver el lado de quien escucha ¿por qué a la gente le gusta la música de banda?

LFV: Porque es alegre y nos hace olvidar un poco los problemas, recuerdo bueno esto no es de música de banda es de música de jazz, pero le decía a un jazzista que la música nos hace un quitarnos un poco el polvo de la vida. Entonces yo veo que cuando hay una banda siempre hay gente que se acerca y el estar ese rato o es hora o esa media hora oyendo banda se le olvidan un poco los problemas, la casa, es como salir de la rutina y alegrarse un poco el oído. Eso yo me daba mucha cuenta con la gente que escucha del ir a sentarse a escuchar una banda sobre todo por la alegría, los deja de buenas y la gente cambia de humor, si uno va de malas se pone de buenas y si uno va de buenas regresa mejor. Pero siempre hay gente que va a ver la banda para ponerse de buenas.

Por ejemplo, el jardín o kioscos de las ciudades para mucha gente es como el ir a distraerse sobre todo en las pequeñas comunidades que no hay mucho y gente grande que también ya no tienen a la mano o no sabe usar la tecnología nueva. Por ejemplo, ahora los jóvenes se entretienen en internet, pero una gente ya adulta pues no le va a interesar el internet, le sigue llamando la atención salir en la tarde sobre todo los que están jubilados al jardincito, al kiosco sobre todo a ver la gente a distraerse y si hay música luego, luego se juntan y para ellos es pasar un rato agradable.

ASP: También yo creo porque se trata de música en vivo ¿no?

LFV: Si, la música en vivo siempre será mejor.

ASP: Bueno estamos en las fiestas, ¿qué fiestas reconoces dijiste?

LFV: Los *Corpus*, que es la fiesta del patrono de Valle de Santiago. Obviamente el 12 de diciembre, yo creo que cualquier lugar es así de que habrá música un día antes, el día anterior y todo el día siguiente es una gran fiesta.

ASP: Ahora hablemos de la música ceremonial ¿en qué momento se usa la música ceremonial para qué es? ¿Para días cívicos por ejemplo...?

LFV: Si, por ejemplo. Tenemos el caso de la Banda del Estado que en cada informe del gobernador está la banda del estado.

ASP: ¿Tú has estado en la Banda del Estado?

LFV: Yo di mi servicio social hace 8 o 9 años con la Banda y duré un año. Porque uno siempre, cuando es estudiante, le gusta andar por todos lados para aprender y todo ¿no? Ahora ya no tengo el tiempo... pero si me gusta mucho. Y si la banda se usa para todas las ceremonias del algún protocolo político.

ASP: También para las campañas políticas.

LFV: Si claro, aunque si es solventada por el gobierno difícilmente se deben de usar para una campaña política, se usan más cuando el que ya está en el poder la usa generalmente, a menos de que la orden venga un poco más arriba de algún acto. Pero si ve vería mal si algún candidato no es todavía el elegido usara una banda solventada por el gobierno. Que se dan los casos obviamente.

ASP: Desde el punto de vista de la política, antes era el PRI. Y lleva una tradición dijéramos también ideológica o política que se emparentaba con la post revolución pero los del PAN también usan bandas para sus actos.

LFV: Si claro, aunque ahora se usa mucho que usan grupos los que están de moda, porque de lo que se trata es llamar la atención de la gente o de juntas más gente en sus actos, a veces ahora inclusive ya traen grupos de moda. Pero si siempre era la banda claro también el PAN o el PRD están por igual.

ASP: Y ahora vamos a hablar de la sociedad. ¿En qué momentos pide los servicios de la banda en qué ocasiones? bautizos, o bodas o...

LFV: Sí, bueno ya no tanto por la cuestión económica, aunque antes tampoco era mejor, pero era lo que había. Por ejemplo, platicando con grupos de músicos de orquestas de antes decían “es que teníamos trabajo seguido pero cuando se vino a dar lo de los sonidos disco o grupos pequeños la gente dejo de interesarse en las grandes orquestas para las fiestas o en las bandas para la ceremonias.”

ASP: Pero en ese sentido, ¿tú crees que ahora la situación de las bandas es mejor o peor que en el pasado? Porque hay muchas bandas ahorita, entonces si la gente ha dejado de usarlas para sus actividades sociales. ¿Hoy tenemos menos bandas que en el pasado hay más o porque se mantiene el interés de las bandas?

