

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, CAMPUS GUANAJUATO DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

**EL PROCESO DE ENSEÑANZA – APRENDIZAJE DE LA EJECUCIÓN DE LA
TROMPETA Y LOS INSTRUMENTOS DE BOQUILLA CIRCULAR:
PROPUESTAS METODOLÓGICAS CONTEMPORÁNEAS ANTE LAS
TRADICIONES PEDAGÓGICAS.**

**Trabajo de titulación en la modalidad de tesis que para obtener el
grado de Doctor en Artes presenta:**

Mtro. Luis Flores Villagómez

Director

Dr. Armando Sandoval Pierres

Guanajuato, Gto., febrero 25 de 2022.

MIEMBROS DEL JURADO:

DIRECTOR DE TESIS
DR. ARMANDO SANDOVAL PIERRES

SINODALES

DRA. TERESITA DE JESÚS RENDÓN HUERTA BARRERA
DR. ARTURO PÉREZ LÓPEZ
DR. FELIPE MACIAS GLORIA
DR. LUIS GERÓNIMO SAUCEDO VALADEZ

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Guanajuato por brindarme la oportunidad de formarme profesional y responsablemente.

A mi asesor y amigo, el Dr. Armando Sandoval Pierres, quien siempre tuvo palabras atinentes para mi trabajo y para mi persona, así como una excelente guía de este proyecto.

A la Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera, pues he tenido el honor de colaborar con ella, de trabajar en conjunto para impulsar exitosamente proyectos artísticos musicales en beneficio de nuestra comunidad universitaria.

A los sinodales doctores Felipe Macías Gloria, Arturo Pérez López y Luis Gerónimo Saucedo Valadez por su paciencia y apoyo para el presente trabajo.

A mis amados padres por todo su amor, Josefina Villagómez Torres y Raúl Flores Hernández †, por su motivación, paciencia y apoyo incondicional en el transcurso de mi vida para que yo pueda seguir creciendo como persona y como profesionista.

A mi amada esposa Lucero de Anda García por su paciencia y apoyo para concluir esta etapa académica de mi vida.

A mi hermosa y amada hija Luis Fernanda Flores de Anda porque su llegada dio un impulso de enorme energía a mi quehacer musical, social, laboral, académico, humano y familiar.

A mis hermanos, por el apoyo que me han brindado a pesar de la distancia, María del Rayo Flores Villagómez y Raúl Flores Villagómez.

A mis profesores, quienes con su enseñanza, me motivan a trabajar día a día y ser mejor persona.

De forma especial a las generaciones de estudiantes a las que he podido contribuir a formar y servir con responsabilidad y agradeciéndoles la oportunidad de aprender juntos.

Con entrañable fraternidad, a los músicos de las bandas de la región de la cuenca del Río Lerma, instrumentistas, directores, compositores y arreglistas, porque han dedicado su vida a ejecutar instrumentos de viento en distintas agrupaciones que han sido semilleros de músicos notables, marcando sus biografías con la lucha que han librado para democratizar y difundir su arte musical.

A mis compañeros del gremio musical, pues de todos he aprendido mucho: *Quinteto de Metales Haragabrass, Ensemble a Tempo, Septeto Awabka, Voces de Guanajuato, Grupo Perros Muertos Folck Music.*

“En la Música es acaso donde el alma se acerca más al gran fin por el que lucha cuando se siente inspirada por el sentimiento poético: la creación de la belleza sobrenatural.”

Edgar Allan Poe.

Í N D I C E

Introducción.	6
Capítulo I Raíces y tradiciones en la enseñanza de la ejecución de la trompeta y otros instrumentos de boquilla circular en Guanajuato en el Bajío Guanajuatense	21
1.1 Algunos problemas que presenta la enseñanza académica de su ejecución ante las prácticas pedagógicas tradicionales	22
1.2 Las bandas de instrumentos de aliento y la enseñanza musical en el Bajío guanajuatense durante los siglos XIX y XX	23
1.3 Importancia del <i>Método Arban</i> en el aprendizaje musical y la ejecución de instrumentos de aliento de boquilla circular	46
Capítulo II Los desafíos modernos en la formación profesional de los ejecutantes de la trompeta y de otros instrumentos de boquilla circular	58
2.1 El trompetista	58
2.2 El docente	61
2.3 La trompeta	68
Capítulo III Fundamentos técnicos y metodológicos para la formación profesional del trompetista y la ejecución de otros instrumentos de boquilla circular: Propuestas de un método complementario	106
3.1 Explicación teórico-musical de la metodología propuesta	110
3.2 Ejercicios graduales para el aprendizaje de la trompeta	125
A-1) Nivel elemental, componente primario, secciones (básica, media y alta)	126
A-2) Nivel elemental, componente secundario, secciones (básica, media y alta)	163
B-1) Nivel intermedio, componente primario, secciones (básica, media y alta)	201
B-2) Nivel intermedio, componente secundario, secciones (básica, media y alta)	254
C-1) Nivel avanzado componente primario, secciones (básica, media y alta)	321
C-2) Nivel avanzado, componente secundario, secciones (básica, media y alta)	391
Capítulo IV	452
Recursos técnicos para solventar las exigencias de las nuevas grafías y orientaciones estético-musicales de la trompeta e instrumentos afines	
La microtonalidad	456
Multifónicos	460
Respiración circular	462
4.1 Antecedentes y estudio del caso del <i>Ensamble a Tempo</i>	465
Ejemplificaciones	467
Dispositivos externos: las sordinas	476
Índice de ilustraciones	487
Conclusiones	489
Fuentes	495
Anexos	504

Introducción

Los siguientes párrafos introducen al lector de este trabajo a la investigación que he realizado para optar por el grado de Doctor en Artes bajo la línea de generación y aplicación del conocimiento: *Historia y Lenguajes de la Música: Programa Estilística y recursos expresivos*. En efecto, la selección del tema proviene de un análisis profundo sobre la problemática que concierne al estudiante en particular y en general a los ejecutantes de los instrumentos de boquilla circular.

En las cuatro décadas que tengo de especialización en la ejecución de la trompeta y de otros instrumentos afines, he abrevado en distintas fuentes que han complementado mi formación. Por una parte, tengo presente mi iniciación en este instrumento durante la infancia en la vida familiar, pues he tenido la ventura de formar parte de la tercera generación que se ha dedicado a esta música en sus distintos géneros. Esta experiencia me ha marcado por el empeño, la disciplina y los recursos didácticos que mi padre y mi abuelo me inculcaron durante la formación infantil.

Con el transcurrir del tiempo puedo justipreciar esta etapa inolvidable y fundamental en mi desarrollo. Asumo que fueron muchos más los aciertos por llevarme a descubrir y amar un mundo sonoro a través de la música que producía la trompeta y que cotidianamente escuchaba mientras ellos ejercitaban disciplinadamente día tras día. Esto me llevo a descubrir el arte del mundo sonoro simultáneamente con el mundo del lenguaje. Pasados los años puedo evaluar las bondades de los recursos didácticos que muchas veces implicaron disciplinas férreas, pero muchos más fueron momentos de un disfrute del sonido de la trompeta cuando percibía que estaba tocando correctamente la música y que ellos mostraban su complacencia.

De este aprendizaje inicial recuerdo los recursos metodológicos que me inculcaron y las actitudes que me exigieron para llegar a crear las bases del dominio del instrumento. Más tarde me di cuenta de que provenían de viejas herencias técnicas que formaron a las generaciones de músicos que tocaban estos instrumentos desde hace más de un siglo.

Tal es el caso de los métodos disciplinares: por una parte, el método escrito por Joseph Jean Baptist Laurent Arban¹, mejor conocido como el *Método Arban*, publicado en el año de 1864, que se respetaba rigurosamente por quienes se preciaban de ser músicos formados que podían leer y escribir para los instrumentos de esta familia; con otros complementos metodológicos que también fueron escrupulosamente exigidos para el conocimiento de la música. Me refiero al *Método de Solfeo* de Hilarión Eslava², publicado en el año de 1846, o el Solfeo de los solfeos³, escrito en coautoría por los pedagogos A. Danhauser y L. Lemoine.

Otra experiencia que me aproximó a la problemática de la formación de un trompetista fue mi aprendizaje formal en las aulas universitarias. En efecto, pasar de la formación familiar a la disciplina universitaria me llevó a considerar otros aspectos fundamentales en la formación del músico. Durante estos años de estudio se le dio preferencia a la afinación, calidad del sonido, montaje de obras; sin embargo, no se profundizó suficiente en el desarrollo del registro del instrumento, uso de dispositivos externos y la lectura e interpretación de la música contemporánea.

En la última década he tenido la oportunidad de ser docente de la asignatura de instrumentos de alientos especializados en boquilla circular. Como todo profesor, complementamos los métodos vigentes de los ejercicios que consideramos útiles para solventar las limitaciones naturales de los textos existentes. También en este sentido debo mencionar la experiencia como director de orquesta, que me ha permitido ver las incidencias de las mismas limitaciones de los músicos en formación.

De manera más amplia he de evocar mi trabajo como músico de orquestas dedicadas a la música popular de distintas épocas, alternando con profesionales de la trompeta que hacen uso de distintas técnicas y observando las exigencias que

¹ Joseph Jean Baptist Laurent Arban, pedagogo francés, nacido en Lyon, Francia, el 28 de febrero de 1825 y acaecido en París, Francia, el 9 de abril de 1889.

² Miguel Hilarión Eslava Elizondo, compositor y musicólogo español, nacido en Navarra, España el 23 de julio de 1807 y acaecido en Madrid, España el 23 de julio de 1878.

³ Texto para la enseñanza de solfeo, llamado *Solfeco de los Solfeos*. De los autores A. Danhauser y L. Lemoine.

reclaman las distintas formas de interpretar los repertorios de las distintas épocas, como es el caso de la música de salón: valeses, polcas, chotis; música popular, como son boleros, swings, paso dobles; géneros que fueron sucedidos por otros de moda al transcurrir el tiempo. Un mundo particular es la ejecución alternativa de estos instrumentos con los dispositivos tecnológicos que innovan el sonido de los instrumentos de viento.

Finalmente, he de recordar mi experiencia en la Pontificia Universidad Católica de Chile, que obtuve gracias a los programas de internacionalización de la Universidad de Guanajuato. Estar como estudiante en instituciones con otras tradiciones pedagógicas me llevó a considerar que hay problemas similares en los recursos metodológicos formativos tanto en México como en Chile y, sin duda, en otros países de América.

En resumen, esta investigación se interesa en atender los problemas en la formación de los músicos cuyas soluciones no son tan evidentes en los métodos tradicionales, lo que me lleva a proponer un método que atienda estos aspectos que tienen que ver con los ejercicios iniciales y formativos para ejecutar el instrumento de acuerdo con las exigencias actuales, los nuevos retos en las lecturas de la música contemporánea y la explotación adecuada de los recursos sonoros de estos instrumentos en la música popular.

La pregunta central que rige este trabajo es: ¿cómo aportar recursos metodológicos que solventen las principales dificultades y carencias que presentan los métodos tradicionales en la formación de músicos profesionales dedicados a la ejecución de la boquilla circular? Otra pregunta dirigida en este sentido sería: ¿Cómo y por qué proponer metodologías de estudio que permitan sustentar rutinas para los estudiantes de trompeta y aun para los músicos profesionales?

Para formar una correcta técnica instrumental que permita alargar la vida profesional sin menoscabar las facultades físicas y, a la vez, solventar los retos que implican la lectura e interpretación de la música contemporánea, como son: la afinación demandada por la microtonalidad y explorar las bases y los retos que presentan las técnicas extendidas. No debemos olvidar que hay otras cuestiones importantes que se propone atender esta investigación. Una es ponderar las limitaciones de los

métodos en uso y proponer ejercicios alternativos; otra es comprender el cambio de actitud y disposición generacional, teniendo en cuenta la velocidad de estos cambios por el avance tecnológico y el acceso a la información. Finalmente, hemos de insistir en dar respuesta a los retos que tiene el profesor encargado de la enseñanza de la ejecución de este instrumento, tales como hacer más accesibles las rutinas de entrenamiento técnico y lograr resultados en un menor plazo.

Este trabajo delimita como objeto principal de estudio la metodología para el dominio de la ejecución de los instrumentos de boquilla circular, pues en la parte central se pormenoriza un método con variados ejercicios que se orientan a resolver las cuestiones ya enunciadas. Evidentemente, se analizan los aspectos históricos de la evolución de los instrumentos de esta familia, particularmente de la trompeta. Correlativamente, los sujetos que se estudian en este trabajo son, por una parte, el estudiante de trompeta en sus aspectos fisiológicos, sus habilidades y destrezas, en su medio ambiente y sus orientaciones profesionales, y, aunque brevemente, se estudian algunos aspectos del perfil del profesor (desarrollar cuál es la actitud del docente, que es un complemento que abona al método escrito). Es importante destacar que la investigación que se despliega en este trabajo no es meramente conceptual, pues también busca su aplicación a través de los ejercicios propuestos, de manera que el entrenamiento práctico de los usuarios de esta propuesta metodológica les permita consolidar la técnica necesaria para los retos que se han mencionado.

El debate sobre la enseñanza de la ejecución de los instrumentos de boquilla circular es muy amplio y permanente. Evidentemente la referencia inicial y la más importante es el *Método Arban*. La propuesta que se hace aquí busca dialogar con este método que es la referencia inequívoca de los músicos profesionales en la ejecución de estos instrumentos. Este maestro francés preparó métodos no solamente para la trompeta y buscó atacar los problemas fundamentales que surgían del aprendizaje autodidacta y de las deformaciones y vicios de la ejecución sin fundamentos claros. Entonces, nuestro principal referente es el método mencionado, pero, simultáneamente, han sido consultados y probados otros, como es el caso del método de *Estudios de técnica para cornetín*, de Herbert Clarke.

De entrada, debo mencionar que esta investigación es continuación del trabajo que emprendí para la obtención del grado de Maestría en Artes que presenté en agosto del 2018. Es importante señalar que de dicho trabajo se recuperan en el primer capítulo de este trabajo varias consideraciones que hago enseguida. La primera de ellas se refiere al entusiasmo que me despiertan los instrumentos de aliento para los que me he formado, pues constituye un afecto familiar que he atesorado y que busco acrecentar con responsabilidad como parte de la tercera generación de músicos que han participado en distintos grupos desde hace casi un siglo. Con este mismo amor al oficio y arte también busco homenajear con este trabajo a los cientos de bandas y miles de músicos que, a lo largo de siglo y medio llevaron la música a las comunidades de la cuenca del Río Lerma, formando directores, arreglistas, ejecutantes, solistas, llenos de devoción a su arte y portadores de talentos que no se reconocieron en su momento.

El mundo de las bandas en el Bajío guanajuatense ha significado el alma viva de la música que ha expresado sentimientos y emociones colectivas moviendo a públicos muy diversos. Cuando no había instituciones de enseñanza musical, en la segunda mitad del siglo XIX y en el curso del siglo XX, y aun ahora, las bandas fueron centros de formación de músicos. Maestros con habilidades para la ejecución e ingenio musical fueron profesores de instrumentos, compositores, arreglistas, transmisores, pero sobre todo mentores de músicos que se pasaban la estafeta de su arte para hacerlo vivir hasta nuestros días enriquecido con las formas contemporáneas de música de bandas.

Al despuntar el siglo XXI el panorama ha cambiado para bien de la música y para complacencia de las distintas audiencias y para quienes trabajamos. Las instituciones musicales comenzaron a fundarse con el curso del siglo XX y, también gradualmente, se profesionalizó el programa del músico. Antes lo común era que gran parte de las actividades musicales eran poco remuneradas y se decía que no se podía vivir por amor al arte, pues era común que los músicos, aun de instituciones como la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato o profesores de música, generalmente tuvieran otro oficio u otras actividades para tener otra forma de ingreso. Hoy día creo que si esto subsiste es en menor grado, las instituciones

de educación musical se han venido fundando en el curso de los últimos setenta años. Además, a partir de la séptima década de este siglo se profesionalizó la actividad de los músicos, lo que significó mayores remuneraciones.

No solamente me refiero a las instituciones donde expresamente se enseña, sino también a los grupos, ensambles y orquestas que se fundaron; algunas continúan, otras han desaparecido. Valle de Santiago es un ejemplo de esta tradición, donde abundaron desde grupos pequeños hasta bandas numerosas en distintas comunidades. Su arte ha sido solicitado para las fiestas patronales, para los bailes, para todas las ocasiones en que se celebran los acontecimientos jubilosos o luctuosos, cívicos o religiosos, son todos expresión de las funciones sociales que la música de bandas de instrumento de viento ha tenido en el desarrollo social y cultural de la región. La región del Bajío guanajuatense se ha reconocido por su profuso mestizaje multicultural; por una parte, los pueblos indígenas nativos de la región o que vinieron a colonizarla a partir del siglo XVI, juntamente con los españoles y algunos núcleos étnicos de África que también forman parte de los pobladores de la región durante los siglos del Virreinato.

Este mestizaje diverso da una característica especial a la música de bandas, a diferencia de otras regiones de México donde las poblaciones indígenas resistieron el choque del dominio conquistador. Los instrumentos de viento, por sus características técnicas, sonoras y musicales, fueron grupos favorecidos por el gusto de la gente y por la vocación de músicos campesinos o de los pueblos y municipios de esta región. De los distintos instrumentos que componen las bandas, la familia de la boquilla circular se destaca muy ampliamente, sin olvidar a las de los instrumentos de madera de caña y de percusión que también han formado parte de estos grupos musicales.

En otras partes del mundo, particularmente en Europa, los instrumentos de boquilla circular han formado esa gran familia; también, con otras tecnologías, los pueblos asiáticos tuvieron tal predilección por estos instrumentos. En el amplio grupo que representan, la trompeta se instituye como uno de los instrumentos principales de boquilla circular; su relación parental con otros instrumentos de distintos tamaños y distintas formas de afinación, otros registros, permitió su

liderazgo sonoro, creando la predilección de muchos músicos por llegar a dominar su ejecución. Con ello también se aproximaban a ejecutar diferentes instrumentos de la familia que, utilizando los mismos mecanismos, daban riqueza y variedad a la sonoridad producida por los instrumentos de viento, muchos de ellos contruidos de diferentes materiales. La trompeta, entonces, se entroniza como el instrumento de mayor impacto en los grupos *bandísticos*, inclusive civiles y también los militares.

Es innegable que la trompeta domina un ámbito instrumental de amplio espectro, debido al dominio y desarrollo de la boquilla circular; gracias al interés e impulso que le dieron los compositores, los músicos autodidactas, la trompeta fue centro de interés de investigaciones teóricas y de desarrollos tecnológicos importantes. Esta evolución del instrumento trajo consigo un profundo impacto en instrumentos de otras familias, como el *Saxhorn*, *Euphonion*, *Flueghorn*, *Euphonium*, *Bugle*, entre otros.

De tal suerte que con la enseñanza de la ejecución de la trompeta se habilitaba a los músicos a dominar otros instrumentos. Esto fue muy importante porque los compositores y los grandes pedagogos de los instrumentos de viento de boquilla circular orientaron sus esfuerzos, investigaciones y conocimientos al dominio de la trompeta. Esto sucedió no solo en la práctica cotidiana de los docentes, quienes enseñaron el dominio del instrumento en nuestra región, es decir, como consecuencia de esta práctica musical; también fue motivo para que los maestros, teóricos e investigadores describieran distintos métodos para la ejecución de la trompeta y de otros instrumentos cercanos basados en los mismos principios. Así fue como el método escrito por J. B. Arban se ha conservado como “la biblia de los trompetistas” y, por ende, de todos aquellos instrumentistas que tocan instrumentos emparentados con la trompeta. El *Método Arban* se ha consagrado en nuestra región como una referencia pedagógica indudable desde que comenzó a circular a finales del siglo XIX hasta la fecha. Este método es una referencia fundamental para el desarrollo de la enseñanza de los instrumentos de boquilla circular. Ha marcado a generaciones de instrumentistas por muchas décadas y continúa vigente aún. En los centros académicos que se dedican a la enseñanza de

los instrumentos de aliento dicho método también ha sido referencia básica para los profesores y los estudiantes.

De tal suerte que con la enseñanza de la ejecución de la trompeta se habilitaba a los músicos a dominar otros instrumentos. Esto fue muy importante porque los compositores y los grandes pedagogos de los instrumentos de viento de boquilla circular orientaron sus esfuerzos, investigaciones y conocimientos al dominio de la trompeta. Esto sucedió no solo en la práctica cotidiana de los docentes, quienes enseñaron el dominio del instrumento en nuestra región, es decir, como consecuencia de esta práctica musical; también fue motivo para que los maestros, teóricos e investigadores describieran distintos métodos para la ejecución de la trompeta y de otros instrumentos cercanos basados en los mismos principios. Así fue como el método escrito por J. B. Arban se ha conservado como “la biblia de los trompetistas” y, por ende, de todos aquellos instrumentistas que tocan instrumentos emparentados con la trompeta. El *Método Arban* se ha consagrado en nuestra región como una referencia pedagógica indudable desde que comenzó a circular a finales del siglo XIX hasta la fecha. Este método es una referencia fundamental para el desarrollo de la enseñanza de los instrumentos de boquilla circular. Ha marcado a generaciones de instrumentistas por muchas décadas y continúa vigente aún. En los centros académicos que se dedican a la enseñanza de los instrumentos de aliento dicho método también ha sido referencia básica para los profesores y los estudiantes.

Mis estudios posteriores fueron siempre orientados a mi formación musical, particularmente en la etapa universitaria donde me dediqué totalmente a perfeccionar la ejecución de la trompeta e interpretar la música que abundantemente existe para este instrumento; no solamente en el ámbito de la llamada “Música clásica”, sino también en la música vernácula y en aquellos géneros considerados de música popular.

Para mi fortuna, los profesores de México y del extranjero que han sido parte de mi formación, consolidaron mi preferencia instrumental por la trompeta y por los instrumentos de boquilla circular y el interés por conocer otros instrumentos que, en conjunto, me han llevado a la dirección de ensambles y orquestas de instrumentos

de aliento y, más ampliamente, a la dirección de grupos orquestales con otras familias de instrumentos. Esta práctica también ha propiciado mi desarrollo como arreglista y compositor.

Lo que definitivamente ha marcado mis horizontes artísticos y profesionales y mi compromiso, ha sido la práctica de la enseñanza de los instrumentos en el curso de la última década. Me ha tocado participar en el proceso inicial de esta apasionante tarea apoyando a jóvenes talentos dotados de un amplio sentido musical que desean convertirse en ejecutantes de la trompeta o instrumentos afines. Este desarrollo profesional como docente ha sido en la entonces Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, ahora Departamento de Música y Artes Escénicas. En la cual he impartido las cátedras de trompeta, boquilla circular, ensamble de metales, ensambles de alientos, banda y orquesta sinfónica entre otras.

En este proceso continuo que ha tenido como primera fase la formación familiar, enseguida la formación escolar y universitaria y, finalmente, la práctica docente, he podido percatarme de mis inacabables encuentros con la música, que me lleva a considerar que la formación de un ejecutante es permanente y que en cada momento nos confronta con nuevas experiencias a veces técnicas, pero, lo más importante, artísticas y estéticas. Esto me lleva a entender que, para la interpretación de un instrumento, la fase necesaria de su dominio es inagotable cuando se orienta a su fin último, que es la comunicación musical mediante los sonidos que hacemos producir a nuestros instrumentos. Dicho de otra manera, la tarea del aprendizaje técnico del instrumento es ilimitada porque siempre estará en pos de ejecutar la música, este diálogo nunca terminará y siempre exigirá nuevas formas técnicas de interpretarla.

Otro proceso que también es inacabable es la enseñanza del instrumento, para lo cual se requiere la vocación y el compromiso que debe tener el docente. Me es útil reflexionar sobre los elementos con los que juega el maestro para cumplir con su misión: el primero de ellos, y el más importante, es el trompetista, el estudiante de trompeta. Mucho me he preguntado por qué un estudiante desea estudiar trompeta. Tengo varias respuestas que son temas de otro trabajo, pero admitamos una que es común en nuestro medio: un joven o una joven que desea

estudiar trompeta es porque en su experiencia de vida breve pero profunda ha tenido contacto con instrumentos de boquilla circular, músicos o afición por escuchar grabaciones de grupos de viento.

Considero sobre todo a los jóvenes que provienen de comunidades campesinas o suburbanas que en sus familias tienen músicos de bandas populares. Por la experiencia personal que he vivido, la vocación por el instrumento se cultiva desde la infancia. En las generaciones de estudiantes que me ha tocado atender he visto el cambio de mentalidad por el peso generacional. Cada vez son menos los estudiantes que provienen de familias y ambientes campesinos que les impusieron la trompeta como instrumento obligatorio ya que algún familiar participa en grupos de instrumentos de viento. Esto lleva a una reflexión interesante: no hace mucho tiempo, y aun ahora, los directores de bandas que tocan en las fiestas patronales y en los bailes populares de comunidades rurales seleccionaban a los jóvenes que disciplinadamente iban a estudiar obligados por su familia de acuerdo con el físico, la configuración del rostro y las extremidades. Según la percepción del director asignaban el instrumento que le convenía y obedientemente el joven lo aceptaba⁴. Lo interesante es que en muchos casos era afortunada esta selección y el estudiante pronto encausaba lo musical al instrumento que le había sido asignado.

Sin duda los tiempos han cambiado, aunque, debo admitir, la pasión por tocar la trompeta se ha incrementado. Por una parte, el proceso cultural de nuestra región se ha sacudido por las innovaciones tecnológicas que ha generado la sociedad del conocimiento, es decir, el acceso generalizado al conocimiento histórico y actual de los procesos sociales, y a la incesante utilización de las tecnologías musicales que no cesan de innovarse.

Otro problema afín que ha modificado el trayecto de las generaciones de estudiantes de música, en especial de estos instrumentos, han sido los procesos de transculturación debido a la globalización y a fenómenos sociales de nuestra región. Parece que es una cuestión histórica de estratos populares que llegaban de distintos municipios a estudiar el instrumento. Ahora no importa su origen, los jóvenes tienen acceso a la información, gracias al internet y los dispositivos móviles, y eso significa

⁴ Se sugiere leer las entrevistas.

conocimiento, pero también dispersión y el gusto por nuevos géneros musicales que prevalecen sobre el cultivo de la música clásica.

Para la enseñanza de la trompeta, la presión sobre los profesores ha sido intensa, ya que las demandas musicales del uso de la trompeta son muy diversas y novedosas. El profesor debe de garantizar un cierto dominio técnico del instrumento para poder dar respuesta a las exigencias profesionales que le esperan al estudiante en su vida inmediata.

Otro elemento que caracteriza a la enseñanza de boquilla circular es el instrumento mismo. Tomemos la trompeta como ejemplo. Siendo la trompeta, más propiamente la boquilla circular, un invento de hace más de tres mil años⁵, la evolución del instrumento ha sido una historia de desarrollo de más de tres milenios. En esta historia se cuentan las hazañas particulares por trabajar diferentes instrumentos musicales.



Ilustración No.1 Breve reseña de la evolución de la trompeta modernaⁱ

El diseño actual de la trompeta proviene de la introducción de los pistones, un gran hito en la evolución del instrumento. Ello permitió el despliegue de nuevas sonoridades y motivó a los compositores a escribir obras también novedosas. Alrededor de 1830 se instauró el tercer pistón. Como se observa en la imagen

⁵ Ver Capítulo dos.

anterior vemos la trompeta natural y dos ejemplos del mismo instrumento, pero con diferentes llaves para distintas tonalidades (letras a, b y c). En la letra d se contempla la trompeta de llaves para generar cromatismos que con la trompeta natural eran imposibles de ejecutar. Posteriormente vemos en la letra e la trompeta con un solo pistón, en la letra f ya como la conocemos en la actualidad y, finalmente, la trompeta de válvulas.

En la actualidad, por el uso de dispositivos externos en la búsqueda de nuevas sonoridades, el ejecutante no solo está habituado a ese mundo sonoro, sino que puede producirlo de acuerdo con las exigencias de la composición. En el terreno de la música culta, las nuevas corrientes armónicas, melódicas, aun rítmicas, exigen del instrumento formas de ejecución poco convencionales. Nuevamente el profesor se enfrenta a proveer al estudiante el aprendizaje de estos recursos técnicos que en la actualidad se exigen.

Otro elemento importante al que me he enfrentado como profesor es los métodos de enseñanza para la ejecución del instrumento y sus afines. Ya se ha dicho que el *Método Arban* sigue siendo el fundamento pedagógico para la enseñanza de la trompeta; eternamente mostrará su utilidad, sobre todo para los requerimientos de la enseñanza inicial. No obstante, este método no fue escrito para resolver las dificultades técnicas que las nuevas grafías demandan o el uso de tecnologías externas diversas que también son exigidas para la interpretación de la música contemporánea.

La investigación me ha llevado a proponer en este trabajo un método de aprendizaje y de desarrollo de la ejecución de la trompeta y de otros instrumentos de boquilla circular. Como se comentó en el trabajo previo de maestría, el *Método Arban* se constituye de capítulos de aprendizaje de manera sistemática para lograr el desarrollo de ejercicios básicos que permearán a lograr la perfecta interpretación de obras musicales, variaciones y conciertos. La presente propuesta, en primera instancia aborda un esquema matricial de ejercicios que se despliegan desde muy rudimentariamente, como es media escala en el registro más cómodo para el estudiante, y cuyo desarrollo progresivo será hasta de dos octavas y media, atendiendo requerimientos fisiológicos del ejecutante, como son: respiración,

digitación, articulación, entre otros. La lectura de la música: ritmo, afinación, melodía, recursos alternos, uso de multifónicos, la microtonalidad (cuadro de digitaciones) y nuevas grafías o uso de técnicas extendidas.

Finalmente, el aporte de los nuevos lenguajes sonoros, escrituras, grafías, técnicas, vanguardia, términos y avances en la interpretación de la trompeta, se muestran en obras compuestas particularmente para el ensamble de música contemporánea *Ensamble a Tempo*, agrupación dedicada a difundir música nueva y cuyo repertorio ha sido compuesto en los últimos cinco años. No omito mencionar que la gran mayoría de estas piezas musicales han sido estrenos mundiales por el Ensamble y en donde ha permeado una sinergia musical entre los compositores y los intérpretes, ejemplificando puntualmente muestras de recursos, símbolos nuevos e innovadores de la trompeta.

Para cumplir con sus propósitos, esta investigación ha quedado estructurada de la siguiente manera. El primer capítulo que, como se ha dicho, retoma parte del trabajo presentado en el examen de titulación de la Maestría en Artes, contextualiza histórica y socialmente el desarrollo de los instrumentos de aliento en general, en la región comprendida del Río Lerma donde se encuentra ubicado el municipio de Valle de Santiago. En este capítulo se analizan con cierto detalle las condiciones que dieron origen a la formación de bandas de instrumentos de viento, desde el siglo XIX, y el desarrollo que llevó a formar una diversidad de grupos muy relevantes. En este capítulo se insiste en la importancia que tuvieron estos grupos para la celebración de las fiestas patronales al interpretar repertorios religiosos que alternaban con la música popular de moda para amenizar las fiestas que se celebraban con motivo del homenaje al santo patrono del lugar.

El capítulo segundo se enfoca en el análisis de los sujetos de estudio como son: el docente y el estudiante. Se presenta un somero análisis de la caracterización de profesores y alumnos y cómo han ido cambiando sus relaciones, sobre todo en función de las nuevas exigencias de interpretación al paso del tiempo. No por ser comentarios generales dejan de ser relevantes: ahora, como nunca en el siglo pasado, el contexto del proceso de enseñanza-aprendizaje de la trompeta e instrumentos afines ha sido fuertemente impactado por factores como el desarrollo

tecnológico en general y, en particular, las tecnologías relacionadas con los procesos pedagógicos que ofrecen nuevas formas de aprendizaje del desarrollo de habilidades para la ejecución instrumental. Igualmente, importante es el mayor conocimiento que tenemos hoy sobre los procesos fisiológicos que llevan a desarrollar las habilidades de los estudiantes de estos instrumentos y que tienen que ver con estudios pormenorizados sobre la optimización del rendimiento de las distintas partes del organismo que se involucran al tocar la trompeta o los instrumentos de la familia de boquilla circular.

También se incluyen en este capítulo algunas reflexiones sobre el instrumento, tanto en su historia y evolución, como en los aspectos de su construcción que fue perfeccionándose al paso de los siglos. En este punto se destaca que la construcción evolutiva del instrumento ha venido posibilitando la exploración de nuevos horizontes sonoros como lo exige hoy la música contemporánea y cómo los estudiantes deben mostrar su solvencia técnica para interpretarla.

El capítulo tercero constituye la parte central de este trabajo pues presenta una propuesta metodológica alternativa para la ejecución de la trompeta, planteada desde una perspectiva secuencial de manera que se propone resolver gradualmente las dificultades de su ejecución. No ha sido fácil llegar a presentar este método cuando muchos de los textos consagrados por grandes pedagogos de la trompeta e instrumentos de boquilla circular ofrecen propuestas técnicas a las dificultades que implica tocar estos instrumentos. Alejado de toda pretensión inútil, esta propuesta busca complementar estos métodos tradicionales sugiriendo ejercicios detallados y diversos que presentan otra forma diversa de resolver las dificultades técnicas.

El número de los ejercicios de acuerdo con la organización presentada puede parecer muy amplio. En efecto, se ofrecen cerca de mil ejercicios que están racionalmente organizados para ir consolidando la técnica de interpretación de manera gradual y suficiente para profesionalizar estudiantes de música que opten por la ejecución de la trompeta y los instrumentos afines. Este capítulo realmente responde a la cuestión que se refiere a la preparación solvente para los repertorios

tradicionales. En este sentido debe considerarse que ha tomado como referente los métodos de *Arban* y *Clarke*.

Si bien estos métodos, como se ha dicho, han preparado exitosamente la formación de músicos profesionales, existen limitaciones o enfoques para desarrollar ciertas habilidades técnicas que nuestra propuesta pretende resolver aportando ejercicios específicos para ello.

El capítulo cuarto, último de este trabajo, se orienta al estudio de la trompeta ante los repertorios de la música contemporánea. De toda evidencia, este tema constituye uno de los límites más perceptibles de los métodos tradicionales, pues, estuvieron escritos para resolver los problemas técnicos de una época. Sin duda, J. B. Arban nunca imaginó cuáles serían las direcciones del desarrollo de la interpretación que ha tomado la música contemporánea.

Precisamente este capítulo ofrece ejercicios y reflexiones en torno a las nuevas grafías y las nuevas explotaciones del instrumento que ofrece la música contemporánea. Temas como la microtonalidad, las técnicas extendidas o la respiración circular propician nuestras consideraciones últimas de este trabajo.

El trabajo que se presenta no puede ponderarse como concluido. Mis investigaciones seguirán en torno a la metodología de aprendizaje de la ejecución de la trompeta y de los instrumentos afines, no solo para proponer nuevas relecturas de la música tradicional, también para resolver los múltiples retos que implica una interpretación solvente y estéticamente aceptable.

De manera complementaria se ofrecen las entrevistas que se hicieron a distintos trompetistas de la región de la cuenca del Lerma, que constituyen testimonios invaluables para la historia de la música en el ámbito de los instrumentos de boquilla circular. En ellas rememoran no solo sus experiencias como instrumentistas de bandas u orquestas, sino sus propias experiencias del aprendizaje y enseñanza de su propio instrumento.

Capítulo I

Raíces y tradiciones de la enseñanza de la ejecución de la trompeta y otros instrumentos de boquilla circular en Guanajuato en el Bajío Guanajuatense

La enseñanza de los instrumentos de boquilla circular tiene una historia que nos remonta al siglo XIX, con las bandas sinfónicas que florecieron para interpretar adaptaciones o transcripciones de oberturas o sinfonías que demandaron una exigencia virtuosística en los instrumentistas de aliento, principalmente de clarinete y trompeta, pues habían de doblar la música de las cuerdas. Esto sin duda fue un detonante para que la enseñanza de dichos instrumentos tuviera un rigor notable, como se mencionó en el trabajo de la importancia del método de J. Arban, el cual presentó de una manera sistemática para lograr un avance cuidado y progresivo de los estudiantes.

La enseñanza de los instrumentos de aliento en Guanajuato tiene una historia antigua, como se verá mas adelante. Ejemplos de tradición bandística en el estado encontramos muchos, los casos de las ciudades de Villagrán, Salvatierra, Celaya, Cortazar, Valle de Santiago, entre otros. Encontramos pueblos que apenas rebasan los mil habitantes pero en su comunidad se encuentran alrededor de tres o cinco bandas de viento musicales, como es el caso de San José Arceo, en donde la familia de apellido Ramblas conforma un gran núcleo musical de la región. No nos referiremos a la tradición perdida de la gran vocación que tuvieron las culturas de los pueblos del México antiguo para tocar una serie de instrumentos de viento, eso es motivo de otro trabajo; pero sí conviene rescatar de esos pueblos y civilizaciones que, antes de la llegada de los españoles, había otro dominio de la ejecución de varios instrumentos llamados “aerófonos”, que eran usados en rituales religiosos varios y en distintas actividades de su cotidianidad, según ha quedado registrado por los cronistas del siglo XVI y en los códices de algunas comunidades.

Los materiales eran muy diversos, lo mismo caracoles que silbatos y flautas de barro o carrizo. Desafortunadamente los registros conservados hasta ahora no dan cuenta cabal de lo que dominadores y colonos españoles llamaban música, en sus distintas manifestaciones, tal como se entendía en Europa en ese momento. Lo cierto es que el dominio español, a través de la evangelización o por el sometimiento

de los pueblos indígenas, impuso una compleja cultura, dando lugar al mestizaje de los pueblos meso-americanos. El proceso de mestizaje se hizo en el transcurso del tiempo. No solo fue interracial o interétnico, también fue cultural. La tradición ancestral de los pueblos indígenas por tocar diversos instrumentos, entre estos, los de aliento, predispuso su gusto y disposición por dominar pronto los instrumentos que trajeron los primeros españoles. En la región central de México, donde se encuentra ubicado el estado de Guanajuato, confluyeron distintos pueblos indígenas que, en diversas ocasiones, atravesaron este territorio.

La enseñanza de los instrumentos de viento en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato

La Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, ahora Departamento de Música y Artes Escénicas, se fundó en el año de 1952 por el rector Lic. Antonio Torres Gómez. Así mismo, el primer director de la escuela fue el Mtro. José Rodríguez Frausto. Los primeros profesores de trompeta y de aliento eran, a su vez, músicos de la también naciente Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y de la Banda Sinfónica del Estado. Destacando entre ellos los hermanos Rosas, intérpretes de clarinete, trompeta y oboe en ambas agrupaciones. Con el paso del tiempo la planta de boquilla circular se ha consolidado, pues en el nuevo milenio destacan las enseñanzas de los profesores David Quintanar, Juan Manuel Arpero, Ricardo Kirgan, Jeffrey Smith, Mauricio Soto, entre otros más. Este fortalecimiento de la planta docente ha coadyuvado al incremento notorio de la comunidad estudiantil de las cátedras de boquilla circular.

1.1 Algunos problemas que presenta la enseñanza académica de su ejecución ante las prácticas pedagógicas tradicionales

Los problemas de la enseñanza se generan principalmente por la presión excesiva que tienden a realizar los estudiantes ya que, al tener contacto los músculos de los labios con el metal de la boquilla, suelen presentar problemas como: hinchazón de labios, resequedad e incluso mareos. En la ejecución de la música popular la dinámica es generalmente tocar música en espacios abiertos, lo que requiere mayor

esfuerzo físico; por inercia, los instrumentistas generan la problemática de hacer presión y descuidan la calidad de la música.

Cuando los estudiantes de aliento metal tienen un camino avanzado y deciden estudiar música de manera formal en una institución los profesores encuentran las siguientes dificultades: mucho aire en el sonido, sonido muy fuerte sin armónicos, afinación deficiente, tensión muscular, mala postura ergonómica, embocadura deficiente, entre otros.

En el trabajo que el profesor tendrá que realizar para revertir estos malos hábitos deberá ser paciente y sobre todo constante, para cambiar la forma de ejecutar el instrumento y construir nuevamente un sonido más amable y una postura con mayor solidez.

Otro caso muy concreto es la lectura de la música, si esta no es aprendida de forma correcta, los estudiantes tendrán muchos problemas en la lectura y redacción musical, como son los casos de las síncopas y los compases irregulares, por mencionar algunos ejemplos.

1.2 Las bandas de instrumentos de aliento y la enseñanza musical en el Bajío guanajuatense durante los siglos XIX y XX

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 a 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 con 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. Al 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”⁶ 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.⁷

⁶ La topada se refiere a la “lucha” o “pelea” de dos poetas trovadores a lo largo de diez o doce horas, desde que oscurece hasta que amanece, todos ellos acompañados de sus músicos y en el contexto de una fiesta popular.

⁷ Velázquez Benavides, Eliazar, *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*, Guanajuato, Ediciones la Rana, 2004, p. 353.

Igualmente, si se investigaran los grupos de mariachi en su formación clásica, los tríos románticos⁸ o los conjuntos de música nortea⁹, 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 han tenido hasta tres o cuatro agrupaciones musicales de este tipo. Tal es el caso de: La Magdalena de Aráceo, San 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.¹⁰

Otra región que resulta interesante para el estudio de las bandas es la que se conoce como “Corredor Industrial del Bajío”, que verteбра 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

⁸ 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, aunque en ocasiones es sustituida 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”.

⁹ 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 nortea ha sufrido muchos cambios, pero en su formación tradicional incluyen la redova que, en ocasiones, es sustituido por el tambor, y el tololoche (contrabajo con cuerdas de nailon) es sustituido 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.

¹⁰ 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 en el 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.

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 alguna razón 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, en 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 con 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 rondallas¹¹. Estos grupos, que se relacionan con las

¹¹ Las tunas, del latín “entonar”, son agrupaciones universitarias compuestas generalmente por varones, y esa razón las diferencia 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.

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 bastas y diferentes dependiendo de 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”¹², 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 sumos sacerdotes, de los Doctores de la Ley, de los Escribas y Fariseos, así como de

¹²*Silao, el corazón de México*: 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 el día*, 17 de agosto de 2013.

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.¹³

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 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

¹³Melchor Huerta, Álvaro, *LA JUDEA En Purísima de Bustos, Guanajuato. Herencia cultural y religiosa de Hermenegildo Bustos*, p. 11.

yo soy Vicenta González
no sé si les cuadrará.
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.¹⁴

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

¹⁴Vázquez Vera, Higinio, *De Valle de Santiago*, Imprenta Salesiana, Querétaro, Qro., 1974, p. 18.

mismos instrumentos da lugar a géneros musicales distintos propios de épocas diferentes pero cargados con una ideología afín.¹⁵

Pero 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, que 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 Camémbaro, 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.

Otra de tradición musical que tiene su origen en la segunda mitad del siglo XIX es la llamada “música de salón”¹⁶, que fue uno de los géneros preferidos por

¹⁵Velázquez 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 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*).”

¹⁶ 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, chotis, mazurcas. De la misma forma se han sumado otros estilos musicales que van desde el danzón, bolero y corridos, entre otros.

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 típicas¹⁷ que se ejecutaban en los kioscos de los jardines o en las ceremonias cívicas y religiosas. En la ciudad de Valle de Santiago se tenía la propia, que era dirigida por el maestro Francisco López¹⁸, 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 Viejos*¹⁹, la que se mantuvo activa al iniciar el siglo XX. De ello da testimonio el cronista de la ciudad, Benjamín Lara.²⁰

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

¹⁷Tómese 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.

¹⁸ 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.

¹⁹La 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, Suc. de Guadalajara y costaron \$1,304.05 y se pagarían mediante un enganche y diez abonos mensuales”, ver p. 224.

²⁰ Benjamín Lara, médico de profesión y cronista emérito de la ciudad. Como otros ciudadanos de Valle de Santiago, se formó en la orquesta típica de la ciudad tocando la mandolina.

México.²¹ 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 Arcaráz, 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 Pascualito²², con la orquestilla de él, Pascualito con su ese contrabajito y violincitos (...) eran como unos 8 de 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...(sic, diminutivos)²³

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

²¹ Ver cita 12.

²² 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, p. 19.

²³ Flores Hernández, Raúl, Sandoval Pierres, Armando y Flores Villagómez, Luis, *Entrevista*, recopilada el 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.

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.

- **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 ubicadas en la cuenca del Río Lerma, 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”²⁴.

Esta comunidad indígena dio origen a la Villa de Santiago, la que se fundó el 28 de mayo de 1607²⁵ 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 del 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

²⁴Vázquez Vera, Higinio, *Monografía de Valle de Santiago*, Imprenta Salesiana, Querétaro, Qro., 1974, p. 9.

²⁵*Ibid.* p. 9.

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 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 de 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, por lo cual por muchos años le fue acuñado el mote de “el granero de la República”.



Mapa. 1 Ubicación del estado de Guanajuato en el territorio de la República Mexicana



Mapa 2. Valle de Santiago y sus municipios aledaños



Mapa 3. La cabecera municipal de Valle de Santiago

La región que comprende el capítulo 1 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”²⁶. Este territorio comprende una serie de volcanes que en algún momento hicieron erupción, dando lugar al pseudónimo de “el país de las siete luminarias”, entre las que se encuentran:

- 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,

²⁶ 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.

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, 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, a un costado de la carretera federal Salamanca–Morelia, contiene un mirador, así como instalaciones recreativas.
- La Alberca²⁷, 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 la práctica del buceo, así como paseos en lancha y natación. Con una altitud de 1859 msnm y aproximadamente 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.

²⁷En la ciudad vecina de Yuriria se encuentra otro cráter que forma parte de esta región volcánica con el mismo nombre de “La Alberca”.

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 de 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 mujeres²⁸; la Intendencia de Guanajuato contaba con una

²⁸<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1910/> Consultado en enero 2017, *Instituto Estatal de Geografía y Estadística*, INEGI.

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. 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, 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 como patrones de las ciudades, villas, congregaciones, iglesias y capillas.

La profunda y profusa religiosidad de los pueblos indígenas, originarios o avecindados en las ciudades de la región, estableció diversas fiestas patronales que eran 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 heredaran 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 puede mencionar lo que sucede en los municipios vecinos. En el caso de Yuriria las fiestas más importantes son: el día de San Agustín, el 28 de agosto, que se 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 festeja 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 a 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.

En la ciudad de Valle de Santiago y en sus propias comunidades se 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 aunque no tan populares, no por ello son menos importantes, como 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 alrededores²⁹

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
	13	San Antonio	San Antonio de Mogotes	Templo de San José

²⁹ Para la elaboración de este cuadro se agradece la colaboración de las siguientes personas: Luis Flores Aguilar (trompetista 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”.

Junio	27	Nuestra Señora del Perpetuo Socorro	Valle de Santiago	Templo del Misterio
Julio	16	Ntra. Sra. del Carmen	Valle de Santiago	Templo del Carmen
	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	-----
Agosto	18	Virgen del Rayo	Valle de Santiago	Templo de Jesús
	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

- **Música y vida comunitaria**

En la ciudad de Valle de Santiago y sus alrededores encontramos diversos panoramas musicales, que 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, mariachis, 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 religiosos³⁰ y bandas de guerra. La ciudad contaba con un teatro llamado “Teatro

³⁰ Estos 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.

Lascurain”³¹ a mediados del siglo XX, donde se presentó en algún momento zarzuela.

El gusto por la música popular³² 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 hasta muy entrada la noche y, en muchas ocasiones, hasta el umbral de la madrugada. Artistas de talla nacional, reconocidos 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 Arcaráz. 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.

TABLA II. Agrupaciones musicales de Valle de Santiago y sus comunidades,
1900-1980

Años	Agrupación	Genero	Director/ Dueño	Comentarios
1900	Banda Municipal	Banda sinfónica	J. Luz Rico	Llamada de los “Once Viejos”.

³¹ El Teatro Lascurain 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 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.

³² Música popular del pueblo y para el pueblo, nos referimos a la música que escucha la mayoría, las masas.

1910	¿?	Banda de Viento	Francisco López	Desaparecido.
	Cuarteto Maderista de el 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 Sr.	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.
	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 Héroes”.

	Isidro	Bandolón	Isidro	Un trovador urbano, invidente, cantaba en las calles y por un veinte le daba un “azucarillo” ³³ 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 del 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.
	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	Continúa activa a la fecha.
	Los Limbers	Grupero	Sociedad	Desaparecido.
	Los Junior	Versátil	Ignacio Varela	Desaparecido.

³³ Azucarillo: Era una botellita de azúcar con licor dentro.

	Los Diamantes	Norteño/ Grupero	José Luis Mendoza	Primero fue dueto norteño de cantina, luego hizo un conjunto grupero del mismo corte.
1980	Los Sensacionales del Ritmo	Conjunto grupero		Desaparecido.
	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.

1.3 Importancia del *Método Arban* en el aprendizaje musical y la ejecución de 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 del país, en la ciudad de París, un 9 de abril de 1889 a los sesenta y cuatro años de edad. Su instrumento era la corneta de pistones también llamada 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 de Danza de París, Francia,

donde posteriormente fue profesor de corneta de pistones³⁴; así como también fue profesor de Sax Horn³⁵ en la Escuela Militar.

Perteneció a la estirpe de los músicos virtuosos del siglo XIX, como Niccolò Paganini (1782-1840), violinista italiano; Franz Liszt (1811-1886), pianista austrohúngaro; Louis-Hector Berlioz (1803-1869), y otros. Al igual que estas grandes figuras musicales, fue un destacado ejecutante de instrumentos de viento, pedagogo, compositor y director de orquesta.³⁶

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, Sax Horn 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.

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 instrumentística y compositiva que venía transformándose constantemente, y porque el romanticismo ofrecía un terreno fértil para el imaginario y la creatividad compositivas.