LFV: Hoy hay más bandas; aunque yo creo que cada integrante de las bandas, cada vez más, tiene otros trabajos para no vivir solo de las bandas.

ASP: Sigue el mismo problema, como músico no la haces.

LFV: Si claro, solo de eso en cuestión de bandas si está un poco complejo y yo creo que mucha gente se junta para las fiestas. Esto me ha tocado ver en carne propia por algunos familiares ya lejanos de otras comunidades que en todo el pueblo se juntan para la fiesta de alguien, por ejemplo, si me voy a casar yo invito a todo el pueblo de padrinos, así le llaman, y puede haber 20 padrinos para la misa, otros 20 para la comida y otros 30 para la música porque todo el pueblo va a querer una banda. Es muy extraño por ejemplo si hablamos de fiestas en ciudades cabeceras principales no se da tanto, el que se lleve una banda, pero si hablamos de comunidades es lo que más se da. Si platicamos con algún miembro de una banda, de un miembro activo, él nos diría que su campo de acción es las comunidades, no el pueblo tal. Entonces hay más actividad en las comunidades.

LFV: En las comunidades sí, es por la razón porque se junta en una comunidad se junta la gente o inclusive entre familiares se da de que quiero tal banda o algo así. Me ha tocado, algo que es bien chistoso, en las comunidades se usa mucho de que les piden dinero a sus familiares que tengan en el extranjero y les mandan el video diciendo gracias. Por ejemplo, cuando estaba más chico tocaba en alguna banda o en algún grupo en las comunidades y siempre nos decían: “un saludo para fulano de

tal que está en x parte de Estados Unidos que fue nuestro padrino de música”, y al momento que decíamos eso lo filmaban y le mandaba vía correo o el que viniera por allá el video y era así como la muestra de “gracias por la donación que diste”. Y si mucha gente manda dinero del extranjero, inclusive para las fiestas del pueblo, no sólo familiares. Hay en la iglesia, inclusive cuando son de carácter religioso o que es el santo patrono del pueblo... está una lista grandota de cartulina donde dice los nombres de las personas que dieron, inclusive en algunas dice cuánto, no sé si la que dio menos se sienta mal y la que dio más se sienta bien, pero dicen las cantidades.

ASP: ¿Y eso todavía es una práctica hoy?

LFV Si, es algo que me ha tocado ver hace 1 año, 2 años porque es de la manera que se pueden solventar los gastos de una banda. Una banda tendrá unos 15 elementos mínimos para solventar bien la música hablamos de 3 trompetas, trombones, tuba, 3 clarinetes y estamos hablando de 15 gentes entonces es un costo considerable. Y se sigue haciendo esa práctica todavía.

ASP: Pero también existen las bandas contemporáneas, las bandas que se dedican a cantar o tocar corridos, los narco corridos que antes se, estas bandas que utilizan aparatos electrónicos, ¿qué me cuentas de estas bandas realmente las podemos considerar bandas o son solamente grupos musicales? Claro todos pueden interpretar la música de bandas, pero también es cierto que muchos grupos prevalecen los instrumentos de aliento, pero también traen cosas modernas, vocalistas...

LFV: Si bueno, ya hay grupos que han agregado tecnologías a las agrupaciones y les han dado según un toque fresco o nuevo, por ejemplo, se dio mucho el auge de las bandas quizá de unos 15 años para acá. Antes era muy conocido y muy usado en cuestión de popularidad para toda la gente de todas las distintas clases sociales era tanto... por ejemplo de 15 años para acá se dio como un surgimiento del gusto por las bandas, o de que mucha gente oye música de banda.

ASP: Bien, estábamos con la idea de las tecno bandas es un momento también en la historia de las bandas, como que es otra época no.

LFV: Es un parte aguas de cuando empezaron a resurgir y a salir muchas bandas por todos lados y sacar temas nuevos, porque generalmente si hablamos como del 90 hacia atrás y de las bandas solamente nos llegaba a la mente la banda *El Recodo* que era la más antigua o la que más teníamos en la mente. Pero después empezó a con esto de que cada vez es más fácil el acceso a la información y todo también se dio que en la música empezaron a grabar mucha gente muchas bandas con piezas nuevas o también hicieron adaptaciones de otro tipo de música a banda y ya traían inclusive hasta guitarra eléctrica, teclado pero dentro de una banda y esto lo hay en mucho y son como se podría decir subgéneros o que todavía se les sigue llamando banda pero que tienen algunos instrumentos que ya no son propios de la banda.