³⁴ 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 de pistones es un instrumento musical de válvulas, de metal. Su apariencia es muy equivalente a la trompeta actual. El sonido es un poco más suave aunque ello depende mucho del instrumentista.

³⁵ El Sax Horn es un instrumento musical de válvulas, inventado por Adolphe Sax (1814-1894) en París, Francia. Su cuerpo es de metal; su forma física se asemeja a la tuba pero con una dimensión más pequeña. La familia de los Sax Horns 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.

³⁶ 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.

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 2014³⁷, 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 él 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 de los críticos contemporáneos evidencian el gran éxito que tuvieron sus presentaciones no solo por el virtuosismo que le caracterizaba, sino también porque introdujo nuevos repertorios, con música poco conocida por el público español, ya fueran arreglos de arias de ópera, oberturas 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 resulta 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 España³⁸:

Enseñó a toda una generación las nuevas posibilidades técnicas y físicas del cornetín de pistones que él 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.³⁹ Posteriormente en 1864, al tiempo que aparecía la cuarta

³⁷ Navarro Gimeno, Miguel, *Evolución de la enseñanza del clarín y del cornetín de pistones en Madrid en el siglo XIX*, op.cit. pp.

³⁸ *Ibid.*, p. 177.

³⁹ 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.

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.⁴⁰

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 Sax Horn y por supuesto a la trompeta. Estos arreglos fueron divulgados en el *Gran Método Completo para Corneta de Pistones y Sax Horn*, publicado en París en el año de 1864.⁴¹

El propio autor autorizó la edición bilingüe en francés y español a la editorial parisina de 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 1865-1866.⁴²

No está suficientemente estudiado cómo y cuándo comenzó a difundirse la *Grande méthode 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 *Grande Méthode...* o del *Extrait...* y algunas noticias del

⁴⁰ 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 del autor

⁴¹ Arban, J-B. *Grand méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn, composée pour le conservatoire et l'armée*, Paris, L. Escudier, 1864. Cita del autor.

⁴² 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.

famoso músico, lo que significaría que antes de que comenzara el período 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, véase 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 del 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 fue frecuente cada vez más la presencia de artistas, compositores, 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 período, 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 de 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 del país, concentraba la llegada de los bienes importados de ultramar. La propia cercanía de Guanajuato permitía que esos bienes circularan pronto en las ciudades grandes y medianas del estado. Por ello es que 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 polca:

Juan Manuel Arpero (en adelante JMA): ... la polca llegó aquí a México en el siglo XIX. Pero aquí hay un punto mucho muy importante que no debemos para nada descartarlo: la polca en el siglo XIX ya estaba totalmente formada, tantoailable como de concierto... ¡Ajá!, y tiene el toque militar, siempre y muy romántico porque es 1800... Ahora, la polca llegó a adquirir esa posición exacta o ese perfil... cuando aparece Jean Baptiste Arban, francés de Lyon, Francia. Y le voy a decir, este 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. Este es el creador de todos los estilos de variaciones y conciertos, muy virtuosas en polcas, 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 Tchaikovski, verdad. Tchaikovski, 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 Tchaikovski 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 Tchaikovski sobre, este, sobre las partes difíciles como es esta de: el vals ese,

de... Bueno, y todos lo solos y compases que desarrolló el mejor intérprete de todos los ballets de Tchaikovski. Pero este señor es el que pone todo este asunto.

.... Tchaikovski gracias a este personaje empezó a escribir todo esto, ¿sí? Bueno, viene la música hacia México, sí, 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...

Armando Sandoval Pierres (en adelante ASP): Entonces hablando de polcas, ¿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 evolución y cuando viene el auge de las bandas en Guanajuato, que no se dio en ninguna parte del país más que en Guanajuato, sí...⁴³

En su relato, Juan Manuel Arpero ahonda más en la importancia del método Arban y su impacto que hizo en varias generaciones de músicos en la región. Continúa él 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 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) y decíamos:

— ¿Sabes que se me están acabando las polcas?

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 polcas?

JMA: Fue después de la Batalla de El Guaje.

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

⁴³ 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.

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 polca 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 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 polca, 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 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 de 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 lo 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, tiene 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 habían llegado tantos conciertos y variaciones de este señor Arban, como lo comentaba yo anteriormente. 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 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...⁴⁴

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 trabajo⁴⁵, Luis Flores vivió cerca de la casa de Baltasar Aguilar Ortiz, quien tenía y dirigía la Orquesta de Valle de Santiago, misma 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 de temas viejos y nuevos ya ha cedido a las nuevas melodías tocadas por otros conjuntos similares.

Bien, don Luis se acercó a don Baltasar para que le enseñara el arte y el oficio de la música, como lo hacían gentes 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

⁴⁴ *Ibíd.*

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. La versión íntegra de la transcripción de esta entrevista es incluida como anexo en este trabajo.

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.”⁴⁶

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 desarrollo 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... Y 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.

Para la generación de don Luis Flores Aguilar, es decir, quienes nacieron después de la Revolución, y yo creo que también para la generación de sus padres, nacidos en los últimos veinte años del siglo XIX, debe 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 al 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

⁴⁶ 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.

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, 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.

Con Baltasar Aguilar, aprendió a tocar trompeta. Él 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.⁴⁷

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.

El Método Arban, consagrado 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 de 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.

⁴⁷ *Ibíd* .pp. 3-12 *passim*.

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.

Capítulo II

Los desafíos contemporáneos en la formación profesional de los ejecutantes de trompeta y de otros instrumentos de boquilla circular

Como se ha comentado anteriormente⁴⁸ este trabajo tiene como propósito la elaboración de una propuesta metodológica para la enseñanza de la trompeta y de otros instrumentos de boquilla circular. Esto nos ha llevado a valorar distintos trabajos especializados en desarrollar las habilidades suficientes para una correcta ejecución de los instrumentos. En esta revisión nos hemos ocupado particularmente, del *Método Arban*.

Después de su análisis hemos encontrado que estos textos, al igual que otros que también han sido revisados, tienen una importante limitación, pues omiten hablar del perfil y características que deben tener los estudiantes de estos instrumentos, dejando así de lado aspectos fundamentales que deberían ser considerados en todos los textos que tienen este propósito metodológico y que de hecho se convierten en guías de ejercicios para el dominio del instrumento.

Esto parece ser común a métodos de enseñanza instrumental. Pensemos por ejemplo en algunos textos disciplinares conocidos para la enseñanza del piano: ya se trate del *Hanon. El pianista virtuoso*⁴⁹, del *Beyer. Método preparatorio para piano*⁵⁰ y *Escalas y arpeggios*,⁵¹ al igual que los métodos más conocidos para trompeta, no abordan la temática relativa al estudiante. Por eso hemos creído importante hacer algunos comentarios importantes sobre este punto relevante, a partir de la experiencia de los años en que personalmente he sido estudiante y ahora profesor de esta familia de instrumentos.

2.1 El trompetista

⁴⁸ Ver *supra* capítulo 1.

⁴⁹ Hanon, Charles Luois. *El pianista virtuoso*. G. Schirmer. New York. USA. 1900.

⁵⁰ Beyer, Ferdinand. *Método preparatorio para piano*. Giuseppe Piccioli Ed. Milan, Italia. 1947.

⁵¹ N. Shirinskaya (recopilador), *Escalas y arpeggios*. Moscú, Editorial Compositor. URSS. 1980

En el caso concreto de este trabajo, el trompetista se forma para dominar el instrumento musical de boquilla circular que desde hace mucho tiempo es fabricado en latón. Este instrumento, por medio de la vibración de los labios, produce un sonido con alturas determinadas (aunque realmente podríamos decir que el músculo orbicular⁵² de la boca es en realidad el instrumento original, ya que produce el efecto al que se conoce como zumbido, mientras que la trompeta es su extensión). Para que esto ocurra interviene otro factor determinante que es el flujo del aire, que determinará si la velocidad o capacidad del soplo es suficiente para la producción de sonidos agudos, graves, pianos o fuertes.

La pregunta obvia es: ¿quién puede ser trompetista? o, dicho de otra manera, ¿qué caracteriza a los músicos que se especializan en la ejecución de estos instrumentos? Sobre el particular conviene recordar la anécdota que ha quedado recogida en el testimonio de Raúl Flores Hernández⁵³. Antiguamente, en las bandas de instrumento de viento de la región, se seleccionaba los instrumentistas de acuerdo a sus características físicas: la conformación de los labios, la complexión física, la extensión de los dedos y brazos sugerían al director de la banda o al profesor de la banda la especialización que debería tener el futuro músico. Así, por ejemplo, un joven delgado no podría dedicarse a tocar la tuba. Un joven con labios gruesos difícilmente podría tocar la trompeta, a él se le recomendaba el trombón o la tuba. Estas prácticas rudimentarias casi siempre definían la vocación del futuro instrumentista y con ello su oficio y su arte. Puede decirse que en muchos casos fue acertada la selección empírica que hacían los responsables de la enseñanza o de la dirección de estos conjuntos musicales.

Hoy en día esta practica se observa en comunidades campesinas ubicadas lejos de los centros urbanos, pero en las instituciones de enseñanza musical ha caído en desuso. Aunque, a decir verdad, no totalmente, pues en la admisión a sus estudios de los futuros músicos siguen observándose algunas de estas ideas que sugieren, a veces justificadamente, el apoyo o el consejo para que el estudiante que va a ser admitido se dedique o no al instrumento de su preferencia.

⁵² Es un músculo de la cara y se constituye por dos porciones: la porción marginal y la porción labial.

⁵³ Se recomienda ver las entrevistas.

Otro aspecto importante que no se encuentra con frecuencia es el que se refiere al perfil del estudiante de trompeta o instrumentos afines que pretende una formación profesional. Nos referimos a la caracterización generacional desde la perspectiva de la música debido a las condiciones socioculturales de sus orígenes. Al finalizar el siglo XX, en esta región como en muchas partes de México, los músicos dedicados a los instrumentos de aliento en general y en particular a los metales provenían de familias con una amplia tradición musical popular, cultivada en las bandas de viento de comunidades suburbanas en su mayoría. Esto se explicaba por el hecho de que había pocas instituciones sinfónicas, de música académica, que demandaran sus servicios. En su generalidad se ocupaba en estas bandas de viento tradicionales en los pueblos, como se ha visto en el capítulo primero, en las fiestas patronales, las ceremonias cívicas o sociales, funerarias o festivas, religiosas o civiles.

En otros casos tocaban en las orquestas de baile y, ya después de la segunda mitad del siglo XX, se dedicaron a formar grupos de música popular con vocalistas e instrumentos electrónicos. En realidad, pocas oportunidades de trabajo tenían en orquestas sinfónicas, pues eran muy contadas las instituciones en la región. Por estas condiciones, los estudiantes de trompeta se podrían caracterizar por ser estudiantes jóvenes que habían tenido una fase de iniciación en sus comunidades o en su hogar. Llegaban a las instituciones de enseñanza musical con rudimentos técnicos del instrumento de trompeta y con fundamentos generales de la música y solfeo.

Con el único fin de probar la relevancia de estos comentarios, cabría añadir que no era ni es lo mismo un estudiante de piano, de canto o de instrumento de cuerda que un estudiante de trompeta. Una cuestión característica de estos últimos estudiantes era su distancia con la cultura musical en general, su poco contacto con el quehacer de las orquestas sinfónicas, su proximidad a la música popular comercial y su nivel cultural en general. Si se toman en cuenta las generaciones de estudiantes que han asistido a las instituciones musicales de la región, podría decirse que lo dicho en párrafos anteriores es cierto para las generaciones de estudiantes que teniendo un promedio de veinte años llegaron a ser estudiantes al

finalizar el siglo. Los contenidos y las cargas culturales de estas generaciones estaban entre las tradiciones y herencias del siglo XX, su cercanía con los conjuntos de música popular y distantes de la música académica.

Esto cambio con el arribo de la tecnología y el acceso a todos los servicios que ilimitadamente ofrece la internet. A partir del presente siglo, la democratización de la información, tanto de su acceso como de su difusión, han sido determinantes para moldear la nueva mentalidad de los estudiantes de música, en particular de los dedicados a los instrumentos de aliento. El motor de este cambio cultural es, sin duda, los procesos de la transformación local. Hoy como nunca el acceso por medios electrónicos a la música de cualquier estilo se puede lograr gracias a dispositivos como la computadora o el teléfono celular. Esto incide directamente en los procesos formativos, ya que los estudiantes o aspirantes pueden consultar en líneas tutoriales y, por supuesto, acceder a todo tipo de música que les interese.

2.2 El docente

En las generaciones precedentes los profesores de los instrumentos de viento tenían formaciones muy diversas y no pocas veces eran músicos destacados pero formados de manera autodidacta. Se ha dicho que la historia de las bandas en la región proviene de una tradición antigua: primero, por la facilidad natural o el talento espontáneo de las culturas indígenas que habitaron en la región. Estos músicos autóctonos manifestaron grandes habilidades, ingenio y destrezas para tocar los instrumentos de viento que trajeron los españoles desde los primeros tiempos y que se integraron a la cultura mestiza de la región. Es bien sabido que la música fue una de las estrategias de la evangelización de estos pueblos y que, dada la facilidad con la que los naturales tocaban los instrumentos, sencillamente se integraron a esta cultura que trajeron los españoles y que, con su amalgamiento, generó ese mestizaje peculiar que caracteriza la época virreinal en la región central de Guanajuato.

En 1827 se firmó un decreto por el cual se instituyó la banda de guerra del batallón primer ligero de Guanajuato. Esto evidencia la importancia que tenían los instrumentos de viento para las ceremonias públicas. En el curso del siglo XIX

siguieron desarrollándose las bandas de viento que interpretaban la música mestiza profana, desvinculada de la música religiosa que se interpretaba en los templos. Los repertorios que los ensambles de viento interpretaban eran las piezas propias de la fiesta patronal y la música popular que amenizaba la fiesta en los atrios o en los pueblos.

Esta tradición se fortaleció con el tiempo y dio origen a una riqueza cultural integrada por las manifestaciones culturales, la religiosidad y el entretenimiento y animaba otras manifestaciones como los fuegos pirotécnicos, las vendimias o las mojigangas⁵⁴.

Estas tradiciones fueron propias de todos los estratos sociales y de todos los pueblos en el estado. Se puede decir que al iniciar el siglo XX y los años posteriores no había municipio que no tuviera grupo musical o banda. Pero hay casos en los cuales comunidades de pocos habitantes⁵⁵ tienen un gran número de bandas, a veces coordinadas por una sola familia.

Conviene hacer notar que esta tradición de bandas que empezaba a manifestarse en la segunda mitad del siglo XIX se fortaleció durante la época del porfiriato, a tal grado que en un importante número de municipios del estado de Guanajuato se construyeron quioscos,⁵⁶ que era el escenario donde se presentaban las bandas para el entretenimiento hebdomadario de pueblos grandes y pequeños.

Hasta la primera mitad del siglo XX las bandas de instrumentos de viento siguieron multiplicándose. Algunas de ellas fueron la base para las orquestas de baile⁵⁷, pero indudablemente esta tradición de grupos de instrumentos de viento es el origen de las bandas de música conocidas como “Tecno bandas”. Estas agrupaciones incluían instrumentos de vientos metales y maderas, pero empezaron a incorporar sintetizadores, vocalistas y percusiones eléctricas. Muy importante es mencionar que empezaron a tocar en espacios cerrados y se convirtieron en bandas de espectáculos y de bailes masivos, formando los mercados comerciales de este

⁵⁴ Las mojigangas son una representación con máscaras de dimensiones considerables y disfraces de trajes típicos.

⁵⁵ San José de Arceo, comunidad de valle de Santiago.

⁵⁶ Ver entrevista con Juan Manuel Arpero.

⁵⁷ Existe el caso de la Orquesta de Valle de Santiago del profesor Baltazar Aguilar.

tipo de música. Los repertorios de estas bandas modernas son muy variados, pues incorporan lo mismo baladas que música ranchera o *covers*⁵⁸ de grupos extranjeros. Sin embargo, existen ciertas orientaciones originales propias de estos grupos como son la música grupera⁵⁹, los corridos y la música nortea, entre otros.

Ante este panorama en el desarrollo de la música de bandas de viento la pregunta subsiste: ¿quiénes fueron los profesores que enseñaron a los músicos a ejecutar lo instrumentos de viento?, ¿dónde se formaron estos profesores?, ¿qué métodos siguieron para enseñar a tocar estos instrumentos? Evidentemente no se ha investigado lo suficiente este proceso, solo se pueden proponer hipótesis o sugerir algunas direcciones de la investigación que pudieran hablar de la figura del profesor de instrumento de viento en el curso de siglo y medio.

La idea más generalizada es que para algunos de estos profesores que fungían como directores de las bandas, profesores de solfeo y de los instrumentos que tenían a su alcance, su formación fue auspiciada por la iglesia católica y las comunidades que en su religiosidad demandaban los servicios de los músicos para acompañar los oficios y rituales para homenajear al patrono de la comunidad y, posteriormente, en otro momento, del día jubilar para el entretenimiento del pueblo.

Con seguridad se trataba de músicos talentosos que no tenían a dónde acudir para su formación y que en la práctica autodidacta daban cauce a sus habilidades y a su formación para componer y reproducir la música religiosa y profana y a su vez formar a nuevos músicos. Esta práctica fue el sostén de estos grupos y la base de su expansión, al grado que suplieron las carencias de centros musicales formativos. En el siglo XIX las instituciones que formaban músicos estaban ausentes en la región. Y si alguna se formó no subsistió las épocas difíciles en que Guanajuato y el país se veían envueltos en un proceso sangriento de la formación de la nación y el estado mexicanos. También es cierto que en el México de la transición de la nueva España al nuevo país independiente decayó la actividad musical que la iglesia había desarrollado de manera importante, en el ocaso de la

⁵⁸ En la música comercial popular la palabra *cover* corresponde a la interpretación o grabación de una canción de forma diferente a la del artista o compositor original.

⁵⁹ En esta región se entiende por música grupera la cumbia, el vallenato, el reguetón, entre otros.

Nueva España, cuando la colonia tuvo su periodo de mayor esplendor. El proceso de la guerra de independencia significó de alguna manera el desmantelamiento y desvinculación de las corrientes musicales que fluían de Europa a México.

El repliegue musical y cultural de la iglesia bajo los esquemas coloniales y europeos dio origen a manifestaciones y a la puesta en valor de la música popular, que transitaba de las raíces del periodo barroco hacia la recuperación de temas y melodías populares que eran compuestos e interpretados por pequeños grupos en las casas, en las fiestas, en las ceremonias, es decir, esa música popular cobró auge al agotarse las influencias de la música culta proveniente de Europa.

Posteriormente, esta revaloración de la música popular se vio reforzada por la presencia de músicos europeos que, de manera individual o a través de las compañías de ópera, pasaron por estos lugares creando una influencia en las formas melódicas, rítmicas, armónicas y orquestales que serían pronto adoptadas por esta nación en plena formación. Las distintas generaciones de profesores de instrumentos de viento vivieron estos cambios culturales de la sociedad regional. Los pequeños grupos que se formaban en muchas comunidades y en las cabeceras municipales procuraban aprovechar la escasa música impresa y los instrumentos de los grupos de manera muy limitada. La historia consagra que una de las etapas más importantes en la formación de las bandas fue la intervención francesa y las bandas que acompañaron al imperio de Maximiliano. Sin duda, por el carácter público de los conciertos de las bandas, la gente de aquel tiempo se quedó asombrada de las interpretaciones de estos grupos musicales que eran comunes en Europa. Igualmente fue importante el impulso que le dio el régimen del general Porfirio Díaz a este tipo de música y a su difusión.

A pesar de ello, durante la segunda mitad del siglo XIX, si bien las condiciones habían mejorado notablemente, los conservatorios y otras instituciones musicales eran insuficientes para apoyar la formación musical. Instituciones en las que preferentemente se impulsaba la música vocal, la interpretación del piano y de los instrumentos de cuerda, ya fuera pulsada o frotada. Eran más escasos los profesores que se dedicaban a enseñar de manera académica los instrumentos de viento.

En contraste, fue la época de mayor auge de estas agrupaciones en todo el estado de Guanajuato, principalmente en las comunidades que se establecieron en la cuenca del Río Lerma. Nuestras indagaciones fehacientes provienen de este periodo, cuando sabemos que la música de banda de viento fue muy aceptada en las poblaciones y comunidades. Al finalizar el siglo XIX ya estaban asentados los patrones melódicos, armónicos y rítmicos de la música de salón (clásica), gracias a mejores medios de difusión, ya que circulaban más fluidamente las ediciones de música impresa, métodos de enseñanza de la música y, por supuesto, instrumentos.

Los docentes de esa época en el ámbito de los instrumentos de viento en su mayoría vivían en comunidades campesinas o suburbanas y observaban las mismas formas tradicionales de formar músicos, de componer o de hacer arreglos de la música de moda que comenzaba a filtrarse en el gusto popular. Nunca será suficiente hacer el reconocimiento a los directores de estos grupos que se dedicaron con tesón, ingenio y talento musical a aprovechar los métodos que circulaban en la región, como el *Método Arban* para la trompeta y los instrumentos de boquilla circular, o el método de Hilarión Eslava para aprender y practicar los conocimientos elementales de solfeo.

Después de la Primera Guerra Mundial, el panorama musical en México y fuera de él era otro. No solo la propia Revolución Mexicana impulsó la movilización de grupos sociales y sobre todo de bandas de viento que acompañaban a los contingentes en conflicto y que se movilizaban como nunca antes gracias al ferrocarril. El centro de México fue escenario de las grandes batallas que definieron el Estado Nacional después de la Revolución. Al mismo tiempo hubo otros procesos que también incidieron sobre el desarrollo de las bandas de viento. El cine mudo, primero, y luego el cine sonoro, el radio, el fonógrafo y la reproducción de discos fueron determinantes para la difusión de la música y, con ello, el enriquecimiento de los repertorios bandísticos. Durante este periodo persistía la carencia de instituciones musicales, pero los directores de bandas tenían mejor preparación. En honor a ellos se ha de recordar que se dedicaron, de tiempo completo con una vocación bien definida, tanto a la preparación de músicos, iniciada desde su adolescencia, como al tiempo invertido en estar atentos a los avances de los

distintos estudiantes, lo que exigía una vasta preparación. Estos directores de bandas interpretaban varios instrumentos y con autoridad podían enseñar lo mismo a tocar la trompeta, el trombón, la tuba o el clarinete, entre otros.

Simultáneamente, estos directores de orquesta, también de manera autoformativa, aprendían los elementos necesarios de la armonía, de las formas musicales, de la instrumentación, para componer piezas en los estilos de moda, o bien, para hacer arreglos de melodías que, perteneciendo a otros estilos, adaptaban para que las bandas las pudieran interpretar⁶⁰.

Algo que influyó también en el enriquecimiento del repertorio bandístico fue el regreso de trabajadores mexicanos que, después de ir a Estados Unidos, tuvieron que volver tras la Gran Depresión de 1929. Algunos de ellos tocaron en bandas que seguían a las grandes formaciones que estuvieron de moda en la época, tanto del *charleston* como del *swing*, *foxtrot*, *jazz* y otras. Esto influyó en la formación de los profesores instructores de bandas, pues a las corrientes tradicionales de la música tradicional, se agregaba esta importante influencia, y dio origen a orquestas relevantes⁶¹.

En 1952 se fundaron la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato y la Orquesta Sinfónica de la misma (OSUG). En el panorama del desarrollo de la música de instrumentos de viento parecía que nuevos horizontes se vislumbraban con estas instituciones que dan un gran impulso a la música culta o académica. No obstante la relevancia de este hecho, la influencia de estas instituciones fue lenta y muy limitada, pues a pesar de ser instituciones públicas eran insuficientes para atender la demanda de la formación de músicos en este ámbito instrumental. Lo que si proliferó fue un mayor número de profesores de música en los municipios, pero muchos de ellos estaban orientados a la formación de pianistas, coros, cantantes o ejecutantes de instrumentos de cuerda en general. De tal manera que los profesores de estos instrumentos de viento en las comunidades seguían las tradiciones ancestrales. A pesar de ello, estas instituciones fueron ampliando sus

⁶⁰ Se sugiere ver las entrevistas que se presentan en el anexo.

⁶¹ Podemos mencionar a la Orquesta de Valle de Santiago, la cual ha tenido un gusto en el público regional como nacional por cerca de cien años.

programas educativos musicales, incorporando instrumentos diversos para los que, en el caso de los metales, algunos músicos de la orquesta fungieron como profesores. También influyó el hecho de que la OSUG amplió sus contrataciones trayendo músicos de otras partes de México y el mundo, entre ellos trompetistas, cornistas, fagotistas y flautistas. Esto permitió que la Escuela de Música ampliara su oferta docente y se incrementara el número de ejecutantes de estos instrumentos. Sin embargo, siguió siendo insuficiente para los jóvenes interesados en hacer estudios musicales en este ámbito.

Un hecho importante en la formación de músicos, de compositores y de conjuntos de músicos de bandas es el impulso que han recibido en el estado de Guanajuato debido a que se apoyó la inclusión de las bandas del estado en la programación del Festival Internacional Cervantino (FIC). Este hecho es un parteaguas en la historia de las bandas de viento en la región, pues la participación de estos grupos en el FIC fue acompañada de otras acciones específicas para apoyar su desarrollo. Existen programas gubernamentales que de manera permanente apoyan la formación y especialización de las bandas del Estado, lo que ha elevado su nivel profesional e interpretativo, además de incorporar nuevos repertorios, y auspiciaron las actividades de composición y arreglo de música para estos grupos.

Hoy se puede decir que la situación de las bandas ha mejorado notablemente respecto a su pasado reciente. Aunque quizá sea todavía pronto para ver resultados de acuerdo con las expectativas que se tienen de los esfuerzos que se han hecho para consolidar la tradición bandística en Guanajuato y mejorarla.

La antigua Escuela de Música se transformó en el actual Departamento de Música y Artes Escénicas debido a una reforma académico-administrativa que reorganizó a la Universidad de Guanajuato. En la actualidad, el perfil de los profesores de instrumentos de viento pertenece a las generaciones de estudiantes formados a finales del siglo pasado. Muchos de ellos son principales de sección de la OSUG y otros profesores son egresados del propio Departamento. Sus etapas formativas corresponden a la última generación de estudiantes de música del siglo XX y han incorporado no solamente aspectos tradicionales en la formación musical

e instrumental. Además, se han venido formando en las exigencias de la música académica contemporánea, de las corrientes jazzísticas y de los giros que ha dado la música popular. Pertenezco a esta generación de profesores y creo que ahora contamos con mayor formación e información instrumental y entrevemos horizontes mucho más amplios de la música, en la que los instrumentos de viento son fundamentales como nunca antes se había visto en la historia de la enseñanza musical. Nuestra atención está centrada en dar respuesta a estudiantes que también están más informados, que no se especializan en la interpretación de repertorios tradicionales, aunque se les exige en su etapa formativa, y que deben contar además con conocimientos y habilidades para las nuevas corrientes musicales actuales.

Es importante destacar que el perfil de un profesor de finales del siglo puede pensarse que para ser vigente tendría que actualizarse y poder interpretar repertorios muy contemporáneos. Es decir, el perfil actual del profesor debe ser tan versátil que, por lo menos en esta generación, pueda dar respuesta a las exigencias interpretativas de repertorios tradicionales y ser creativo ante los desafíos que presentan las interpretaciones y grafías de vanguardia.

Nuestra generación siempre quedará asombrada de ver los cambios que se han dado en los procesos de la formación musical en las últimas tres décadas, pero mayor asombro causa la velocidad de estos cambios. Pareciera que fue muy abrupta una cierta ruptura entre las tradiciones del siglo XX y los horizontes que presenta el siglo XXI. Estas no son solo fases de la formación de un docente, pues las propias generaciones de estudiantes nos muestran qué tan sorpresiva y profunda es esa transformación entre los aspectos teóricos, metodológicos, técnicos y estéticos de la música.

2.3 La trompeta

La trompeta, como la conocemos hoy en día, ha evolucionado de tal manera que sus posibilidades son sorprendentes. Por ejemplo, puede realizar sonidos simultáneos (multifónicos) que se tratarán más adelante. Para llegar a ello es necesario mencionar los instrumentos que la precedieron, así como remontarnos

algunos cientos de años o un par de miles, como en el caso de la cultura *Oxus*, así como resaltar que este instrumento siempre ha estado presente en muchas civilizaciones y fue objeto de gran relevancia, ya sea para rituales, funerales, para llamadas de caza, entre otras actividades. Su material también ha sido diverso, pues tenemos desde cuernos de animales como: carneros, cabras, antílopes, vacas, toros y gacelas, entre muchos otros más, colmillos de mamuts, así mismo de otros materiales como: cañas de bambú, tubos de vegetales o conchas de moluscos. No omito mencionar su importancia en el terreno religioso, por ejemplo en el Antiguo Testamento, las trompetas de Jericó, que aparecen cuando Josué recibió de Yahvé la indicación:

“Escoge siete sacerdotes que paseen, protegidos por soldados, el Arca de la Alianza alrededor del mundo durante siete días. Siete hombres harán sonar junto a la comitiva durante el tiempo que dure la vuelta en torno al muro las trompetas hechas de cuero de carnero. El resto del pueblo permanecerá en silencio. El séptimo día, junto con el sonido de las trompetas, se dejará escuchar el clamor del pueblo que gritará a pleno pulmón”.⁶²



Ilustración número 1. Las trompetas de Jericóⁱⁱ.

⁶² *Sagrada Biblia*, prefacio, introducciones y revisión sobre los textos originales del R. P. Ausejo Serafín, Editorial Herder, Barcelona. 1994. Página 245.

Realizar una línea del tiempo de su evolución con los pocos registros que se conocen o descubrimientos resulta una tarea compleja, pues la información es poca, se encuentra a cuentagotas. Sin embargo, trataremos de hacer mención de los casos más notables entre las grandes culturas antiguas.

Si buscamos un antecesor de la trompeta es necesario recordar a los primitivos instrumentos musicales. Podemos pensar que el primer instrumento musical es la voz humana, pero imaginar cuál es el segundo instrumento nos hace reflexionar que podríamos referirnos a los instrumentos de percusión hechos con huesos, piedras, entre otros. En ese contexto presumiríamos que, a la postre, los instrumentos de viento (*aerófonos*) fueron la tercera familia de instrumentos en desarrollarse. Las caracolas de mar o tubos de carrizo serían los primeros. Estos instrumentos de aliento o viento los encontramos en la mayoría de las civilizaciones. Recientemente se descubrió una especie de flauta primitiva con una antigüedad que oscila entre los cuarenta y dos mil a cuarenta y tres mil años. Este importante hallazgo tuvo lugar en una cueva del sur de Alemania ⁱⁱⁱ.



Ilustración número 2. Flauta primitiva.

Didyeridú australiano

A guisa de ejemplo quiero tomar el caso del instrumento musical *Didgeridoo*^{iv} o *Didyeridú*, por su estructura física más parecida a lo que podríamos llamar primer antecesor de la trompeta, pues su emisión es a base de la vibración de labios, que es un principio básico de la ejecución de la trompeta. Es un instrumento musical de los pueblos originarios de Australia hecho a base de madera con una silueta en forma de flauta de pico.



Ilustración número 3. *Didgeridoo* australiano.

Cultura hebrea

En esta cultura tenemos un instrumento musical llamado *Shofar*. Su estructura física es un cuerno de animal que bien podría ser de carnero o cabra. Su práctica era para uso religioso. Para su ejecución se usa la vibración de labios en la parte más reducida del instrumento con una forma circular para la adaptación de los labios de la boca. La antigüedad aproximada es de mas de cinco mil años (3000 a. C.).



Ilustración número 4. Replica Colección personal de la cultura hebrea^v.

Cultura oxus

En Asia Central encontramos la cultura *Oxus* en la Edad de bronce en la cuenca del río Amu Daría que realizaban el manejo de este metal con la técnica de cera perdida^{vi}. Esta civilización data de un poco más de cuatro mil doscientos años (2200 a. C.). Se localizó en el norte de Europa, puntualmente en la región de Dinamarca, Suecia y Alemania. En ella encontramos el instrumento musical *Lur* hecho de bronce. Este no se debe confundir con el instrumento al que también se le denominó *Lur*, pero que tuvo mucho uso en la Edad Media y cuya composición es de madera.

Un hecho distintivo de este instrumento musical es que se han encontrado en pares, lo que nos hace suponer que sus interpretaciones eran con dos ejecutantes. Algunos de estos ejemplares se localizan en el Museo Nacional de Copenhague y el Museo del *Hermitage*.



Ilustración número 5. Lur^{vii} de la cultura Oxus.

CULTURA EGIPCIA

En la sepultura del faraón *Tutankamon* se encontraron dos trompetas de plata y bronce rectas con unas dimensiones de 58 y 49.4 centímetros. Su resguardo se localiza en el Museo de El Cairo y otro en el museo del Louvre, en París. Su antigüedad aproximada es de un poco menos de cuatro mil años (1358 a. C.). A este instrumento le llamarón *Sneb*, su uso era de corte militar y se creía que el dios Osiris había sido su inventor.⁶³

⁶³ “Evolución de los Instrumentos de Viento Metal, Antecesores de la Trompeta Actual” Santos Cámara Santamaría, consultado el domingo 20 de diciembre 2020 https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_17/SANTOS_CAMA_SANTAMARIA_2.pdf



Ilustración número 6. *Sneb*^{viii} de la cultura egipcia.

Cultura persa

En ese mismo tenor de instrumentos elaborados de bronce, a continuación tenemos una trompeta de la cultura persa que perteneció a la dinastía de *Aqueménida*. Se encuentra en el museo de *Persépolis* en el país Irán. Observamos su forma frontal con una campana al final de forma cónica.



Ilustración número 7. Modelo de trompeta persa.^{ix}

Cultura griega

Los griegos fundadores de los Juegos Olímpicos utilizaban un instrumento musical llamado *Salpinx*, que es un instrumento recto con una campana al final en forma cónica de hierro o bronce, con una longitud de casi un metro o más, como en el ejemplar que se encuentra en el Museo de Bellas Artes en Boston. Su parte más estrecha, a lo que también se le conoce como *embocadura*, está hecha a base de hueso y propiamente es el antecesor de la boquilla. Una de sus funciones era la resistencia, pues se introdujeron en las Olimpiadas para competir sobre quién aguantaba más tiempo tocando o quién podía hacer la nota más aguda. Encontramos así al gigante Herodoro de Megas, ganador de varias ediciones de estas competencias. Otra de las funciones era la de introducir a los atletas. Importante notar que la forma física de este instrumento musical es muy similar a las cornetas de fanfarrias para iniciar las competencias de velocidad de equinos.



Ilustración número 8. *Salpinx*^x de la cultura griega.

Cultura romana

En la siguiente cultura encontramos un par de instrumentos musicales muy similares entre sí, el *Cornu* y la *Buccina*, hechos a base de cobre y con una longitud de alrededor de tres metros, de forma circular y con un tubo cruzado en medio del diámetro para su sostenimiento y mayor estabilidad, con una campana al final de la salida del sonido. Su uso es de corte militar, pues su interpretación era propiamente del ejército, para proporcionar órdenes. También encontramos la *Tuba Romana* que, a diferencia de los anteriores, es de forma recta y con una longitud menor. Es factible pensar que su origen es de la civilización de los etruscos, ya que ellos eran expertos metalúrgicos. Su antigüedad data de unos dos mil quinientos años (500 años a. C.).

Mas tarde aparecería el *Lituus* que, aparte de usarse en servicios militares, extendió su uso a ritos de carácter mortuario o de procesiones.

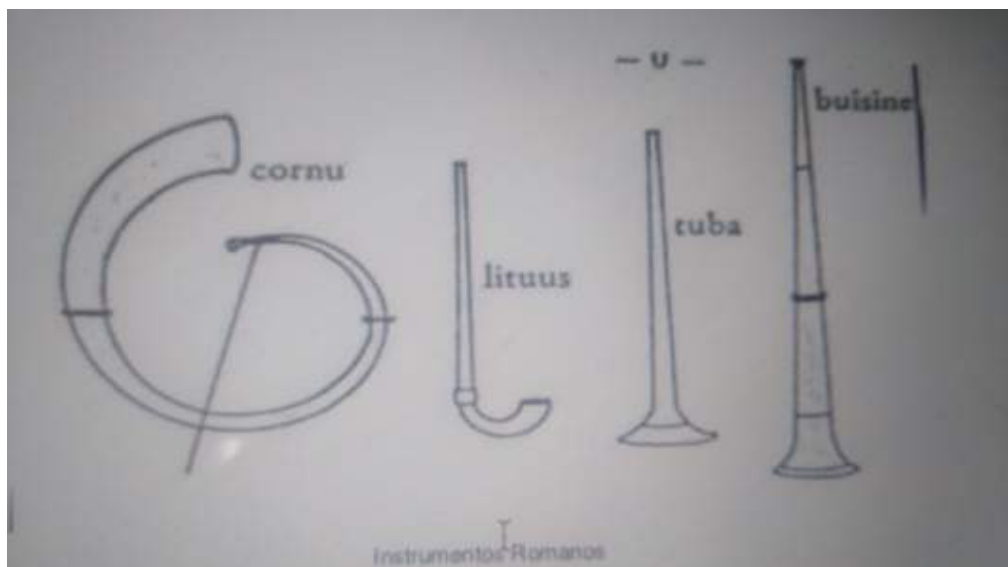


Ilustración número 9. *Cornu*, *Lituus*, *Tuba* y *Buisine*^{xii} de la cultura romana.

Cultura nazca

A inicios de la nueva era floreció entre los siglos I al VII la cultura *Nazca*, los cuales trabajaron la cerámica policromada, desarrollando vasijas, cantaros, representaciones de animales, así como instrumentos musicales, entre ellos una especie de trompeta en forma de megáfono.

Las trompetas de metal también se tocaban en el antiguo Perú. La crónica de los primeros frailes agustinos nos dice que el culto al dios *Tantazoro* incluía el uso de catorce trompetas de plata y cobre. una trompeta de plata en el Museo Etnográfico de Berlín mide setenta y siete centímetros de largo y termina en una campana en forma de embudo⁶⁴.



Ilustración número 10. Instrumento nazca^{xii}.
Fotografía, cortesía Museo Regional de ICA.

Culturas maya, azteca y tarasca

En las culturas maya y aztecas encontramos dos diversas cualidades de trompetas. Por un lado, en la civilización maya localizamos al *Tecciztli*, que significa bocina de caracol grande; el *Tepuzquiquiztli*, que significa sacabuche o trompeta, y el

⁶⁴ SACHS, CURT, *The History of Musical Instruments*, Dover Publications, INC. Mineola, New York. USA, 2006. Pág. 202.

Quiquiztli, que significa caracol que sirve de bocina o de trompeta.⁶⁵ Estos primitivos instrumentos eran utilizados por los sacerdotes para invocar a los dioses de la lluvia⁶⁶. De la misma manera, los tarascos tenían trompetas en forma tubular llamadas *Tiamu Pungacuqua*, que es un nombre compuesto o híbrido. Así pasó con las gaitas, llamadas *gayta cuiraxetaqua*, por ser instrumentos de aliento parecidos a las flautas; con las trompas (trompa *custamuquau*), y con los sacabuches o trombones llamados *tiamu pungacuqua*, es decir, trompetas de metal.⁶⁷



Ilustración número 11. Tecciztli, cultura maya, azteca y tarasca^{xiii}.

⁶⁵ *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref. del 27-12-2020]. Disponible en la Web <http://www.gdn.unam.mx>

⁶⁶ SACHS, CURT, Pá. 194.

⁶⁷ MARTÍNEZ AYALA, JORGE AMÓS, *Breve historia de las músicas del pueblo Purépecha de Michoacán*, artículo consultado en internet el día domingo 27 de diciembre 2020. Pág. 3. <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespimich/wp-content/uploads/2017/01/R1.6.pdf>



Ilustración número 12. Tepuzquiztli^{xiv}, culturas maya, azteca y tarasca.



Ilustración número 13. Quiquiztli^{xv}, culturas maya, azteca y tarasca.

Cultura tibetana

En la cultura budista del *Tibet* se encuentra una trompeta que llamaron *Dungchen*, con dimensiones verdaderamente asombrosas, ya que en algunos casos puede

medir hasta siete metros de longitud. Su estética de cilindro cónico segmentado en secciones semeja una especie de telescopio.



Ilustración número 14. *Dungchen*^{68xvi}, cultura tibetana.

Cultura china

El instrumento musical *Suona*, perteneciente al norte de China, es un instrumento cónico compuesto por un cuerpo de madera, pero con boquilla de cobre, así como en su pabellón. En apariencia es como una corneta, pero su boquilla es de lengüeta doble como de oboe. Su uso es militar o festivo.

⁶⁸ Imagen tomada de EBay.



Ilustración número 15. *Suona^{xvii}*, cultura china.

Cultura india

En la cultura india encontramos el instrumento llamado *Shringa*, el cual puede tomar forma de C o de S. Su construcción original es de cuerno de animal o de metal (como en la ilustración).



Ilustración número 16. *Shringa*^{xviii}, cultura india.

La tromba di tirarsi

La *tromba di tirarsi* es una especie de trompeta de varas que consistía en una boquilla fijada en una garganta muy estrecha que desempeñaba el papel de corredera, fue utilizada por Bach en muchas de sus cantatas. El único ejemplar conservado en la actualidad se conserva en el Museo Instrumental de Berlín.



Ilustración número 17. La tromba *di tirarsi*^{xix}.

Cornetto

El instrumento musical *Cornetto*, construido generalmente de madera, es muy parecido en su forma física a las flautas de pico en su técnica para la ejecución, es decir, la de presionar orificios con ambas manos. Aunque en forma curva, "...invita a asumir el desarrollo a partir de los cuernos de animales primitivos de punto"⁶⁹, pero, al tener una embocadura como trompeta y contar con una boquilla elaborada del mismo material, se clasifica dentro de la organología de la trompeta. Hoy día se fabrican con fibra de vidrio. Tuvo un gran auge tanto en el Medievo como en el Renacimiento y el Barroco. Como en la familia de las flautas encontramos en el *Cornetto* sus diferentes familias: soprano, alto, tenor, entre otros.

⁶⁹ Jarratt-Knock, David George. The 'Cornett': Diversity Of Form, Function And Usage As Portrayed in Organological and Iconographical Sources, c.1500- c.1800. A dissertation submitted to the University of Birmingham for the degree of Master of Music (Musicology). Department of Music College of Arts and Law The University of Birmingham September 2014.



Ilustración número 18. *Cornetto*^{xx}.

Trompeta de varas

Esta trompeta, a diferencia del trombón, no tiene aspecto de “U”. Fue muy utilizada en el Medievo. Con esta técnica se buscaba acrecentar la extensión de la trompeta natural. Su afinación es en Si bemol.



Ilustración número 19. Trompeta de varas.^{xxi}

Trompeta natural, clarino o trompeta barroca

Esta trompeta gozó de un amplio reconocimiento en las postrimerías del Renacimiento y los albores del periodo barroco. Este modelo de instrumento es muy parecido al moderno, pero sin los pistones. Hay de diferentes tonalidades, como en Do y Re, con longitudes de 2.43 metros y 2.13 metros respectivamente. El paso de

una tonalidad a otra se obtiene cambiando los cilindros. El siglo XVII y la primera mitad del XVIII (1600-1750) constituyen la edad de oro de la trompeta natural, que evolucionó su técnica de ejecución al introducirse en la música de concierto.

Se consideraba improbable que un intérprete pudiera obtener con igual calidad todo el registro de la trompeta en Re. En este aspecto, con la variedad de trompeta denominada *clarino*, se obtenían agudos de gran brillantez con los intérpretes más virtuosos, en tanto que, para interpretar las partes más graves, debía usarse una segunda trompeta llamada *principale*, con una boquilla algo mas grande. Se exigía una mayor habilidad y una técnica más profunda por parte de quienes tocaban las trompetas agudas a las que se hallaba confiada la parte melódica, frecuentemente sembrada de adornos y trazos difíciles de ejecutar



Ilustración número 20. Trompeta natural, clarino o trompeta barroca.^{xxii}.

La trompeta en re bemol

Construida por Johann Leonard Ehe, utilizada en el siglo XVII, hacia 1690 se encuentra en Inglaterra la *flat-trumpet* o trompeta menor, así llamada por que gracias a una corredera introducida en el codo del instrumento podían producirse algunos semitonos, lo que permitía la emisión de gamas menores. Un instrumento de esta clase se utilizó en el funeral de la Reina Mary.



Ilustración número 21. Trompeta en Re bemol.^{xxiii}.

Trompeta de llaves

La trompeta de llaves es el resultado de la amistad del interprete Anton Weidinger con el compositor Joseph Hadyn, el cual compuso el concierto en Mi Bemol Mayor, incluyendo algunos pasajes musicales cromáticos. Su construcción tiene un principio muy similar al usado en la flauta transversa, es decir, con llaves al costado, gracias a ello se podían hacer escalas diatónicas y cromáticas, sobre todo en el registro grave.



Ilustración número 22. Trompeta de llaves^{xxiv}.

Trompeta de válvulas

Esta trompeta recibe el nombre de trompeta de rotores o de válvulas rotativas, es de uso muy común en la orquesta sinfónica. Creada por Joseph Riedl.



Ilustración número 23. Trompeta de válvulas^{xxv}.

Trompeta moderna

La trompeta como la conocemos hoy en día, de tres pistones, tuvo sus primeros experimentos con uno o dos pistones. Este mecanismo se dio gracias al constructor alemán Blühmel (c.1813) y ya propiamente en 1815 el constructor, también alemán, H. Stölzel consiguió el cambio automático de los tubos adicionales⁷⁰. Alrededor de 1830 se instauró el tercer pistón.

A continuación, describiré una breve cronología de la evolución de la trompeta moderna. Para el año de 1790 el constructor Charles Clagget construye una trompeta doble afinada en Re y Mib con un solo pistón.

⁷⁰ Rodríguez Azorín, Jesús. Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecedentes de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal. Tomado el día sábado 26 de diciembre 2020: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/193-evolucion-historica-de-los-instrumentos-de-viento-metal-antecedentes-de-la-trompeta-moderna-sistema-de-valvulas-pistones-y-su-aplicacion-en-los-instrumentos-de-metal>



Ilustración número 24. Trompeta con un pistón^{xxvi}.

Para el año 1835 Joseph Riedl y Josef Kail fabrican una trompeta con dos cilindros.



Ilustración número 25. Trompeta moderna de dos pistones^{xxvii}.

Para el año 1839 Francois Périnet elabora la trompeta con el tercer pistón, que es la que más se conoce en la actualidad. Como aporte, el compositor Halévy fue el primer compositor en usar la trompeta de pistones en la orquesta en su ópera judía en 1835.



Ilustración número 26. Trompeta Moderna de dos pistones^{xxviii}.

Trompeta piccolo

Esta trompeta fue creada a fines siglo XIX para interpretar obras barrocas. La afinación puede ser en Si bemol o La, cambiando algunos tubos. En los últimos años también se ha creado la trompeta *piccolo* con afinación en Do. No omito mencionar que la presión del aire es similar a la de trompeta en Si bemol soprano, pero su ágil emisión para el registro agudo, así como un mejor control en su afinación es lo que ha favorecido su uso. Su digitación en su registro medio grave es similar a la digitación de la trompeta en Si bemol en su registro grave. Para lograr un registro más grave se emplea un cuarto pistón y podrá ejecutarse hasta un intervalo de cuarta justa.



Ilustración número 27. Trompeta *piccolo*^{xxix}.

Trompeta en do

Esta trompeta tiene una gran demanda para los instrumentistas de orquestas sinfónicas, pues su afinación, llamada “de concierto”, no tiene que usar las diferentes llaves para el transporte de obras. Salvo que estas estén escritas para otros instrumentos como en Mi bemol, Fa u otros.



Ilustración número 28. Trompeta en Do^{xxx}.

Trompeta Mi bemol/Re

La trompeta Mi bemol y Re, son usadas generalmente para la ejecución de conciertos como los escritos por Joseph Haydn, Johann Nepomuk Hummel y muchas obras del repertorio barroco escrito para *clarino* en Re, ya que no se tendría que hacer el uso del transporte. Su cambio de tonalidad se logra con el canjeo de los tubos de afinación.



Ilustración número 29. Trompeta Mi bemol/Re^{xxxi}.

Trompeta Fa y trompeta Sol

Estas dos trompetas pueden venir en una sola o separadas, es decir, con el mismo mecanismo de la trompeta en Re y Mi bemol, con el canjeo de tubos para el cambio de tonalidad. Con ellas se pueden interpretar obras sin el uso del transporte como el concierto de *Brandenburg* No. 2, de Johann Sebastián Bach; así mismo el uso de la trompeta en Sol para la obra el *Magnificat*, del mismo compositor.



Ilustración número 30. Trompeta Fa/Sol^{xxxii}.

Trompeta cuartos de tono

En el siglo XX llega una nueva innovación a la trompeta de la cual el mundo occidental se ha hecho poco eco. Nassim Maalouf (n. 1941), discípulo del gran Maurice André, introduce un cuarto pistón a la trompeta convencional de 3 pistones en Si bemol. Con este nuevo pistón consigue alterar el tono producido por el instrumento bajándolo un cuarto de tono. Con esta modificación, la trompeta se convierte en un instrumento apto para la interpretación de la música árabe, cuya escala consta de 24 sonidos al tener el cuarto de tono como distancia más pequeña.



Ilustración número 31. Trompeta cuartos de tono^{xxxiii}.

Trompeta heráldica

Esta trompeta está afinada igual que la trompeta moderna en Si bemol. Tiene un par de círculos para que se pueda colocar una bandera. Usando la misma técnica que la trompeta moderna de pistones.



Ilustración número 32. Trompeta heráldica^{xxxiv}.