ASP: Alguien decía no sé si Arpero que hay como una pieza particularmente importante, no sé si es... que empezaron inclusive vocalistas hay una pieza importante en los años 70 que ya en la banda con vocalista que ya interpretaban otro tipo de música... ¡Camelia la Texana, de los Tigres del Norte! de los años 70, 80 ... También se ha dicho que hay un periodo de las bandas tradicionales, pudiéramos decir las bandas del pueblo, luego hay las que tienen la influencia como el caso de las banda de Valle de Santiago con la influencia de Estados Unidos, luego existen las bandas ya conformadas también tradicionales como de música sinfónica y luego las contemporáneas donde ya va variando la dotación instrumental; ya no son estrictamente como decimos los alientos, sino que también le meten teclado, vocalista a las tecno bandas ya no usan cuerdas...

ASP: Vamos a hablar un poquito más de tu formación en qué año llegar aquí a la escuela.

LFV: En el 97.

ASP: ¿Cuál fue tu profesor de trompeta aquí?

LFV: Mi primer maestro de trompeta fue una americana de San Francisco que era la principal en la orquesta sinfónica se llama Patricia Grima.

ASP: ¿Es la maestra que estaba yendo ahí también con fagot o no.

LFV: Vivía ella con una oboísta media cuadra antes de la escuela. Era una maestra llenita, chaparrita. La de ojos rasgados.

ASP: La de ojos rasgados era de la del oboe.

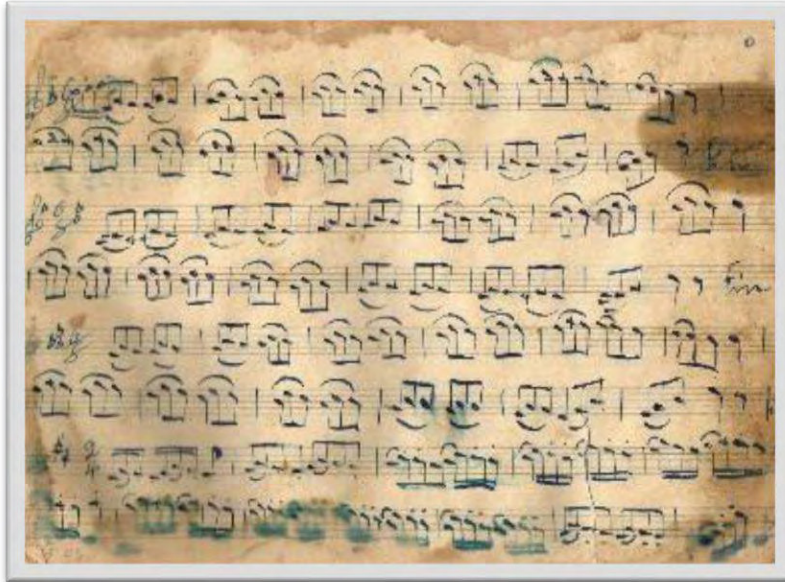
LFV: Y la otra la de la trompeta.

ASP: ¿Cómo te fue con ella al confrontarte tú con lo que sabías de manera local y más improvisada con una persona que venía de Estados Unidos, ¿cómo fue?

LFV: Fue un poco chistoso porque pues yo estudiaba guitarra, porque era lo que yo quería hacer y usaba la trompeta para trabajar. De repente me dice un compañero en una escuela, que era amigo, que era trompeta, y me dice: “oye tú también tocas trompeta”. Hice algunas audiciones con él y sabía que yo tocaba en un grupo, y me dice “llegó una maestra nueva de Estados Unidos y es la que me va a dar clases” dice “porque no vienes y te apuntas también para cuando menos ser 2 y que si le den unas horas a la maestra” y yo dije “sí, sí, pues si me gustaría” porque nunca he tenido clase formal más que con mi papa nunca sabía yo de hacer estudios o hacer técnicas, solamente de tocar canciones que era lo que mi papa me enseñaba las piezas de orquesta que el tocaba o las piezas de sonora que el tocaba. Eso era lo que yo sabía y tenía entendido por trompeta.