Cornetín

En realidad, su nombre correcto es *corneta*, pero en México suele confundirse con la corneta de órdenes militares, de uso de las bandas de guerra, y se le conoce en el medio musical como *cornetín*. Afinado al igual que la trompeta soprano en Si bemol, con un sonido más brillante, misma extensión del tubo y registro, su forma aparentemente más pequeña hace que su interpretación sea más cómoda para la marcha.



Ilustración número 33. Cornetín^{xxxv}.

Instrumentos de metales de marcha

Como parte de los instrumentos de marcha, que son muy afines a la trompeta por su forma frontal y uso de los pistones, encontramos diversos instrumentos llamados *de marcha*, como son: corno de marcha afinado en Fa y Mi bemol, barítonos de marcha (mismo registro que el trombón tenor) y tuba de marcha, como se muestra en la imagen siguiente (una tuba de marcha).



Ilustración número 34. Tuba de marcha^{xxxvi}.

La trompeta baja

Este instrumento, de forma muy similar a la trompeta tradicional, tiene un registro de una octava más grave, así como una longitud del tubo más extensa.



Ilustración número 35. Trompeta baja^{xxxvii}.

Trompeta de cinco pistones

Prototipo de trompeta propuesto por el profesor David Hickman. Afinado en Do, pero por su estructura de cuatro pistones y una válvula puede cambiar a Re, Re bemol y Si, lo cual es más amable para interpretar pasajes orquestales.



Ilustración número 36. Trompeta de cinco pistones^{xxxviii}.

Trompeta de bolsillo

El siguiente ejemplo muestra una trompeta en apariencia mas pequeña que todas las trompetas. Sin embargo, tiene la misma longitud de tubo que la trompeta en Si bemol, así como el mismo registro y sonido. La diferencia radica en su acomodo más compacto, que ayuda a su fácil traslado y sobre todo para la iniciación de este instrumento, pues el punto de equilibrio queda más cerca del cuerpo.



Ilustración número 37. Trompeta de bolsillo^{xxxix}.

Corneta militar y clarín militar



Ilustración número 38. Corneta militar^{xl}.

Este instrumento es de uso para las bandas de guerra. Las notas que de ella emanan son la serie de los armónicos naturales. Su nombre correcto es *Bugle* y existen en diferentes afinaciones. También los encontramos en diferentes registros que van desde soprano, alto, barítono y contrabajo, así como con el sistema de llaves para lograr cromatismos.



Ilustración número 39. Clarín militar^{xlii}.



Ilustración número 40. Clarín militar sopranino^{xlii}.

Stopped trumpet

Este instrumento tiene un uso muy similar al empleado en el corno francés de colocar la mano dentro de la campana y lograr un sonido más nasal. Así mismo, logra bajar un tono la afinación y generar intervalos diatónicos que, por su estructura, no serían posibles, pues se generan solo armónicos naturales.



Ilustración número 41. Stoppet Trumpet^{xliii}.

Flumpet

El siguiente instrumento es el resultado de un híbrido entre la trompeta en Si bemol y el *Flueghorn*. El primero es de un timbre más brillante y el segundo más opaco.



Ilustración número 42. Flumpet^{xliv}.

Flugehorn

También llamado *fliscorno*, es un instrumento muy similar a la trompeta, mismo registro, pero con una calidad tímbrica más suave.



Ilustración número 43. Flugehorn^{xlv}.

Trompeta contrabajo

Como su nombre lo indica es una trompeta con un registro muy grave, llegando hasta dos octavas más baja que la trompeta en Si bemol. Su uso es muy poco común reduciéndose a ensambles de trompetas para realizar el bajo.



Ilustración número 44. Trompeta contrabajo^{xlvi}.

Trompeta sub-contrabajo

Trompeta que tiene el registro más grave posible. Su uso es muy poco común, salvo para música escrita para este instrumento.



Ilustración número 46. Trompeta sub-contrabajo^{xlvii}.

Trompeta de doble campana

En los últimos años se han creado muchos instrumentos de vanguardia. Encontramos, por ejemplo, la trompeta de doble campana, la cual se usa para que en una de las campanas se inserte una sordina y resulte ágil la transformación tímbrica con el apoyo de un rotor o válvula para este cambio.



Ilustración número 46. Trompeta de doble campana^{xlvi}.

Composición de la trompeta

La trompeta moderna se construye principalmente de los siguientes materiales: latón, bronce, plata o níquel, aunque se han construido también de plástico, madera, arcilla o cerámica. Su longitud es de ciento ochenta centímetros, con un tubo principal de forma cónica. La boca recibe el nombre de campana o pabellón. Consta de tres pistones con sus tubos respectivos (bombas), así como llaves para el desagüe por el resultado de la condensación del aire (saliva), un tudel y tubo de encaje para la boquilla. La boquilla tiene un borde circular, detrás esta la copa que canaliza el aire por una apertura mucho menor. Dependiendo de la profundidad el timbre será diferente. Codos o bombas de afinación para cada pistón, así como la bomba de afinación general.

Pistones

La función que realizan los llamados pistones o válvulas es de extender el tubo. Dependiendo de qué cilindro se accione, el aire recorre las bombas de la trompeta. Por ejemplo, al manipular el pistón de en medio, el flujo de aire recorre la bomba más pequeña, haciendo medio tono más grave la serie de los armónicos. De la misma forma, al bajar el pistón uno el aire ahora recorre la bomba mediana, bajando

un tono o segunda mayor la afinación. La secuencia es la siguiente: válvulas uno y dos, el intervalo es de un tono y medio o tercera menor; válvulas dos y tres, dos tonos o tercera mayor; válvulas uno y tres, dos tonos y medio o cuarta justa; las tres válvulas, tres tonos o cuarta aumentada/quinta disminuida (tritono). Mención aparte merece la válvula tres, que presenta una afinación inestable o desafinada y cuyo uso solía ser para resolución de trinos o adornos. Hablaremos de esta digitación más adelante, puesto que nos ayudará para los microtonos.

A principios del siglo XVII se inventaron unos tubos llamados “tonillos”, “tubos de recambio” o “bombas”, que se podían insertar en el tubo principal de la trompeta u otros instrumentos de metal para alterar el tono fundamental y obtener, por tanto, diferentes series armónicas.

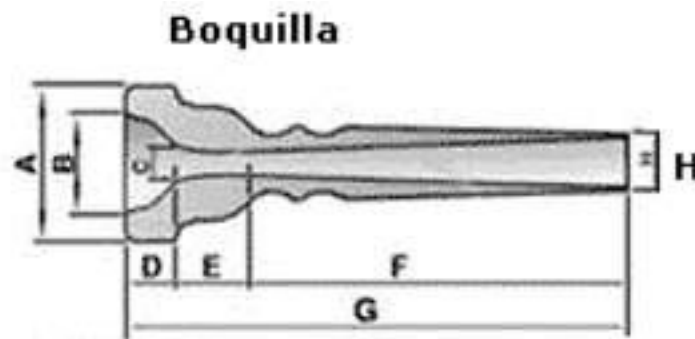
Se trató de un intento bastante positivo para intentar solventar el problema de conseguir toda la escala cromática en la trompeta y obtuvo un éxito bastante aceptable. En 1760 un instrumentista alemán, Anton Joseph Hampel, descubrió que se podía bajar la altura del sonido en un semitono o más tapando el pabellón del instrumento con la mano. Así, entre sonidos libres y tapados, y con la utilización de los “tonillos”, la trompa podía producir una escala casi cromática, con lo que ampliaba enormemente sus posibilidades. El instrumento así mejorado, conocido por *trompa de armonía*, fue muy apreciado por los compositores del periodo clásico, como por ejemplo en los Conciertos para trompa, de Mozart.

Boquilla

Existe gran variedad de boquillas para la trompeta, así como diversas marcas y numeraciones para definir la profundidad de la copa (diámetro interior de la taza), si es pequeña del orificio o grande (grano) y que dependen del gusto de los interpretes, pues sujetándose de sus cualidades con relación al sonido puede variar en su timbre. Este utensilio de forma cónica no es mas que un adaptador para permitir la eficiente vibración de los labios⁷¹. Presumiblemente, sus primeras creaciones fueron del mismo material que el resto del instrumento, como ya citamos, cuernos de animal, madera y finalmente de metal. Se podría mencionar que un factor para elegir

⁷¹ SACHS, CURT, *The History of Musical Instruments*. Op. cit. Pág. 20

una u otra boquilla es la de la forma musical que ha de interpretarse, pues los estilos son muy diferentes: por ejemplo, jazz, salsa o música de orquesta. A ello aún le podemos sumar que también depende qué voz melódica de la obra se interprete, es decir, en el caso de la música de concierto puede haber variaciones entre la primera trompeta y el tercer trompeta, sobre todo en el registro. Hay muchos músicos que, para el registro grave, prefieren boquillas con mayor profundidad, con el fin de lograr un mejor sonido en la octava grave.



- A- Anillo**
- B- Diametro interior o tasa**
- C- Grano**
- D- Grosor del borde**
- E- Punto culminante**
- F- Cono**
- G- Cuerpo**
- H- Tudel**

Ilustración número 47. Partes de la boquilla^{xlix}.

Capítulo III

Fundamentos técnicos y metodológicos para la formación profesional del trompetista y la ejecución de otros instrumentos de boquilla circular: Propuestas de un método complementario

En las exigencias técnicas contemporáneas, ante la tradición pedagógica de la enseñanza de los instrumentos de boquilla circular, uno de los principales retos que enfrentan los procesos de enseñanza son las demandas que se plantean tanto por las nuevas generaciones de estudiantes, como por los nuevos repertorios y las nuevas técnicas didácticas que son producto del avance del conocimiento en el ámbito de la educación musical.

En efecto, se han comentado en el capítulo anterior algunos aspectos de las nuevas generaciones de estudiantes de Música, concretamente los que se han fijado como meta terminar la preparación universitaria que los lleve a ser profesionales de la ejecución de los instrumentos de boquilla circular. También se ha dicho que, debido al advenimiento de la sociedad del conocimiento y al uso de las nuevas tecnologías para la enseñanza musical, cuya innovación es incesante, los requerimientos que manifiestan los estudiantes para llegar al dominio de los instrumentos de manera solvente son distintos y muy variados a los de las generaciones precedentes.

Es evidente, por ejemplo, que las generaciones de estudiantes de música en el siglo XX tardaban más tiempo en manifestar nuevas necesidades en el aprendizaje que motivaran a los profesores a cambiar sus métodos de enseñanza. Puede decirse de manera general que en el curso del siglo XX y en nuestro medio las generaciones de estudiantes se caracterizaron por observar bases técnico-metodológicas que parecían inamovibles y que provenían de los grandes legados de pedagogos excepcionales del siglo XIX. Eso fue cierto hasta la década de los años setenta cuando la tecnología vino a cambiar las formas de aprendizaje, lo que es particularmente significativo en la música, aunque de manera más gradual. Esto se fue acelerando al final del siglo en un proceso que nos asombra por su velocidad de cambio en las décadas presentes del siglo XXI.

En el transcurso del siglo XX los cambios más importantes se debieron a la variedad de repertorios que tuvieron que ser interpretados con nuevas exigencias

rítmicas, armónicas y con el inicio de las nuevas técnicas extendidas⁷². Uno de ellos es que la música que interpretaban las bandas de viento a finales del porfiriato fue pasando de moda y las bandas empezaron a interpretar otros tipos de repertorios más novedosos y exitosos para la época, como los boleros, música latina de origen caribeño y brasileño, música de otros géneros interpretados por grupos diversos: tríos, mariachis, conjuntos norteros y otros. En este transcurso de la evolución de la música mexicana y latinoamericana, un parteaguas importante fue la influencia de las grandes bandas que trajeron a México orquestaciones de *jazz*, *blues* y otros ritmos de origen estadounidense que innovaron las formas orquestales, el uso de los metales y de otros instrumentos, con nuevos ritmos y explorando otras sonoridades. De pronto fueron adoptadas por orquestas de la región. También, en el ámbito de la música popular, el nacionalismo mexicano, entendido como el nacionalismo posrevolucionario en México, trajo consigo la interpretación de temas populares, algunos de ellos influenciados por melodías, ritmos y armonías usadas en grupos indígenas, quizás como formas sincréticas de la música indígena y su interacción con la música europea o africana, cuya combinación produjo nuevas expresiones musicales mestizas.

Fenómenos de gran trascendencia cultural fueron contemporáneos a estos procesos de cambio musical en México. Nos referimos principalmente al desarrollo de las distintas formas de comunicación en el país. Uno de estos cambios se debe a la construcción del ferrocarril desde la penúltima década del siglo XIX durante el gobierno del general Porfirio Díaz. En poco tiempo el país se vio comunicado entre muy diversas poblaciones en toda la geografía de la República. Esto trajo consigo una mayor interacción entre mundos culturales de muy diversos orígenes, pues podrían escucharse grupos musicales que venían de otras partes de país con música popular, nuevos instrumentos, nuevos géneros, nuevas expresiones multiculturales que transitaban gracias al ferrocarril.

⁷² En el caso puntual de los instrumentos de boquilla circular podemos mencionar como técnicas extendidas el uso de los multifónicos, los cuartos de tono, efectos sonoros como gruñidos, accesorios independientes del instrumento, entre otros.

En lo que se refiere a los instrumentos de viento, la propia Revolución, es decir, la movilización de contingentes armados, significó también el movimiento de bandas que los acompañaban como una práctica social muy generalizada en el país. El tránsito de estos grupos de músicos también influyó en el crecimiento de la cultura bandística durante este periodo. Otro aspecto fundamental fue el desarrollo de las compañías fílmicas, ya que aun en la etapa del cine mudo las funciones siempre se hacían acompañar de música que interpretaba generalmente uno de los instrumentos de teclado de uso común y pequeños ensambles de músicos de instrumentos de cuerda principalmente. Pero en este punto el gran aporte fue el cine sonoro que, al grabar los diálogos y sonidos de la película, también incluía la música como un soporte fundamental del nuevo arte. Fue tan importante la música para el cine, que vivió un auge durante el periodo de la época del Cine de Oro en nuestro país. Gracias a que la reproducción de películas no conocía más que las limitaciones económicas y técnicas, el país vivió este rico intercambio de música debido a los distintos géneros que se interpretaban.

Casi al mismo tiempo se desarrolla la industria radiofónica que transmite en su programación música para entretenimiento de los escuchas. En su momento la radio se convirtió en el medio reproductor de la música de todos los géneros y de muy diversos lugares, no solo de México sino también del mundo. Esto impactó directamente sobre los grupos musicales y tradicionales de la región.

Una influencia similar se vivió con la irrupción de la televisión, que incluía en su programación muchos espacios para la transmisión musical, la que alternaba con dramas televisados, noticiarios y otros programas de entretenimiento. Todo lo dicho anteriormente tiene mucho que ver con la música popular de muy diversas calidades de estilos y géneros, altamente comercializada, y quizás poco con la música académica. El reto fundamental estaba en que las nuevas generaciones accedían gradualmente a las nuevas influencias culturales en este ámbito de la música, debido principalmente a que solo los estratos elitistas, ya fuera por cuestiones económicas o culturales, podían acceder a la música culta. Pero lo más importante que estaba en contra de los músicos profesionales era la carencia de instituciones musicales que, en la región, como se ha dicho, eran muy contadas. Salvo pocas

referencias, que ya han sido mencionadas, que se constituyeron en centros de formación. Una de ellas es la escuela de Música Sacra⁷³ del Obispado de León que, a su vez, estaba influenciada por las corrientes musicales provenientes de otros centros diocesanos. La otra fue la fundación de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato (EMUG) que, como se ha dicho, sucedió en 1952. Para esta época, la EMUG inició sus labores bajo nuevos auspicios, pues músicos notables provenientes de la Ciudad de México vinieron a constituir la planta docente, apoyada por los instrumentistas de la OSUG, que también se instituyó en esa época. Fue menos la influencia de la Banda del Estado, institución centenaria que ha permanecido hasta la fecha. Los músicos integrantes de esta institución fueron a su vez profesores de otros músicos que progresaron y se destacaban en su dominio del instrumento sin una certificación universitaria.

Pero el mundo de las bandas no sucumbía ante el peso de nuevos estudiantes y la falta de más instituciones que se dedicaran a preparar músicos profesionales. Ese vacío fue parcialmente llenado por profesores que daban clases de música en los principales municipios y por los grupos de instrumentos de aliento que seguían multiplicándose; no solo aquellos conocidos como bandas municipales, sino el gran número de bandas que eran muy activas en las comunidades rurales y urbanas debido a la creciente demanda de su música en las fiestas patronales, cívicas, políticas y sociales. También se ha dicho, gracias a la enorme y loable labor de los directores de bandas rurales, se sostuvo el adiestramiento de los músicos que formaron nuevos grupos, contribuyendo a aminorar la carencia de instituciones oficiales para la formación de profesionales de la música de bandas.

Los cambios más notables que hubo en la vida de las bandas en Guanajuato durante esos años fueron la formación de orquestas de baile, que fueron referencias de nueva música, impulsando así a compositores y arreglistas, y, por supuesto, la formación de músicos que respondieran a las exigencias de los nuevos repertorios. Tomamos el ejemplo de la conocida Orquesta de Valle de Santiago, casi centenaria, fundada por el profesor Baltazar Aguilar Ortiz, que dio entrada a aquellos músicos

⁷³ La Escuela de Música Sacra se funda el 19 de enero de 1905 en la ciudad de León. Fuente verificada por el portal [ruelsa.com](https://www.ruelsa.com), revisado el lunes 10 de enero del 2022, <https://www.ruelsa.com/gto/leon/leon4.htm>

que se fueron como trabajadores migratorios a Estados Unidos y participaron en formaciones de instrumentistas que interpretaban repertorios de moda, generalmente para el baile y el entretenimiento. Otro caso importante se debe a la fundación de otras instituciones similares, exigidas para interpretar danzones, boleros, pasos dobles, chachachás, entre otros.

En muchas ocasiones el abordaje de estos repertorios era innovador, por sus ritmos y sus melodías y las exigencias de la instrumentación de las piezas. No obstante, no representaba nuevos retos para el instrumentista. Es decir, con el conocimiento que ingresaba al grupo y una mayor práctica lograba solventar las exigencias de los nuevos repertorios.

3.1 Explicación teórico-musical de la metodología propuesta

Se ha de repetir que métodos como Arban, Clarke, entre otros, son textos de la enseñanza de la trompeta e instrumentos afines que con el tiempo reafirman su importancia y la gran obra pedagógica que han realizado en muchos países y en nuestra región del Bajío guanajuatense. Las generaciones pasadas en el curso de casi dos siglos han consagrado la utilidad indudable de estos métodos. La obra de estos autores se acrecienta al paso del tiempo y su utilidad sigue redituando buenos dividendos a los músicos. Pareciera que estas referencias metodológicas son insustituibles, sin embargo, hemos visto que la propia evolución de la música hace notar los límites de algunos de estos métodos.

Hemos señalado cuáles podrían ser estos límites. Para atenderlos se ha elaborado una propuesta metodológica que a continuación se presenta como resultado de la investigación que se ha llevado a cabo, tanto de las obras comentadas como de las experiencias pedagógicas que han tenido maestros del pasado y quienes actuamos en el presente queriendo difundir la sonoridad y el arte de los instrumentos de boquilla circular.

Objetivos:

En varias ocasiones se ha comentado que el *Método Arban* difícilmente tiene parangón con otros métodos pues, con justicia, se ha logrado colocar como el tratado técnico más importante para la ejecución de los instrumentos de boquilla circular. También se ha dicho que, habiendo sido editado en Francia hace siglo y medio, al paso de los años es evidente que no responde a las exigencias contemporáneas, ya sea por las nuevas demandas técnicas musicales y estéticas que manifiestan los nuevos repertorios para este tipo de instrumentos, ya sea también porque han cambiado de manera fundamental sus orientaciones repertorísticas, pues la música contemporánea ha explorado, si no consagrado, nuevas posibilidades sonoras de dichos instrumentos, para lo cual también se han modificado las grafías tradicionales, pues hoy se encuentran novedosas formas de cifrar su escritura musical. Finalmente, el perfil del educando en este ámbito instrumental trae otras demandas profesionales y artísticas que buscan obtener la misma eficiencia en los resultados técnicos en menores tiempos y planteadas desde su contemporaneidad, es decir, desde la perspectiva de la música académica actual.

Las generaciones contemporáneas demandan otras modalidades de llegar al dominio de los instrumentos que los habiliten para ser solventes de manera versátil. Si bien es cierto que la música se renueva constantemente, quizás el parteaguas de un cambio inédito fue la coyuntura de las décadas iniciales del siglo pasado en las cuales se construyeron nuevos horizontes y caminos para el arte musical, no solamente en el académico sino también en el arte popular.

De esta suerte el *Método Arban* es y seguirá siendo el método clásico por antonomasia, convirtiéndose así en una referencia obligada de un clásico de la literatura especializada de la técnica instrumental. Esto es válido particularmente en nuestra región, a donde no llegaron otros métodos que pudieran haber contribuido a la formación de artistas profesionales.

Lo dicho anteriormente lleva a identificar que el objetivo central de esta propuesta metodológica es sugerir una serie de ejercicios complementarios a los métodos clásicos, particularmente el *Método Arban*, para habilitar a los interesados

en la resolución de los problemas técnicos instrumentales que se presentan en la actualidad.

De manera más específica, las rutinas que se prescriben tienen como fin:

- Reducir la tensión muscular al ejecutar el instrumento.
- Generar una serie de ejercicios constantes que todo instrumentista debe trabajar de manera cotidiana.
- Lograr una dicción eficaz para la buena interpretación de las diferentes formas y géneros musicales.
- Promover la realización sistematizada del registro grave, medio y agudo de los instrumentos de boquilla circular para prolongar la vida profesional de los intérpretes.
- Proponer soluciones para algunos de los problemas que presenta la música académica contemporánea⁷⁴.
- Presentar ejercicios de microtonos con su cuadro de digitación para su resolución, lecciones de respiración circular y multifónicos, así como un cuadro de digitación para el registro agudo extremo.
- Dar respuestas actuales a problemas contemporáneos que presentan las nuevas generaciones de futuros músicos profesionales.

En este capítulo hemos de mencionar el caso puntual del método de Herbert Clarke⁷⁵ (1867–1945), pues se basa en el modelo que él presenta, construido con un motivo musical de cuatro notas a manera de *bucle*, es decir, sobre el motivo escogido se desarrollan distintas variaciones técnico-fisiológicas, la transposición a intervalos inmediatos y la habilitación para una dicción correcta y más fluida. Haciendo prevalecer los aspectos melódicos armónicos sobre los rítmicos.

Organización del método

Introducción

⁷⁴ En el presente trabajo se presenta como el capítulo IV.

⁷⁵ Fue un trompetista y compositor estadounidense, el cual escribió un sinfín de obras para trompeta y métodos para corneta (cornetín).

Antes de abordar la explicación del método que se propone, conviene mencionar requerimientos previos de boquilla circular. A diferencia de otros, los ejecutantes de la trompeta e instrumentos afines deben cubrir requisitos elementales para comenzar a trabajar los ejercicios que se incluyen en este método.

Una vez que el estudiante tiene clara su determinación de convertirse en un trompetista profesional o en un ejecutante de instrumento de esta familia, la primera condición es comprender cómo se produce el sonido de la trompeta. Aunque la edad no es impedimento para llegar a este propósito, conviene que el estudiante comience su aprendizaje de la técnica en su infancia, preferentemente. Esto permitirá el dominio de los automatismos fisiológicos para el estudio elemental de la trompeta.

La primera cuestión por analizar es cómo se produce el sonido de la trompeta. De manera esquemática, el sonido de la trompeta se produce por la emisión del aire a través de la boca cuando los labios vibran y hacen conexión con la boquilla circular expulsando intencionadamente el aire por la boquilla. Esta circula por la estructura del instrumento amplificando el sonido que producen los labios. Este sonido será dúctil en la medida que los labios cambien de intensidad en la emisión del aire. De tal manera que puede haber distintas formas de expeler el aire a través de los labios y estos producir diferentes efectos que modificarán el sonido del instrumento.

No es materia de este capítulo profundizar en la fisiología de la respiración y la producción del sonido a través de los labios. Esto forma parte de las primeras lecciones de un principiante que el profesor debe atender con sumo cuidado, pues una deficiente producción del sonido lleva a vicios incorregibles en el curso de la carrera. Es en esta fase que el estudiante debe entender la versatilidad de la presión con que debe expedirse el aire y el dominio de los labios, que produce una amplia gama de posibilidades de producir el sonido, hasta lo que podría llamarse la embocadura humana. Por supuesto, en esta fase deberá profundizarse lo suficiente para lograr una correcta y suficiente respiración, acumulación y administración del aire, de manera que se expandan las posibilidades de una mayor duración del sonido que se produce.

Otra cuestión muy relevante que queda aquí apenas subrayada es el uso de distintos órganos y músculos vocales, como la lengua, el paladar, los maxilares, los labios y los dientes. Todo ello lleva a dominar la emisión del aire que producirá los sonidos primigenios del organismo a través de la boca.

Esta es la primera condición para poder pasar al uso del instrumento. Sobre esta base sonora amplificará su potencia, produciendo sonidos con diferentes intervalos, de manera que su dominio permita solventar las dificultades que se presenten a la hora de interpretar un repertorio.

Otra cuestión también relevante es el uso de los dedos cuando el instrumento tiene pistones, pues la dosificación del aire y el juego de las presiones en los pistones permite la afinación en los sonidos de la trompeta. Así se pueden producir escalas, arpeggios, multifónicos, para poder leer con habilidad las partituras de los distintos repertorios. En este punto las habilidades tienen que ser coordinadas entre las que se requieren para manipular la producción del sonido en los labios y el juego de los pistones, para obtener la gama de notas propias del instrumento. Aquí vale la pena insistir en que estos sonidos son capaces de templarse a la afinación exigida según el repertorio. Esta afinación varía según las épocas y, como se ha dicho, según los repertorios. La más común es la adoptada por las orquestas sinfónicas en la actualidad, en la que la afinación más común es la nota La₄, que vibra a una velocidad de 440 hercios sobre segundo. No hay que olvidar que la música contemporánea exige afinaciones microtonales que requieren de una preparación avanzada.

Finalmente, es importante decir que también en la ejecución de los instrumentos de boquilla circular, como cualquier instrumento, ya sea de aliento o no, desarrolla un importante papel en la ejecución de la música el gozar de una buena audición, pues permite reproducir los sonidos correctamente afinados, y de igual manera la visión plena es requisito para un trompetista joven.

En este estudio no se incluirán temas de carácter neurológico que tienen que ver con otros procesos, en este caso cerebrales, que llevan a la producción del sonido.

En suma, el trompetista deberá gozar de una salud óptima para poder hacer uso pleno de sus capacidades fisiológicas, de sus sentidos, de su memoria, y dominar el instrumento con la libertad que requiere para convertirse no solo en un instrumentista más sino en un verdadero artista que pueda hacer de cada interpretación una creación propia.

Cuando el estudiante domina la producción del sonido base, construido en la embocadura que forman los labios, entonces los instrumentos de viento, verbigracia la trompeta, pueden comenzar a tocarse amplificando los sonidos ya producidos.

Esto por si solo es una importante parte del desarrollo del futuro músico, pero la otra parte es la correcta enseñanza del solfeo, de manera que las notas escritas en una partitura para uno de estos instrumentos puedan ser leídas sin problema, reproduciendo los sonidos y efectos indicados en la partitura.

Son estos conocimientos rudimentarios los que, explicados correctamente, se convierten en la base de una eficaz técnica, exenta de vicios y de exigencias que solo redundan en deficiencias terribles para el futuro músico.

Como se ha dicho anteriormente, se sugiere que este método sea aplicado cuando los conocimientos y habilidades elementales mencionados en el punto anterior sean dominados por el estudiante.

Los conocimientos de solfeo, así como de historia de la música, permitirán que el joven instrumentista pulse el instrumento de su preferencia para comenzar a asociar los sonidos producidos a las notas escritas en las partituras, observando afinación, duración, ritmo, amplitud, colocación del sonido y niveles de volumen, entre otros aspectos. De esta manera podrá comenzar los ejercicios sugeridos en el método.

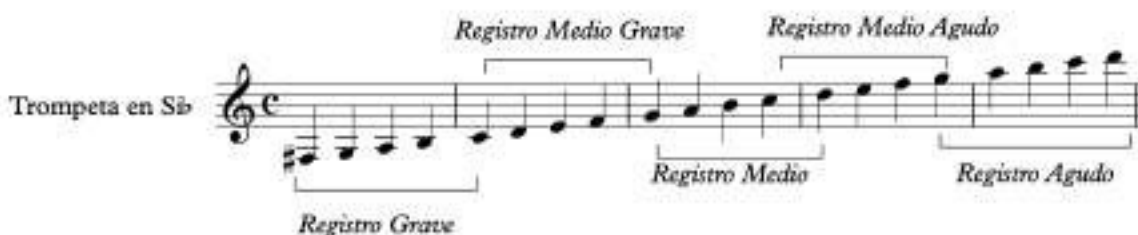
El presente apartado de lecciones para estudiantes de trompeta comprende, entre otros, elementos básicos de estudios que todo ejecutante de boquilla circular debe afrontar en su rutina. Estos conceptos básicos son: intervalos, arpeggios, escalas, ejercicios de articulación, entre otros.

El método está dividido en tres partes, atendiendo al grado de dificultad. Entendemos que aprender a tocar la trompeta, por ejemplo, requiere de un dominio

progresivo del registro propio de este instrumento. Es por ello por lo que se proponen tres niveles para su mejor comprensión.

- A) Nivel elemental
- B) Nivel intermedio
- C) Nivel avanzado

Para comprender mejor la organización de este metodo, se presenta a continuación el registro de la trompeta, que puede adecuarse a otros instrumentos de boquilla circular teniendo en cuenta las obvias diferencias en las octavas. Este registro comprende una región media y sonidos muy graves y muy agudos que significan dificultades para el estudiante. Por eso es que para esos instrumentos atacar el registro medio es más comodo y de un dominio más inmediato que el registro grave, que le sigue en grado de dificultad, y el registro agudo, que es una de las cuestiones que implica mayor dificultad para el ejecutante. De hecho, en la gráfica siguiente se presenta los registros intermedios entre el grave y el medio, entre el registro medio y el agudo.



Gráfica 1. Registro usual de la trompeta.

A) El nivel elemental

Permite desarrollar los sonidos mas fáciles de reproducir, los que se encuentran en el rango medio del registro de la trompeta. El rango propuesto es del registro medio grave al registro medio (Do₄ al Re₅). Este nivel se propone desarrollar habilidades para el dominio de los sonidos, que corresponden a la octava del registro central, el cual es una altura bastante cómoda para el discípulo novel.



Gráfica 2. Registro central de la trompeta.

Cada nivel esta conformado por dos “componentes”, llamados primario y secundario. En el caso del primer nivel, el componente primario se debe a que su estructura es de media escala, abarcando solo la región del registro medio-grave, y el componente secundario al registro medio.



Gráfica 3. Registro medio grave y medio.

B) Nivel intermedio

La región media se propone desarrollar habilidades para el dominio de los sonidos que van de la región del registro medio-grave a medio-agudo (Do₄ al Re₅). El avance de cada nivel obedece principalmente a la evolución y madurez de la tesitura de la trompeta y del desarrollo de las habilidades de los estudiantes. En el componente primario del nivel intermedio se integra la escala completa y el componente secundario corresponde a media escala del registro medio agudo del instrumento.



Gráfica 4. Registro del nivel intermedio.



Gráfica 5. Octava completa para el componente primario.



Gráfica 6. Media octava para el componente secundario.

C) Nivel avanzado

Finalmente, en el nivel avanzado el registro abarca cerca de tres octavas, con algunas notas pedales como es el Fa₄ y el Mi₄, que ayudarán en primera instancia a relajar la presión de los labios, así como a centrar el sonido. Se trata de una excelente tesitura para poder interpretar música del periodo barroco, la mayoría de los conciertos para trompeta, así como gran parte del repertorio de música popular.

En relación con los componentes del nivel avanzado, el primer componente está integrado por dos octavas completas y el componente secundario por dos octavas más una sexta de extensión del registro.



Gráfica 7. Registro del nivel avanzado.



Gráfica 8. Dos octavas completas para el componente primario.



Gráfica 9. Dos octavas más un intervalo de sexta para el componente secundario.

Dentro de la organización del método en tres **niveles**, como ya se ha comentado, **elemental**, **intermedio** y **avanzado**, estos a su vez están conformados por dos **componentes**, llamados **primario** y **secundario**:

Así mismo, cada **componente** está constituido por **tres secciones**: **básica**, **media** y **alta**, dependiendo del grado de dificultad rítmica. De esta manera, a la sección básica le corresponde la notación en cuartos o negras, a la dificultad media los octavos o corcheas y a la dificultad alta los dieciseisavos o semicorcheas.

Los ejercicios esenciales de estudio para todo instrumentista de boquilla circular y que se proponen en el presente son:

- I. Escalas: media, completa, dos octavas, dos octavas y media y tres octavas.
- II. Escalas cromáticas.

- III. Intervalos.
- IV. Intervalos cromáticos.
- V. Arpeggios.
- VI. Flexibilidad de labios.
- VII. Golpe de lengua⁷⁶.
- VIII. Estudios finales⁷⁷.

Estos ejercicios esenciales se presentan con los siguientes modelos de dicción y articulación musical:

- A) *Legato*
- B) Articulación “Du”
- C) Articulación “Tú”
- D) Articulación “Ku”
- E) Articulación combinada doble “Tú-ku” o triple “Tú, Tú ku”

MÉTODO PARA TROMPETA E INSTRUMENTOS DE BOQUILLA CIRCULAR ORGANIZACIÓN DE SUS ELEMENTOS								
Nivel	Componentes	Secciones	Ejercicios	Articulaciones				
Elemental Es el primer nivel que considera este método. Comprende media octava (ver gráfica 1 y página 113)	Primario Cada nivel tiene tres componentes el primero se distingue porque se practica sobre la región media grave del registro.	Básica Página 122 La notación del registro que comprenden estos ejercicios, en esta sección básica está medida en cuartos o negras	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Elemental	Primario	Media Página. 132	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada

⁷⁶ Se le ha nombrado dicción a esta sección, pues es un resumen de articulación del cuerpo, cabecera o pie y en un principio su modelo es el estudio básico de H. Clarke, que se explica más adelante, y finalmente son estudios avanzados en donde la articulación y buena dicción es parte fundamental de ello.

⁷⁷ Al final de cada componente se agregan estudios avanzados de lo aprendido.

			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Elemental	Primario	Alta Página 144	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Elemental	Secundario	Básica Página 159	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Elemental	Secundario	Media Página 168	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Elemental	Secundario	Alta Página 182	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada

			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Intermedio Es el segundo nivel que considera este método. Comprende una octava y media (ver gráfica 4 y página 159)	Primario	Básica Página 197	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Intermedio	Primario	Media Página 212	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Intermedio	Primario	Alta Página 232	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Intermedio	Secundario	Básica Página 250	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada

			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Intermedio	Secundario	Media Página 270	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Intermedio	Secundario	Alta Página 292	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Avanzado Es el tercer nivel que considera este método. Comprende dos octavas más un intervalo de sexta (ver gráfica 7 y página 250)	Primario	Básica Página 317	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada
Avanzado	Primario	Media	Escalas	<i>Legato</i>	“DU”	“TU”	“KU”	Combinada

		Página 341						
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
Avanzado	Primario	Alta Página 367	Escalas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
Avanzado	Secundario	Básica Página 387	Escalas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
Avanzado	Secundario	Media Página 408	Escalas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
Avanzado	Secundario	Alta Página 431	Escalas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Escalas cromáticas	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Intervalos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada

			Intervalos cromáticos	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Arpeggios	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Flexibilidad	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Golpe de lengua	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada
			Estudio	<i>Legato</i>	"DU"	"TU"	"KU"	Combinada

Gráfica 10. Organización del método

3.2 Ejercicios graduales para el aprendizaje de la trompeta

Método para trompeta e instrumentos de boquilla circular

Nuestro trabajo ha llegado al punto de presentar la propuesta de método para el aprendizaje para los instrumentos de boquilla circular. No está por demás reiterar que la referencia de este método que se propone es el multicitado texto al que nos hemos referido, de J. B. Arban, y, en menor medida, se basa en el texto de H. Clarke. Se ha hecho un esfuerzo riguroso para complementar en algunos aspectos la metodología propuesta por estos maestros, procurando aportar algunos ejercicios innovadores basados, como se ha dicho, sin mayor pretensión que aportar algunos ejercicios complementarios basados, como se ha dicho, en la experiencia que he podido acumular al paso de mi formación profesional como estudiante, profesor, instrumentista, arreglista y director. Si alguno de estos ejercicios ayudara a formar a futuros músicos profesionales, su propósito principal se habrá cumplido.

Introducción

El universo de los instrumentos de boquilla circular es infinito, no solo en las posibilidades que el estudiante y el profesor tienen para dominar la ejecución de este instrumento. Estas dificultades van presentándose en la medida en que se avanza, pues de manera paralela va también el desarrollo de la música, ya sea académica o popular. Nunca se logrará el dominio total de la trompeta, pues cuando parece que ya se ha alcanzado la madurez en su ejecución se presentan nuevos retos. Habrá que distinguir que, de todos estos retos, unos son técnicas meramente instrumentales que tienen que ver no solo con la lectura de las partituras, sino también con la creación y madurez del sonido que se genera y que se integra a

otros instrumentos para, en su conjunto, hacer lo que podemos llamar fenómeno musical.

Todo método puede proponer ejercicios que desarrollen las habilidades del estudiante, ya se refieran a las cuestiones relacionadas con la correcta administración del aire, la adecuada embocadura que hacen los labios, la agilidad en el manejo de los pistones y en poder coordinar los recursos del organismo y las posibilidades del instrumento, la dinámica y la agógica de la música que se desea interpretar.

Va mucho más allá el propósito de un método, pues debe garantizar la creación de sonidos estéticamente plenos según las demandas de la música que se interpreta. Este es el fin último de la interpretación del instrumento, la creación de un sonido propio. Esta es la aspiración persistente del método que a continuación se explica.

A) Nivel elemental

Recordemos que se ha dicho que el método tiene tres niveles: **elemental, intermedio y avanzado**. Vamos a comenzar por el nivel elemental que se distingue por trabajar el registro medio grave y medio. Este nivel **elemental** tiene dos **componentes**, que son primario y secundario.

En este primer **componente** de ejercicios seleccionados cuidadosamente para estudiantes que inician el aprendizaje de la trompeta, estas lecciones se trabajarán de manera progresiva y ordenada. Son fundamentos técnicos de estudio diario de manera muy esencial. Los ejercicios comprendidos hasta el número veinticinco son lecciones elementales que permiten desarrollar el apoyo de la respiración, de manera inicial, para conectar el flujo de aire y lograr una correcta columna de aire compacta, de manera que el soplo sea expulsado con suficiente consistencia para lograr el juego de los pistones. Se trata de comenzar los pasos elementales necesarios para una correcta ejecución del instrumento, el dominio de estos ejercicios garantizará un buen inicio para el ejecutante.

En el ejercicio veintiséis, donde se aborda el tema de flexibilidad de labios, el uso es puramente el flujo de la corriente sin la variación de los pistones. Recordando que dosificar el piano no es sinónimo de debilidad, es el control de la fuerza, Forte.

El **nivel elemental** contiene tres secciones: básica, media y alta. Nos ocuparemos en seguida de la sección básica. Cada sección agrupa ocho ejercicios que deben ser practicados cotidianamente a manera de rutina por los músicos, cualquiera que sea su nivel desarrollo. Por esta razón es aconsejable hacer estas rutinas para adentrarse a otras prácticas. No olvidemos que los mismos cantantes u otros instrumentistas siempre tienen rutinas que les permiten el funcionamiento físico y mental que permita un calentamiento adecuado. En inglés se dice “*Warm Up*”.

A-1) Nivel Elemental, componente primario, sección básica (NE-CS-SB)

Esta sección se integra por cinco ejercicios, los que a continuación se presentan.

Ejercicio 1.⁷⁸



En el siguiente ejercicio encontramos la articulación “Du” que es más suave y sin acento, siempre conservando el mismo tempo de 60 el cuarto o la negra.

Ejercicio 2.



En el siguiente ejercicio vemos la sílaba “Tù”, en una articulación con acento con un uso muy importante en fanfarrias, llamado, de mayor carácter y enérgico.

Ejercicio 3.



⁷⁸ Este modelo matricial de media escala que sirve de base y origina otros ejercicios es tratado en diversos textos disciplinares como Charles Colín, Maurice Benterfa, Gran Método Arbán, entre otros, y en la presente tesis se tomará como base en lo subsecuente.

Ahora se empezará con una articulación en la que al principio es un poco más complejo lograr un buen resultado. En la articulación “Ku”, que ha de lograrse con emisión de aire pronunciando KU sin acento en la articulación. Con ella se tendrá una gran utilidad, sobre todo para la combinación de articulación para lograr pasajes virtuosos que se caracterizan por su rapidez.

Ejercicio 4.



A continuación, el ejercicio se hará con la combinación de las articulaciones anteriores “Tù” y “Ku”. Esta nos servirá para lograr una interpretación de obras rápidas y tempos virtuosos. Se debe trabajar de manera lenta y precisa para lograr una buena dicción musical.

Ejercicio 5.



Esta misma **sección elemental** en su componente primario comprende la siguiente serie de cinco ejercicios que abordan el cromatismo que, en muchos textos disciplinares, se empiezan a estudiar ya con cierto grado de avance del estudiante. Se propone su estudio desde el principio.

En *Legato*.

Ejercicio 6.



Articulación suave “Du”.

Ejercicio 7.



Articulación vigorosa “Tù”.

Ejercicio 8.



Articulación amplia “Ku”.

Ejercicio 9.



Articulación combinada “Tù” y “Ku”.

Ejercicio 10.



El estudio de intervalos, *legato* como ejercicios de vocalización de canto, lograr un sonido generoso, amplio, puntual atención en la afinación.

Ejercicio 11.



Articulación “Du”.

Ejercicio 12.



Articulación “Tù”.

Ejercicio 13.



Articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



Articulación combinada “Tù” y “Ku”.

Ejercicio 15.



Cromatismo y *legato*.

Ejercicio 16.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 17.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 18.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 19.



Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



Del estudio de arpeggios: mayor, menor, aumentado y disminuido. De forma *legato* y, como se ha comentado, pensar como cantante de ópera.

Ejercicio 21.



Con articulaciòn “Du”.

Ejercicio 22.



Con articulaciòn “Tù”.

Ejercicio 23.



Con articulaciòn “Ku”.

Ejercicio 24.



Con articulaciòn combinada.

Ejercicio 25.



Ejercicios de flexibilidad de labios con intervállica de quinta justa.

Ejercicio 26. Nota



Ejercicio 27.



Con articulación "Du".

Ejercicio 28.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 29.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 30.



Con articulación combinada.

Ejercicio 31.



En la siguiente sección llamada “Cuartos”, sonido suave pensando siempre en una campana de iglesia. Iniciamos con articulación “Du”.

Ejercicio 32.



Articulación “Tù”.

Ejercicio 33.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 34.



Con articulación combinada.

Ejercicio 35.



En la siguiente sección se aborda un ejercicio del compositor, cornetista, trompetista y director de orquesta estadounidense Herbert L. Clarke. Modelo tomado del libro de *Estudios de técnica para corneta*, propiamente el ejercicio número dos. Presentamos la variable en cuartos para seguir la secuencia de esta sección.

En *legato*.

Ejercicio 36.



Con articulación "Du".

Ejercicio 37.



Con Articulación "Tù".

Ejercicio 38.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 39.



Con articulación combinada.

Ejercicio 40.



Consideraciones finales de la primera sección. Esta serie de ejercicios constituye un ejemplo de rutina diaria que deberá realizar de manera ordenada el estudiante y que le permitirán abordar literatura musical para iniciantes de los primeros meses en la trompeta.

Nivel Elemental, componente primario, sección media (NE-CP-SM)

En la siguiente sección de ejercicios, denominada Parte B, la progresión radica puntualmente en el cambio de cuartos o negras a octavos o corcheas, recordar que hay que conservar el mismo tempo de 60 la negra.

En *legato*.

Ejercicio 1.



En articulación “Du”.

Ejercicio 2.



En articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



En articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



En articulación combinada.

Ejercicio 5.



El cromatismo en octavos y con un nuevo patrón rítmico que son los tresillos.

Ejercicio 6. En *legato*.



En tresillos e igual *legato*.

Ejercicio 7.



Con articulación "Du".

Ejercicio 8.



En tresillos.

Ejercicio 9.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 10.



En tresillos.

Ejercicio 11.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 12.



En tresillo.

Ejercicio 13.



Con articulación combinada "Tù" y "Ku".

Ejercicio 14.



Con articulación triple, “Tù” “tù” “ku”.

Ejercicio 15.



Estudio de intervallos.

Ejercicio 16.



Articulación “Du”.

Ejercicio 17.



Articulación “Tù”.

Ejercicio 18.



Articulación “Ku”.

Ejercicio 19.



Articulación combinada.

Ejercicio 20.



Intervalos con cromatismo.

Ejercicio 21.



Con articulación "Du".

Ejercicio 22.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 23.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 24.



Con articulación combinada.

Ejercicio 25.



Estudio de acordes. En *legato*.

Ejercicio 26.



Con articulación "Du".

Ejercicio 27.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 28.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 29.



Con articulación combinada.

Ejercicio 30.



Estudio de la flexibilidad de labios. En legato.

Ejercicio 31.



En octavos y *legato*.

Ejercicio. 32.



Con articulación "Du".

Ejercicio 33.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 34.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 35.



Con articulación combinada.

Ejercicio 36.



Estudio de los "octavos", recordar siempre un sonido amplio y generoso. Con articulación "Du".

Ejercicio 37.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 38.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 39.



Con articulación combinada.

Ejercicio 40.



Estudio de variaciones de articulación.

Ejercicio 41.



Estudio de H. Clarke No. 2, se trabajará en todas las formas que se ha llevado hasta el momento. Se comienza en *legato*.

Ejercicio 42.



Con Articulación "Du".

Ejercicio 43.



Con Articulación "Tù".

Ejercicio 43.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 44.



Con articulación combinada.

Ejercicio 45.



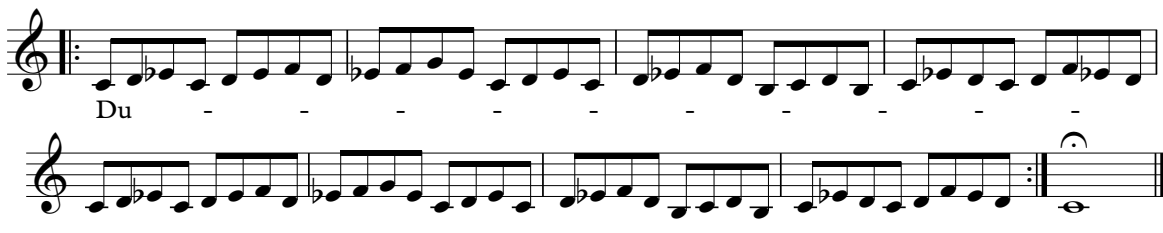
Estudio del ejercicio de Clarke, pero en modo menor, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 46.



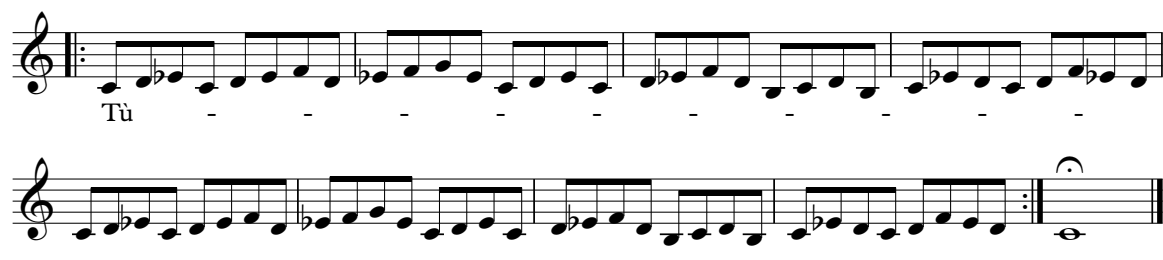
Con articulación "Du".

Ejercicio 47.



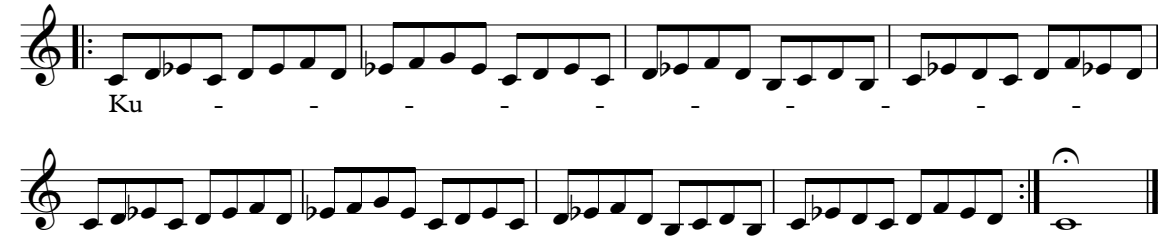
Con articulación "Tù".

Ejercicio 48.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 49.



Articulación combinada.

Ejercicio 50.



Nivel Elemental, componente primario, sección alta (NE-CP-SA)

Como se ha visto, se irán incrementando progresivamente los patrones rítmicos. En esta siguiente sección se llevarán a cabo en dieciseisavos o semicorcheas. El estudio ordenado progresivo, siempre con metrónomo logrará con el tiempo excelentes resultados. Conservando el mismo tempo de 60 la negra, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 1.