[Fin de la entrevista]

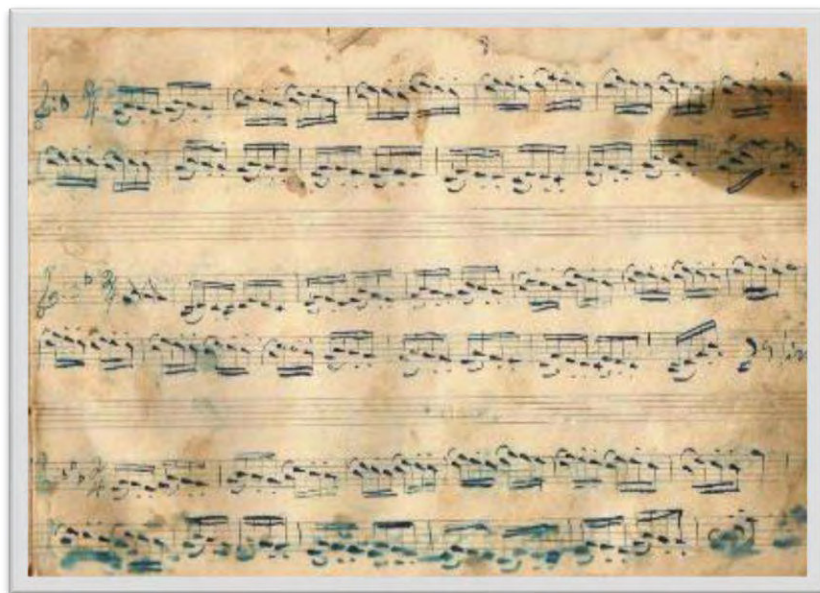
ANEXO II: CUADERNO DE EJERCICIOS BASADO EN EL MÉTODO ARBAN
MANUSCRITO DE BALTASAR AGUILAR (CA. 1930)
ARCHIVO PERSONAL DE LUIS FLORES VILLAGÓMEZ