Con articulación "Du".

Ejercicio 2.



Con Articulación "Tù".

Ejercicio 3.



Con articulación "Ku".

Ejercicio. 4



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



Estudio en cromatismo. Iniciamos en *legato*.

Ejercicio 6.



Con articulación "Du".

Ejercicio 7.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 8.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



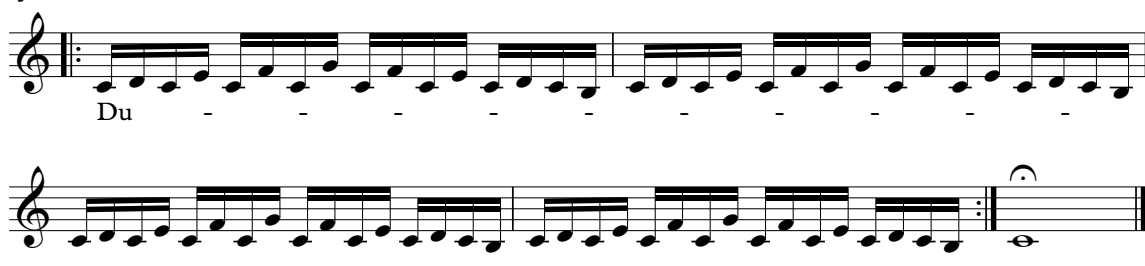
Estudio de Intervallos, en *legato*.

Ejercicio 11.



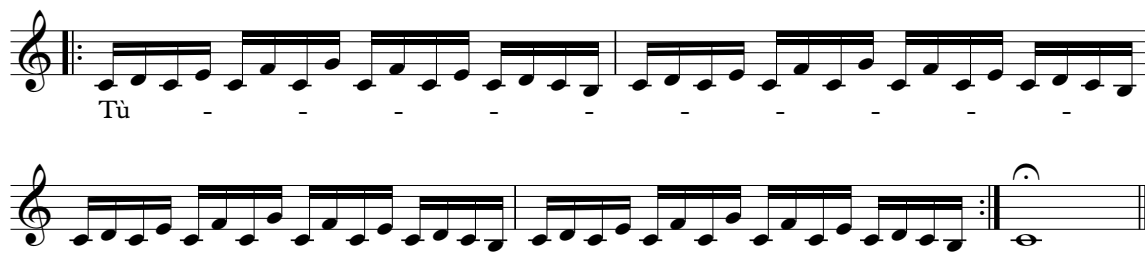
Con articulación "Du".

Ejercicio 12.



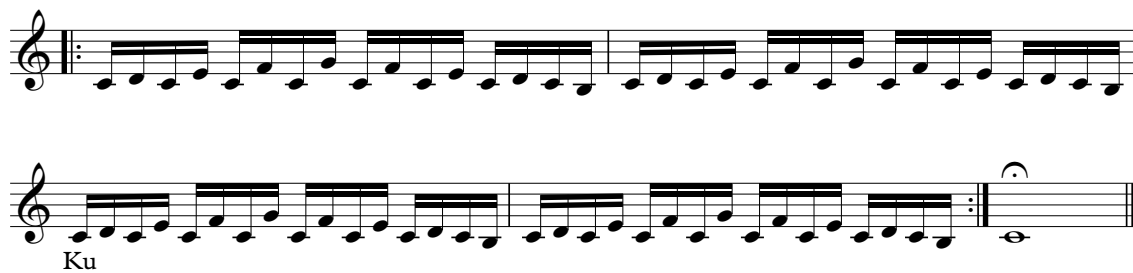
Con articulación "Tù".

Ejercicio 13.



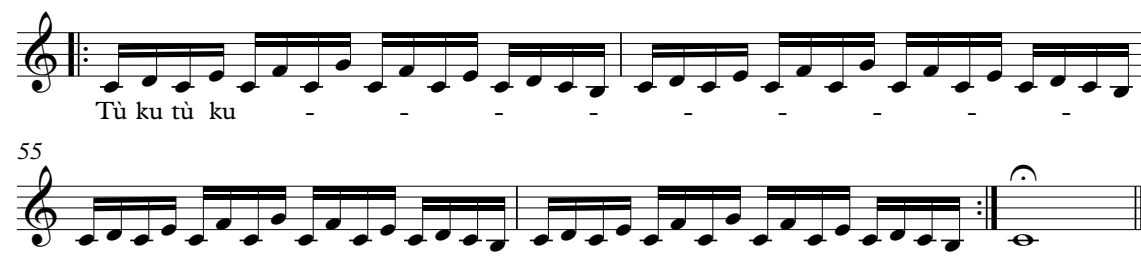
Con articulación "Ku".

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



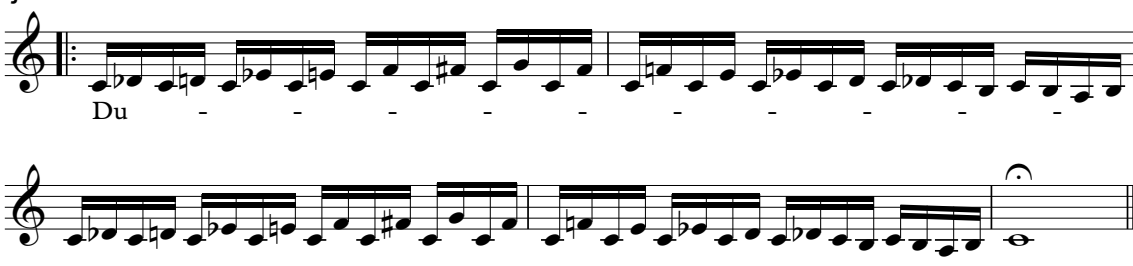
Estudio de ejercicios de intervalo con cromatismo.

Ejercicio 16.



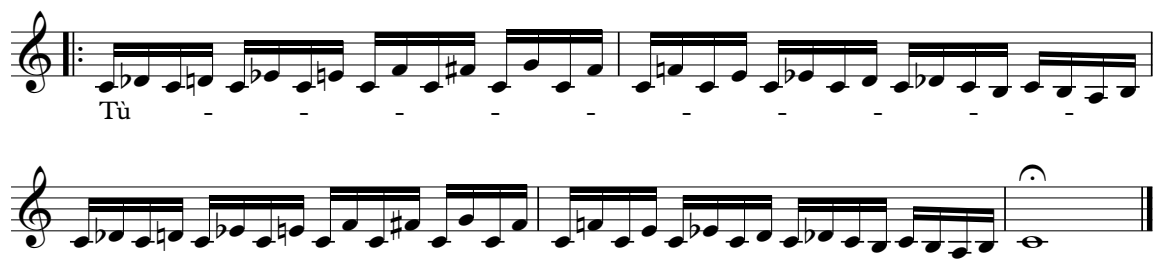
Con articulación "Du".

Ejercicio 17.



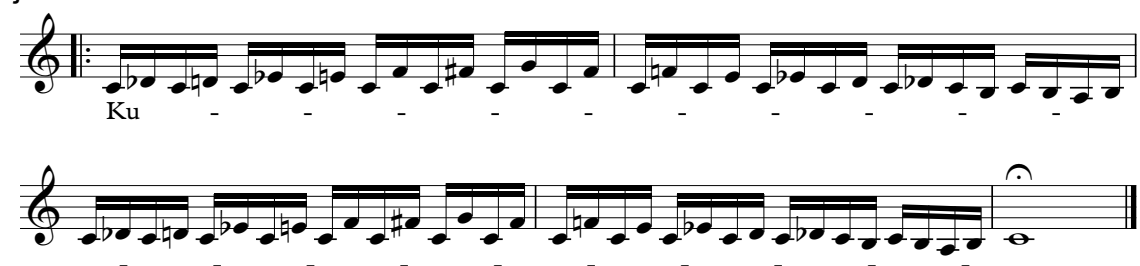
Con articulación "Tù".

Ejercicio 18.



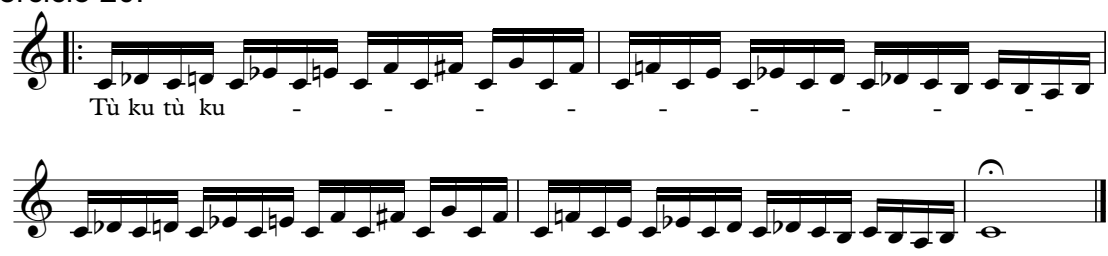
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 19.



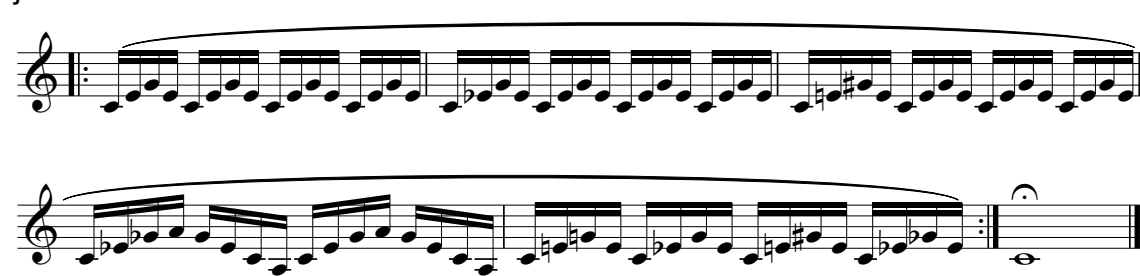
Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



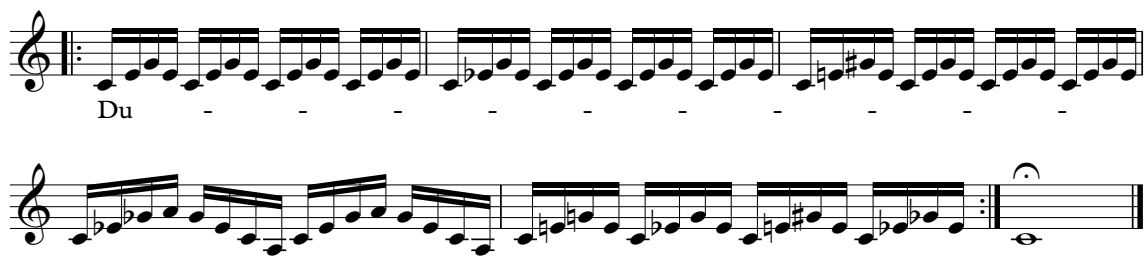
Estudio de los arpeggios, comenzamos en *legato* siempre.

Ejercicio 21.



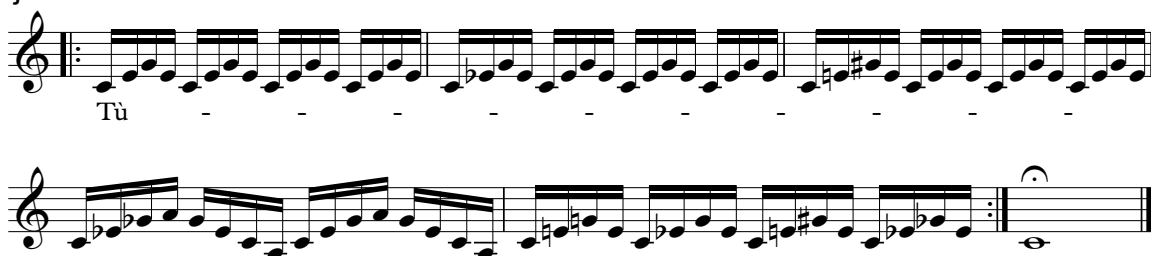
Con articulación “Du”.

Ejercicio 22.



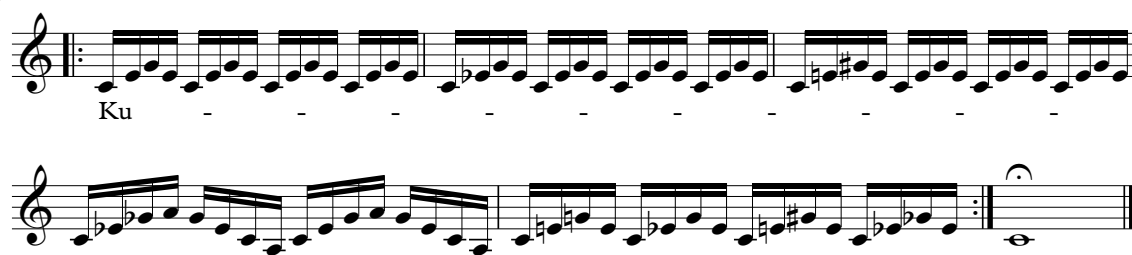
Con articulación "Tù".

Ejercicio 23.



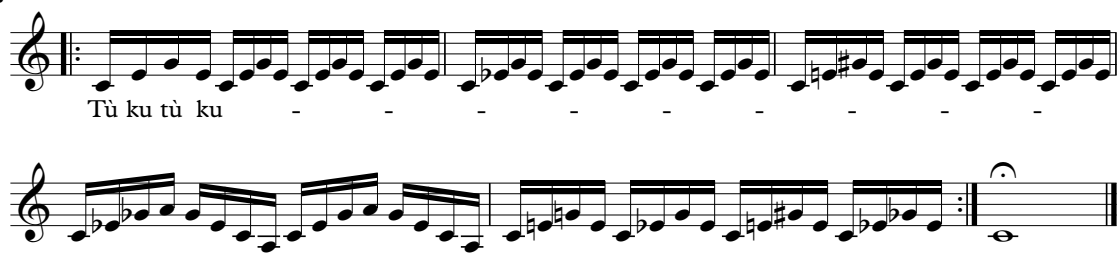
Con articulación "Ku".

Ejercicio 24.



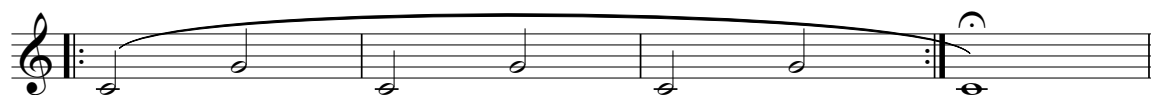
Con Articulación combinada.

Ejercicio 25.



Estudio de flexibilidad de labios, se incluyen desde muy lento en medios, cuartos y octavos que ya se han trabajado anteriormente. Este elemento básico es excepcional para lograr un buen manejo del sonido, así como obtener una buena afinación. Con el estudio ordenado y progresivo se logrará un sonido amplio y desarrollado. No olvidar el metrónomo.

Ejercicio 26.



En cuartos.

Ejercicio 27.



En octavos.

Ejercicio 28.



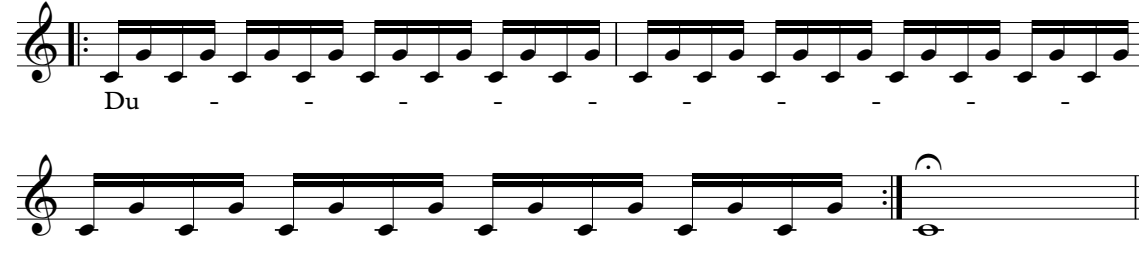
En dieciseisavos.

Ejercicio 29.



Con articulación "Du".

Ejercicio 30.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 31.



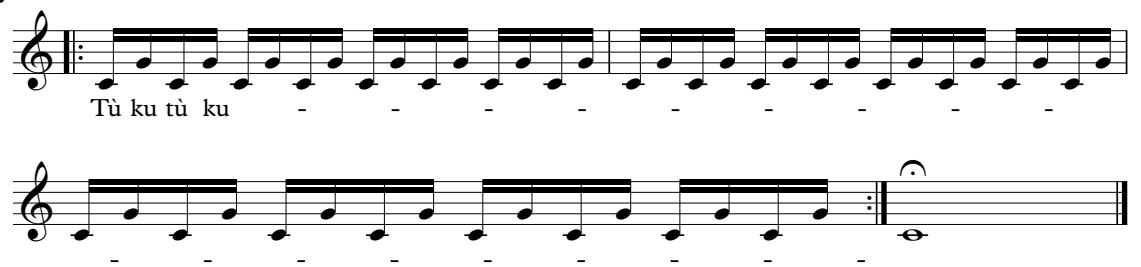
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 32.



Con articulación combinada.

Ejercicio 33.



Estudio de “dieciseisavos”, pensar siempre muy ligero y con metrónomo. Respirar cada dos compases.

Con articulación “Du”.

Ejercicio 34.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 35.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 36.



Con articulación combinada.

Ejercicio 37.



Pequeñas variantes. Con articulación “Du”.

Ejercicio 38.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 39.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 40.



Con articulación combinada.

Ejercicio 41.



Estudio de Herbert Clarke en dieciseisavos.

Ejercicio 42.



Con articulación "Du".

Ejercicio 43.



Con articulación "Tù"

Ejercicio 44.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 45.



Con articulación combinada.

Ejercicio 46.



Pequeña variación del estudio número dos de Herbert Clarke en modo menor armónico.

Ejercicio 47.



Con articulación "Du".

Ejercicio 48.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 49.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 50.



Con articulación combinada.

Ejercicio 51.



Estudio final del Componente elemental primario

1 $\text{♩} = 72$

5

9

12

15

19

23

26

29

31

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 72. The piece is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, 12, 15, 19, 23, 26, 29, and 31 indicated at the start of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The score concludes with a double bar line at measure 31.

A-2) Nivel Elemental, componente Secundario, sección básica (NE-CS-SB)

En la siguiente sección el desarrollo de la tesitura de la trompeta se centra en la región de la zona central con una amplitud y extensión de un intervalo de quinta justa. Una vez realizado el proceso del primer componente nos puede indicar que el estudiante está preparado para trabajar en este registro. Pensar como en el registro anterior, relajado para lograr un buen sonido.

Ejercicio 1.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



Con articulación combinada.

Ejercicio 4.



Estudio de ejercicios cromáticos.

Ejercicio 5.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 6.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 7.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 8.



Con articulación combinada.

Ejercicio 9.



Estudio de intervalos, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 10.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 11.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 12.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 13.



Con articulación combinada.

Ejercicio 14.



Estudio de intervallos cromáticos.

Ejercicio 15.



Con articulación "Du".

Ejercicio 16.

3 veces

Du - - - - -

Con articulación “Tù”.

Ejercicio 17.

3 veces

Tù - - - - -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 18.

3 veces

Ku - - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 19.

3 veces

Tù ku tù ku - - - - -

Estudio de acordes, *legato*, *cantabile* y sonido amplio.

Ejercicio 20.



Con articulación "Du".

Ejercicio 21.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 22.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 23.



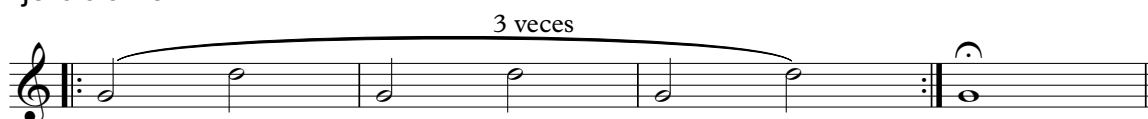
Con articulación combinada.

Ejercicio 24.



Estudio de la flexibilidad de labios. Primer estudio en blancas (medios) para esta sección. Se usará la misma digitación para ambas notas (103).

Ejercicio 25.



Estudio en cuartos.

Ejercicio 26.



Con articulación "Du".

Ejercicio 27.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 28.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 29.



Con articulación combinada.

Ejercicio 30.



Estudio de cuartos, iniciamos con articulación "Du".

Ejercicio 31.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 32.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 33.

3 veces

Ku

Con articulación combinada.

Estudio 34.

3 veces

Tù ku

Estudio de Herbert Clarke en tonalidad de Sol mayor. Respirar en cada inicio de repetición, comenzamos en *legato*.

Estudio 35.

3 veces

Con articulación "Du".

Estudio 36.

3 veces

Du

Con articulación “Tù”.

Estudio 37.

3 veces

Tù - - - - -

The musical notation for Estudio 37 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Below the staff, the syllable 'Tù' is written under the first note, followed by ten hyphens. Above the staff, the text '3 veces' is written above the third measure. The second staff continues the melody with the same sequence of notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación “Ku”.

Estudio 38.

3 veces

Ku - - - - -

The musical notation for Estudio 38 is identical in structure to Estudio 37, but the syllable 'Ku' is written under the first note of the first staff. The melody and notation are the same as in Estudio 37.

Con articulación combinada.

Estudio 39.

3 veces

Tù ku tu ku - - - - -

The musical notation for Estudio 39 is identical in structure to the previous studies, but the syllables 'Tù ku tu ku' are written under the first four notes of the first staff. The melody and notation are the same as in the previous studies.

Nivel Elemental, componente Secundario, sección alta (NE-CS-SA)

En esta sección, como ya se ha dicho, de manera gradual se incrementará la dificultad. Ahora los ejercicios se efectuarán en octavos o corcheas. Comenzamos en *legato*. No olvidar nunca el apoyo del metrónomo.

Ejercicio 1.



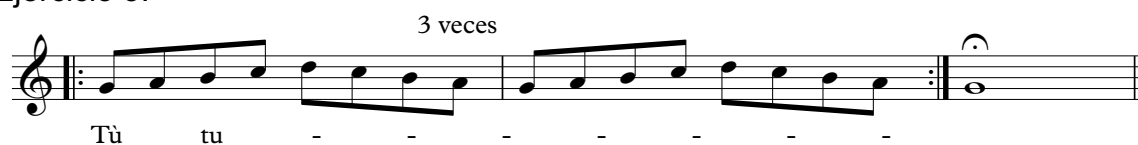
Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



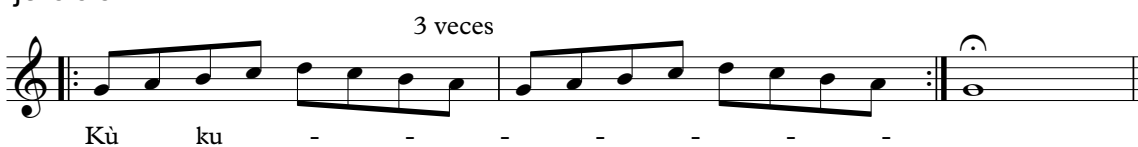
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



Estudio del cromatismo, comenzamos en *legato*, se trabajará también en tresillos de octavos. Puntual atención en este patrón rítmico, cada nota debe sonar con la misma duración e intensidad.

Ejercicio 6.



En tresillos *legato*.

Ejercicio 7.



Con articulación "Du".

Ejercicio 8.



En tresillos, misma articulación que ejercicio anterior.

Ejercicio 9.

3 veces

Du - - - 3 - - - 3 - - - 3 -

Con articulación “Tù”.

Ejercicio 10.

3 veces

Tù - - - - - - - - - -

En tresillos.

Ejercicio 11.

3 veces

Tù - - - 3 - - - 3 - - - 3 -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 12.

3 veces

Ku - - - - - - - - - -

En tresillos.

Ejercicio 13.

3 veces

Ku

Con articulación combinada.

Ejercicio 14.

3 veces

Tù tù ku

Con articulación triple.

Ejercicio 15.

3 veces

Tù tù tù ku tù tù ku

Estudio de intervallos.

Ejercicio 16.

Con articulación “Du”.

Ejercicio 17.

Du - - - - -

Con articulación “Tù”.

Ejercicio 18.

Tù - - - - -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 19.

The first staff of music is in treble clef and 4/4 time. It begins with a repeat sign. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136,

Con articulación combinada.

Ejercicio 20.

Tù ku tù ku - - - - -

Estudio de intervalos cromáticos.

Ejercicio 21.

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The first staff contains four measures of music, and the second staff contains three measures. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one flat (B-flat) in the final measures. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación “Du”.

Ejercicio 22.

Du - - - - -

Con articulación “Tù”.

Ejercicio 23.

Tù - - - - -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 24.

Ku - - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 25.