1/20



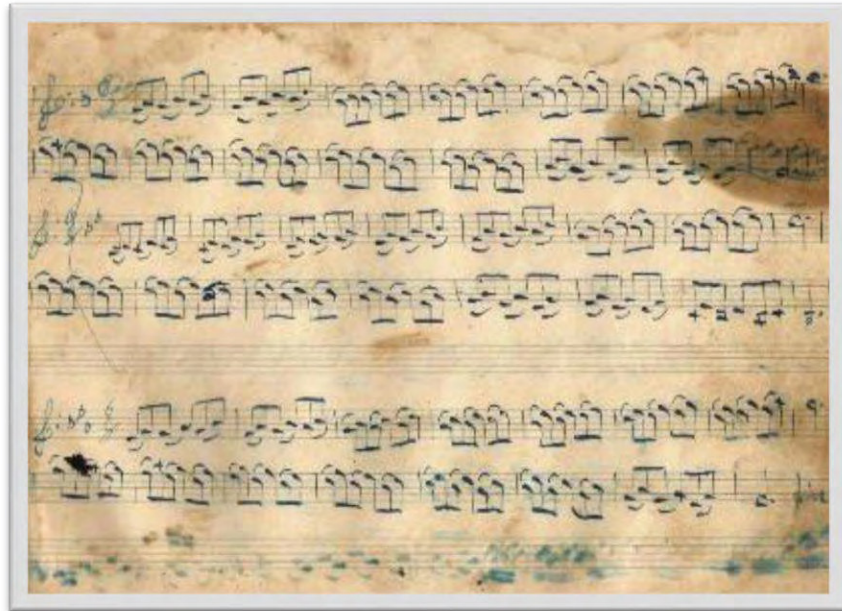
2/20



3/20



4/20



5/20



6/20

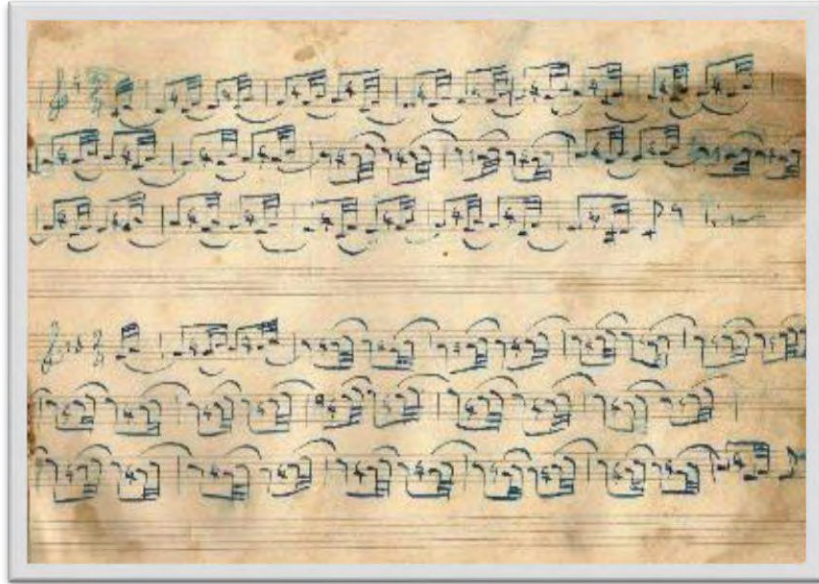


7/20



8/20

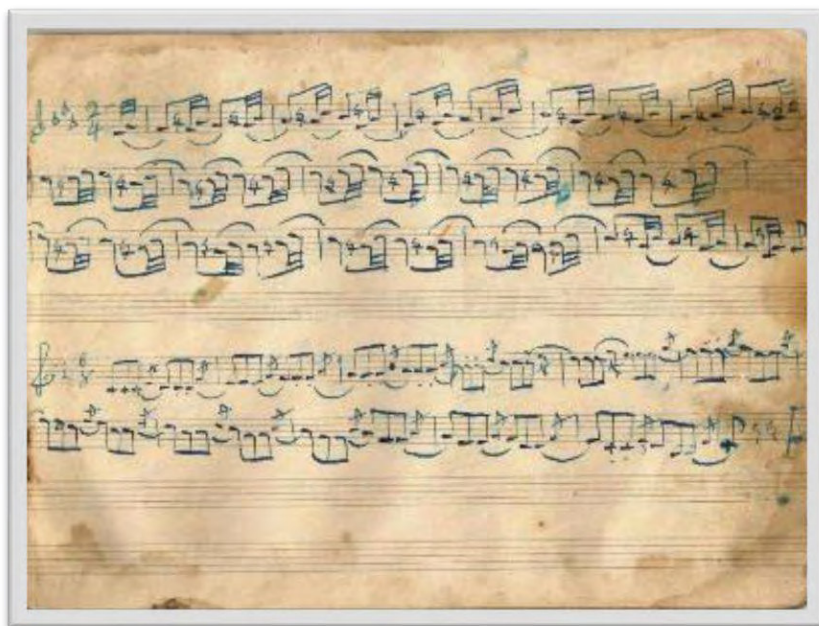
ANEXO II: CUADERNO DE EJERCICIOS BASADO EN EL MÉTODO ARBAN
MANUSCRITO DE BALTASAR AGUILAR (CA. 1930)
ARCHIVO PERSONAL DE LUIS FLORES VILLAGÓMEZ



9/20



10/20



11/20



12/20

ANEXO II: CUADERNO DE EJERCICIOS BASADO EN EL MÉTODO ARBAN
MANUSCRITO DE BALTASAR AGUILAR (CA. 1930)
ARCHIVO PERSONAL DE LUIS FLORES VILLAGÓMEZ



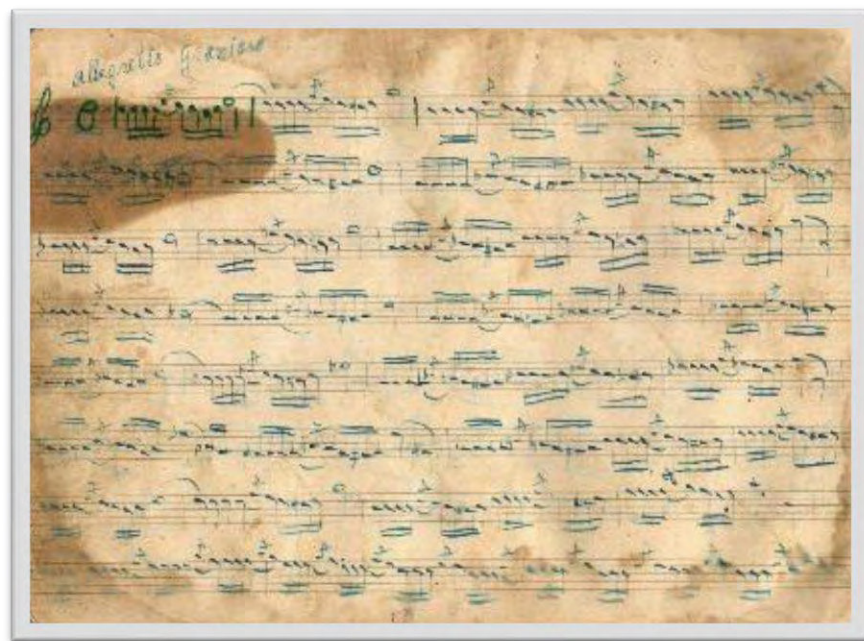
13/20



14/20



15/20



16/20

ANEXO II: CUADERNO DE EJERCICIOS BASADO EN EL MÉTODO ARBAN
MANUSCRITO DE BALTASAR AGUILAR (CA. 1930)
ARCHIVO PERSONAL DE LUIS FLORES VILLAGÓMEZ



17/20





19/20



20/20

a) ORALES

1. Testimonio de Juan Manuel Arpero Ramírez. (Villagrán, Guanajuato, México, 1954). Músico trompetista, egresado del Conservatorio Nacional de Música, compositor, arreglista director de bandas de instrumentos de viento, director de orquesta. Entrevista recopilada por Armando Sandoval Pierres y Vidal Berrones Murillo, el 2 de marzo de 2008. Transcrita por Marte Ramírez. Registro 2 cintas de audio *sony type HF*.
2. Testimonio de Rafael Partida Parra. (Santo Tomás Huatzindeo, Salvatierra, Guanajuato México, 1923-2014). Músico, compositor, arreglista, director de banda de instrumentos de viento, profesor. Entrevista recopilada por Armando Sandoval Pierres y Luis Flores Villagómez. Transcripción Luis Flores Villagómez. Registro audio, 2 cintas de audio *sony type HF*.
3. Testimonio Raúl Flores Hernández. (Valle de Santiago, Guanajuato, México, 1942). Músico, trompetista, miembro de distintas bandas de viento y bandas de guerra, orquestas de baile, grupos tropicales y otros ensambles. Trabajador en la Refinería Antonio M. Amor, de Salamanca de PEMEX y miembro de la Sección 24 del Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana. Entrevista recopilada por Luis Flores Villagómez. Audio digital.
4. Testimonio de Luis Flores Villagómez (Valle de Santiago, Guanajuato, México, 1977). Entrevista recopilada por Armando Sandoval Pierres, Transcripción por María Paulina Aguilar Segoviano y Ruth Yolanda Atilano Villegas. Registro audio, 2 cintas de audio *sony type HF*

b) MUSICOLÓGICAS

AGUILAR, Baltazar, *Cuaderno de ejercicios basados en el Método Arban*. Manuscrito (ca. 1930)

Arban's Complete Conservatory Method for Trumpet (cornet) or Eb Alto, Bb Tenor, Baritone, Euphonium, and Bb Bass in Treble Clef, edited by Edwin Franco Goldman and Walter M. Smith, Carl Fischer Inc., New York, NY, 1982.

BOVINETTE, JAMES, *Dramatic Masterpieces for the Cornetist. Fantasies for Cornet and Piano*, Editorial Carl Fischer, New York, NY, 2008

HUNSBERGER, Donald y Marsalis Wynton, *Carnaval. 11 solos for Cornet and Piano*, Editorial Donald Hunsberger Wind Library, Rochester NY, USA, 1990.

c) DISCOGRÁFICAS

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

- *En el lugar de la música, 1964 -2009*. Testimonio musical de México, no. 50. Primera edición, 2008.
- *... y la música se volvió mexicana*. Testimonio musical de México no. 51. Primera edición, CENIDIM, INBA, INAH, CONACULTA, México, 2010

d) BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRE VEGA, Luis, *El Coecillo un orgullo de barrio*, León Guanajuato, H. Ayuntamiento de León Guanajuato 2003-2006, México, 2005.

ALONSO BOLAÑOS, María Elena, *La "invención" de la música indígena en México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Editorial sb, Buenos Aires, Argentina, 2008

ARBAN, Jean Baptiste Laurent, *La Grande Méthode, Complete Trumpet, Cornet and Saxhorn Method*, Editorial Alphonse Leduc, Editions 1956, Rue Saint-Honoré, Paris, 1956.

ARCE, Francisco, “En busca de la educación revolucionaria” en VÁZQUEZ, Josefina Z. et al., *Ensayo sobre la historia de la educación en México*, El Colegio de México, 1981.

ARTIS, Gloria (coord.), *Encuentro de voces: la etnografía de México en el siglo XX*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005, primera edición.

AYALA CALDERÓN, Javier, *Breve Historia de la vida cotidiana, apuntes para una historia de la vida cotidiana y la cultura en la intendencia de Guanajuato en el periodo del virreinato al México independiente*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México, 2011.

BAINES, Anthony, “Brass Instruments”, *Their History And Development*, Ed. Dover Publications, Inc. Mineola, New York. 1993.

BARKER, David, *Television, Globalisation, a Cultural Identities*, London, Open University /McGraw-Hill, 1999.

BEDIA ESTRADA, Josué, *Romita Historia y destino*, Colección monografías municipales de Guanajuato, Guanajuato, México, 2010.

BONFIL, Guillermo, “Los pueblos indios, sus culturas y políticas culturales” en Güemes Lima O., (comp.) *Obras escogidas de Guillermo Bonfil, Tomo 2*, INI, INAH, CIESAS, DGCP, SRA, México, 1995.

CAMPOS RODRÍGUEZ, Patricia y MACÍAS GLORIA, Felipe (coord.), *El sujeto cultural y los estudios multidisciplinares, prácticas sociales y discursivas*, Universidad de Guanajuato, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Unidad Profesional de Balsas, Guanajuato 2010.

CAMPOS RODRÍGUEZ, Patricia, *El niño de la cruzada protector del migrante, un estudio histórico sociológico*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México 2008.

CARRILLO, Alberto, *Michoacán en el otoño del siglo XVII*, Zamora, Colmich, México, 1993.

COEUROY, André, *La música y sus formas*, Editorial Shapire, Buenos Aires Argentina, 1953.

FUENTES

CONTRERAS, Guillermo, *Atlas de México*, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Planeta, México, 1988

CORTES TOLEDO, Oscar Jesús, *Valle de Santiago monografía*, Guanajuato México, 2009.

CRUZ SANTOS, Martín. *La Religiosidad Popular como Elemento de Identidad Cultural en América Latina Contemporánea*

http://www.academia.edu/2610950/La_religiosidad_popular_como_elemento_de_identidad_cultural_en_la_America_Latina_contemporanea

Consultado el día 10 de diciembre 2013.

DÁJER, Jorge, *Los artefactos sonoros precolombinos, desde su descubrimiento en Michoacán*. FONCA/ELA, MÉXICO, 1995.

FLORES MERCADO, Georgina, *Identidades de Viento, música tradicional, bandas de viento e identidad púrhépecha*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México, 2009.

GUERRA MULGADO, Gilberto,

León, un siglo de historia, Una historia, vista desde una perspectiva nacional, Lic. Gilberto Guerra Mulgado, León Guanajuato México, 2001.

— *León en el contexto de la revolución mexicana 1900-1920*. Lic. Gilberto Guerra Mulgado, León Guanajuato 2001.

GÓMEZ VILLALPANDO, Armando, *Corazón a la intemperie. Ensayo múltiple sobre José Alfredo Jiménez*, Ediciones la Rana, Guanajuato México, 1997.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio, *Estudio Bio-Bibliográfico de Hilarión Eslava*, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona, España, 1978.

IGLESIAS Y CABRERA, Sonia, *Las fiestas tradicionales de México*, Selector, México DF, 2009.

LARA VALDÉS, José Luis, *Cartografía histórica de Guanajuato en el tiempo de la guerra de independencia*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato México, 2011.

LOAEZA, Guadalupe, *La música que llegó para quedarse*, Grijalbo, México, 2008.

MALDONADO, Luis. *Introducción a la Religiosidad Popular*, Santander: Ediciones Sal Terrae, España, 1985.

MÉNDEZ AGUEDA, María (edit.): *Fiesta y celebración, discurso y espacio novohispanos*, México, El Colegio de México, México, 2009.

MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. DF., 1979.

M. CAMPOS, Rubén, *El Folklore literario y musical en México*, Ediciones del gobierno del estado de Guanajuato, SEP. México. DF., 1929.

OCHOA SERRANO, Álvaro (edit.), *Pueblo en vilo, la fuerza de la costumbre*, El Colegio de Jalisco, El Colegio de México, El Colegio de Michoacán, México, 1994.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo

- *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. Colección Miguel Othón de Mendizábal, CIESAS, México, 1994.
- *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura de México, 1850 – 1950*, primera edición, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2008.

RANDEL, Don Michel, *Diccionario Harvard*, Editorial Diana, México D.F. 1984, traductor: Victorino Pérez.

RIUS FACIUS, Antonio, *Mejico cristero*, Editorial Patria, segunda edición, México DF, 1966.

ROJAS, Basilio, *Valle corazón del bajío*, segunda edición, México 1985.

SALDÍVAR, Gabriel,

- *Historia de la Música en México (épocas precortesiana y colonial)*, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934.
- “El Jarabe, baile popular mexicano”, *Sobretiro de los anales del Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía, 5ª época, México, 1936.*
- “Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, sobretiro del Tomo LXIII, número 3, Artes Gráficas del Estado, México, 1933.

—

VAUGHAN, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930 – 1940.* Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

VÁZQUEZ, Irene, *Catálogo de Fonogramas del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Fonoteca, Coordinación Nacional de Difusión, México, 1998.

VELASCO GARCÍA, Jorge A., *El canto de la tribu*, CONACULTA, México, 2004

a) HEMEROGRÁFICAS

AGUILAR ZAMORA, Rosalía y José Tomás Falcón Gutiérrez, “Andar con el hatillo a cuestras, la fundación de villas y pueblos de indios en el valle de los Chichimecas”, pp. 53-73 de: Centro INAH Guanajuato, núm. 9, México, 1996.

ALONSO, Marina, “La invención de la música indígena en México” de: *Boletín Oficial del INAH*, México enero-marzo 2005.

FIERRO, Ulises, “Los sonidos del huentli. La música de viento: su simbolismo, su función ritual terapéutica entre los nahuas de Morelos”, de: *Boletín Oficial del INHA*, enero – marzo, México, 2005.

LIRA HERNÁNDEZ, Alberto, “El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario”, pp. 29-43 de *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, enero-junio 2013.

PÉREZ ROCHA, Emma, “Mayordomías y Cofradías del Pueblo de Tacuba en el siglo XVII”, pp. 119-131 de *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 6, México, 1978.

TAPIA SANTAMARÍA, Jesús, “San Mateo Ahuiran. Un acercamiento etnográfico a la fiesta patronal”, pp. 88-110 de: *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, El Colegio de Michoacán, núm. 48, México, otoño 1991.

UNIVERSIDAD DE COLIMA, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Revista de investigación y análisis, Época II, Volumen XV, Número 29, junio, México, 2009.

WRIGHT CARR, David Charles, “Visiones Indígenas de la Conquista del Bajío”, pp. 15-56 de: *Estudios de Cultura Otopame*, núm. 8, México, 21 de octubre de 2012.

b) TESIS

CANO CRUZ, Marisol, *Evolución del volcán Hoya de Estrada*, tesis de maestría en Ciencias de la Tierra, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Geociencias Campus Juriquilla, Diciembre de 2007.

MONTOYA ARIAS, Luis Omar, *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo... Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío Guanajuatense (1960-1990)*, tesis de maestría en Historia, Universidad Autónoma de Sinaloa, Facultad de Historia, Culiacán Rosales, Sinaloa, mayo, México 2010.

NAVARRO GIMENO, Miguel Ángel, *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones en Madrid en el siglo XIX*, tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, España, 2014.

RUIZ, Rafael, *Apuntes para una historia de las bandas en México, siglo XVI – XIX*, tesis de licenciatura en Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1996.

SILVA PAREDES, Angelo Patrocinio, *Guía Didáctica para el proceso de Enseñanza Aprendizaje de la Trompeta*, tesis previa a la obtención del título de Magister de Pedagogía e Investigación Musical, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, España, 2014.