Tù ku tù ku - - - - -

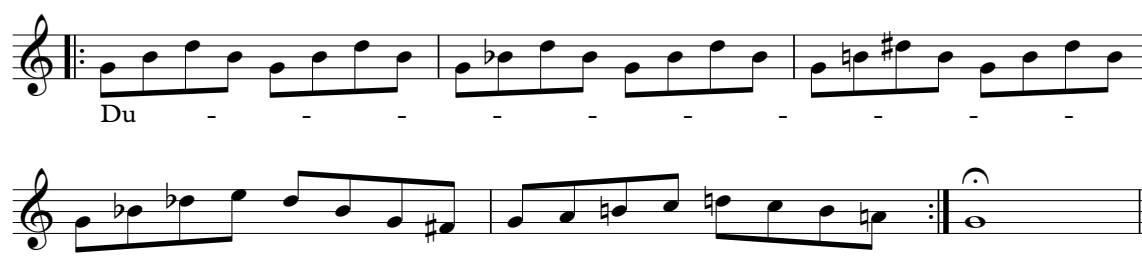
Estudio de arpeggios.

Ejercicio 26.



Con articulación "Du".

Ejercicio 27.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 28.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 29.



Con articulación combinada.

Ejercicio 30.



En el siguiente estudio de flexibilidad de labios comenzaremos la lección en cuartos para dar paso a los octavos. El estudio de flexibilidad es uno de los ejercicios básicos más recomendados para todos los estudiantes, no solo de trompeta, sino de todos los instrumentos de boquilla circular, como son: trombón, tuba, *sousaphone*, corno francés, *eufonios*, bombardinos, entre otros. Por tal justificación, recomendamos para un mejor desarrollo de este básico realizarlo desde cuartos. Recordar realizar la misma digitación para ambas notas (103). Poner puntual atención en el paso del intervalo.

Estudio 31.



En octavos.

Estudio 32.



Con articulación "Du".

Estudio 33.



Con articulación "Ku".

Estudio 34.



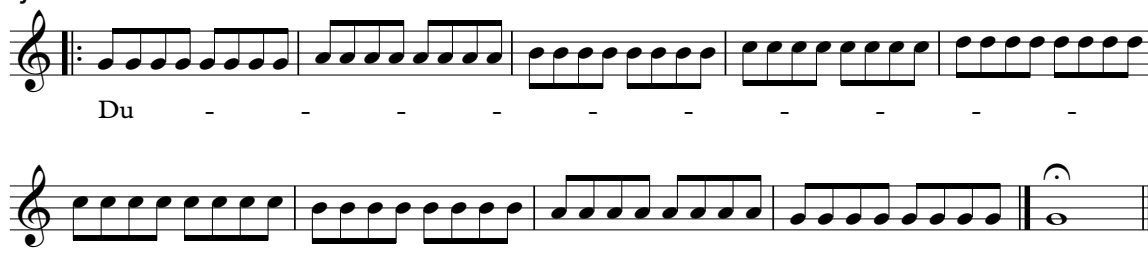
Con articulación combinada.

Estudio 35.



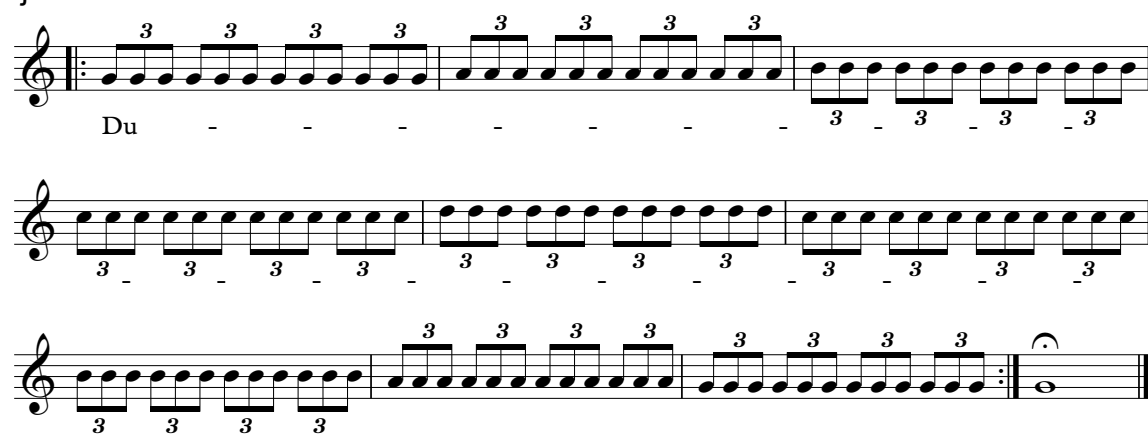
Estudio de octavos, pensar siempre en sonido “redondo” y “amplio”. Con articulación “Du”.

Ejercicio 36.



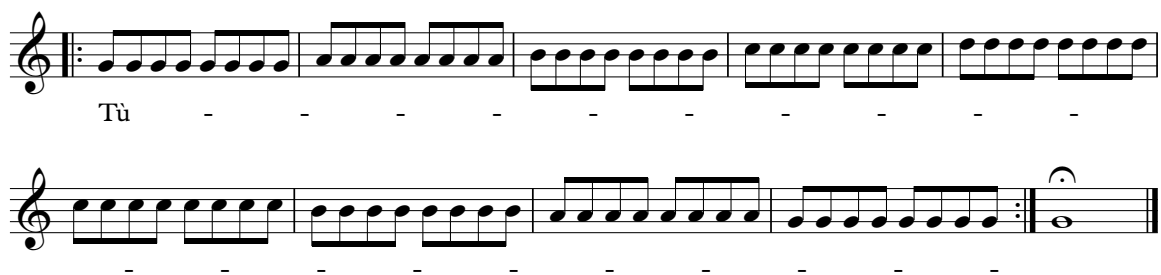
En tresillos.

Ejercicio 37.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 38.



En tresillos.

Ejercicio 39.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 40.



En tresillos.

Ejercicio 41.



Con articulación combinada.

Ejercicio 42.



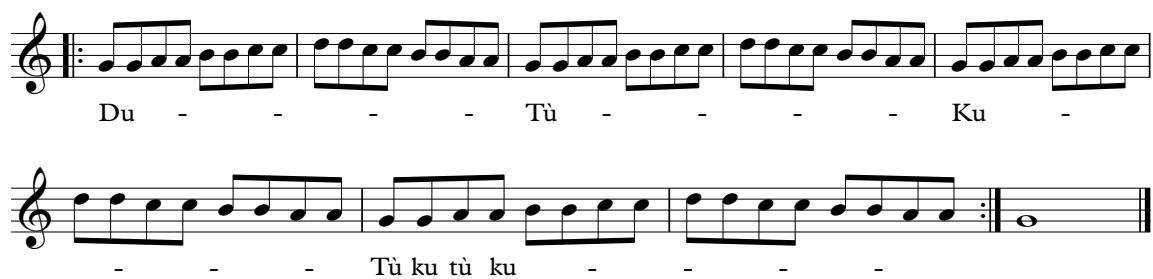
Con articulación triple.

Ejercicio 43.



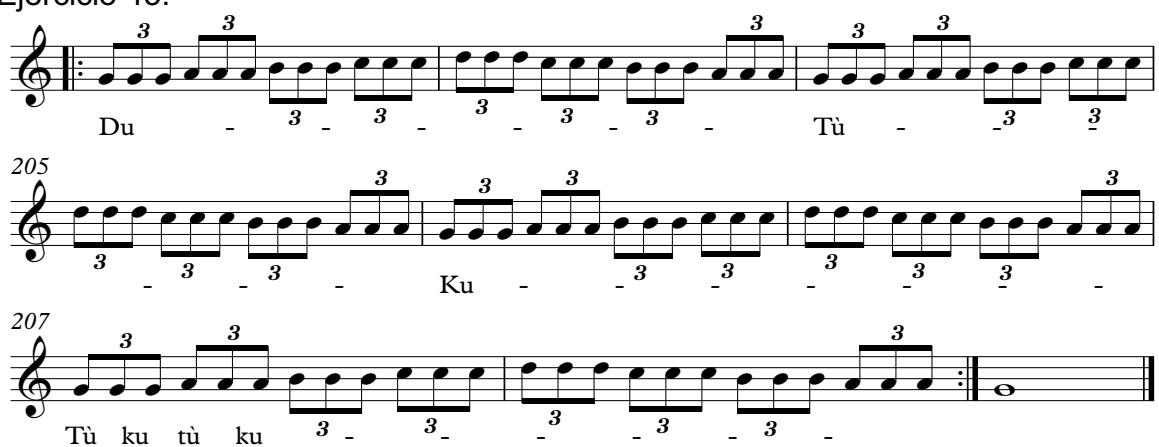
Con diferentes articulaciones.

Ejercicio 44.



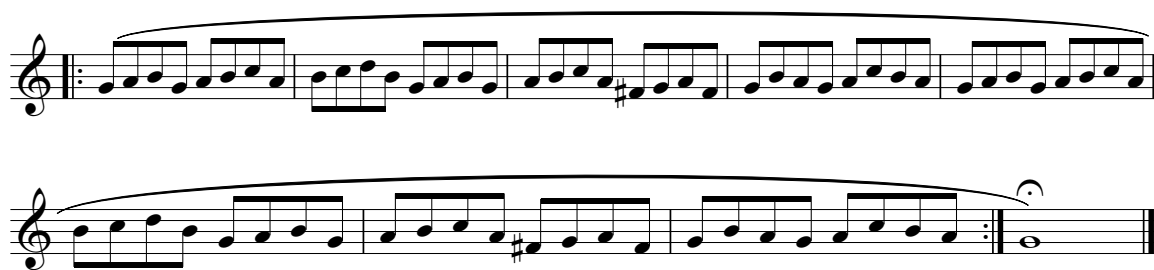
Con articulación triple.

Ejercicio 45.



Estudio de Herbert Clarke en octavos.

Ejercicio 46.



Con articulación "Du".

Ejercicio 47.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 48.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 49.



Con articulación combinada.

Ejercicio 50.



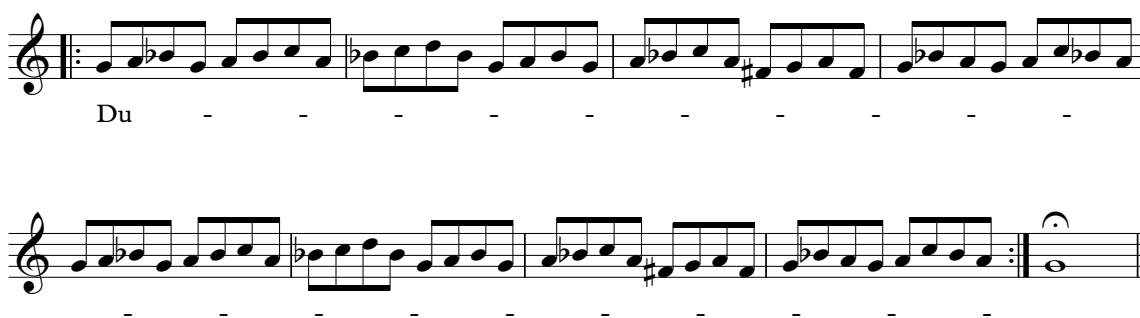
Variación del mismo ejercicio, pero en modo menor, usando la escala menor armónica, en *legato*.

Ejercicio 51.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 52.



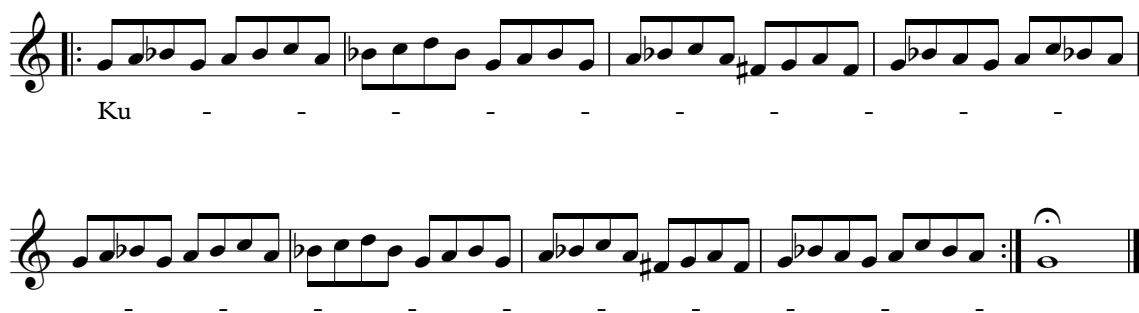
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 53.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 54.



Con articulación combinada.

Ejercicio 55.



Nivel Elemental, componente Secundario, sección media (NE-CS-SM)

En la siguiente sección desarrollaremos el estudio en dieciseisavos o semicorcheas. Recordemos siempre el estudio con metrónomo, de esta forma tendremos claros nuestros avances.

Ejercicio 1.



Con articulación "Du".

Ejercicio 2.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 3.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Del estudio de intervalos.

Ejercicio 11.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 12.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 13.



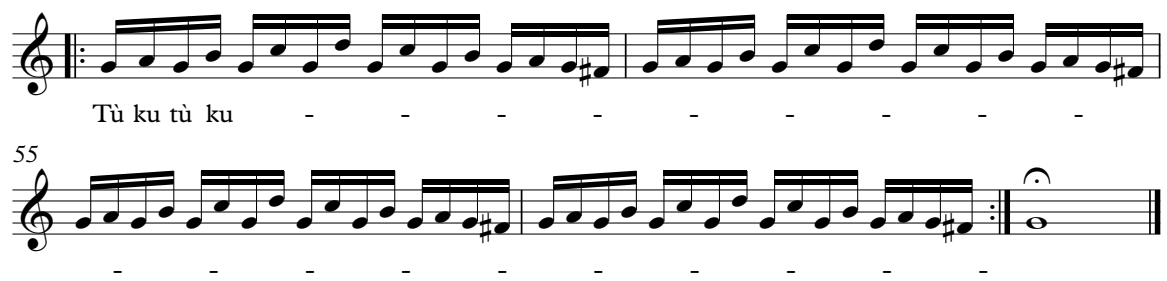
Con articulación "Ku".

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



Ejercicio 16.

Ejercicio 17.

[illegible]

Ejercicio 18.

Musical score for "Tù" by J. S. Bach, BWV 1035. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The first staff begins with a repeat sign and contains the melody. The second staff contains the bass line, ending with a repeat sign and a fermata on the final note.

Ejercicio 19.

The musical score for 'Ku' is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the beginning. The lyrics 'Ku' are written below the first staff. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



Del estudio del arpeggio mayor, menor, aumentado y disminuido. Comenzamos en *legato* y siempre relajado.

Ejercicio 21.



Con articulación "Du".

Ejercicio 22.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 23.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 24.



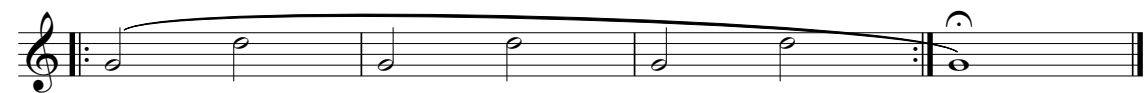
Con articulación combinada.

Ejercicio 25.



Estudio de flexibilidad de labios. Comenzamos en medios y *legato*.

Ejercicio 26.



En cuartos.

Ejercicio 27.



En octavos.

Ejercicio 28.



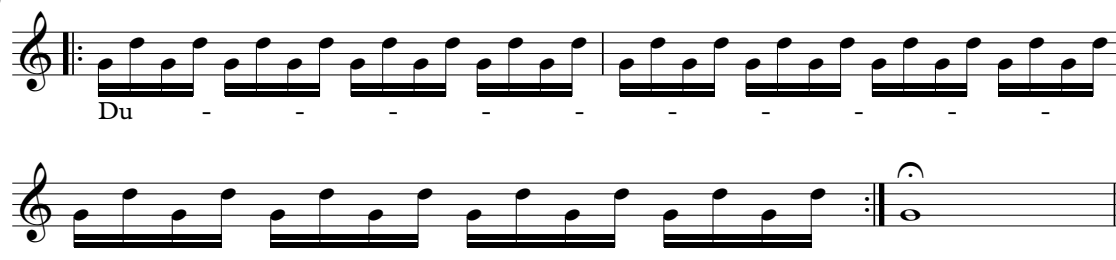
En dieciseisavos.

Ejercicio 29.



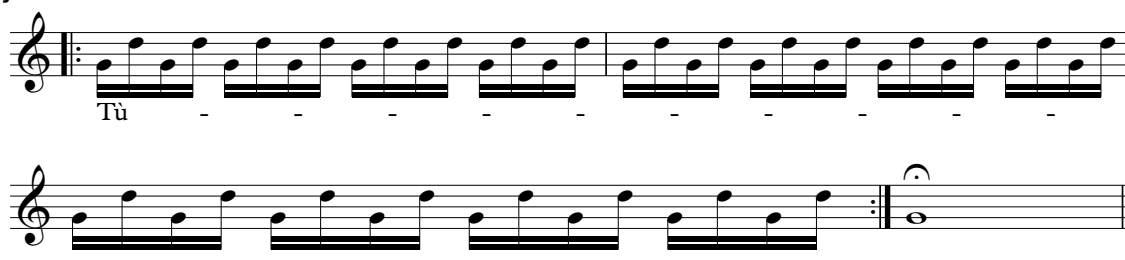
Con articulación "Du".

Ejercicio 30.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 31.



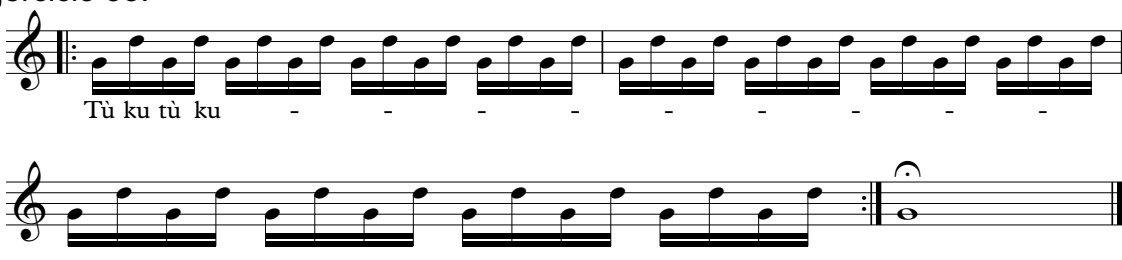
Con articulación "Ku".

Ejercicio 32.



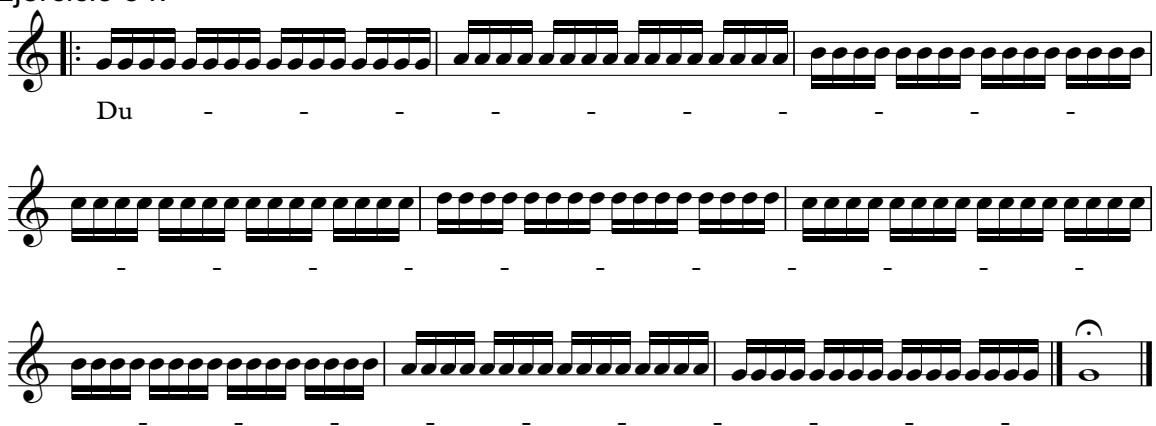
Con articulación combinada.

Ejercicio 33.



Estudio de articulación en dieciseisavos. Comenzamos con articulación “Du”.

Ejercicio 34.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 35.

Tù - - - - -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 36.

Ku - - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 37.

Tù ku tù ku - - - - -

Pequeña variación, en articulación “Du”.

Ejercicio 38.

Du - - - - -

- - - - -

- - - - -

Con articulación “Tù”.

Ejercicio 39.

Tù - - - - -

- - - - -

- - - - -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 40.

Ku - - - - -

- - - - -

- - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 41.

Musical notation for Ejercicio 41, featuring three staves of sixteenth-note patterns. The first staff includes the lyrics "Tù ku tù ku" with hyphens indicating the duration of the notes. The second and third staves continue the melodic exercise with various accidentals (sharps and flats) and a final double bar line.

Del estudio de Herbert Clarke, en dieciseisavos y comenzamos *legato*.

Ejercicio 42.

Musical notation for Ejercicio 42, featuring two staves of sixteenth-note patterns. A slur is placed over the first staff, indicating a legato performance. The second staff concludes the exercise with a final double bar line.

Con articulación "Du".

Ejercicio 43.

Musical notation for Ejercicio 43, featuring two staves of sixteenth-note patterns. The first staff includes the lyrics "Du" with hyphens indicating the duration of the notes. The second staff continues the exercise with various accidentals and a final double bar line.

Con articulación "Tù".

Ejercicio 44.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 45.



Con articulación combinada.

Ejercicio 46.



Pequeña variante en modo menor armónico.

Ejercicio 47.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 48.

Du - - - - -

Con articulación “Tù”.

Ejercicio 49.

Tù - - - - -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 50.

Ku - - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 51.

Tù ku tù ku - - - - -

Estudio final del Componente elemental secundario

A musical score for a single melodic line, likely for a piano or violin. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and meter are not explicitly stated, but the notation suggests a moderate tempo and a 4/4 or 2/4 meter. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, 12, 16, 19, 22, 25, 28, and 31 indicated at the beginning of their respective lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The final measure (31) ends with a double bar line.

1

5

9

12

16

19

22

25

28

31

B-1) Nivel intermedio, componente primario, sección básica (NI-CP-SB)

En este componente se plasma la escala mayor completa. En este caso particular se tomará el ejemplo de la tonalidad de Do Mayor, pero se recomienda el estudio de todas las escalas, tanto mayores como menor natural, menor armónica y menor melódica. El metrónomo lo mantenemos en sesenta el cuarto, más adelante empezaremos a trabajar otros tempos, así como otras escalas.

Cabecera

En *legato*.

Ejercicio 1.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



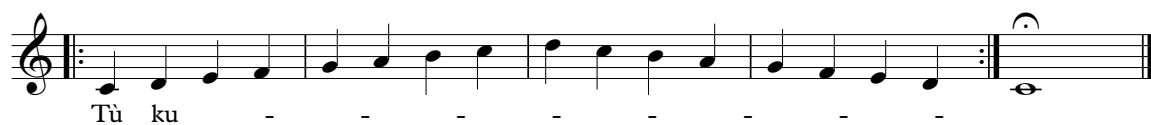
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



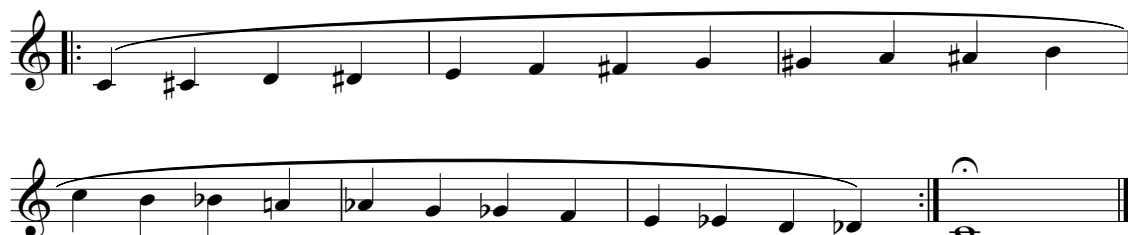
Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



Del estudio de la escala cromática.

Ejercicio 6.



Con articulación "Du".

Ejercicio 7.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 8.



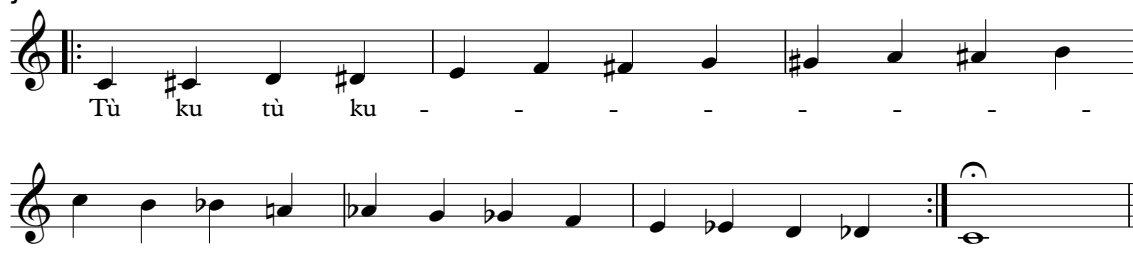
Con articulación "Ku".

Ejercicio 9.



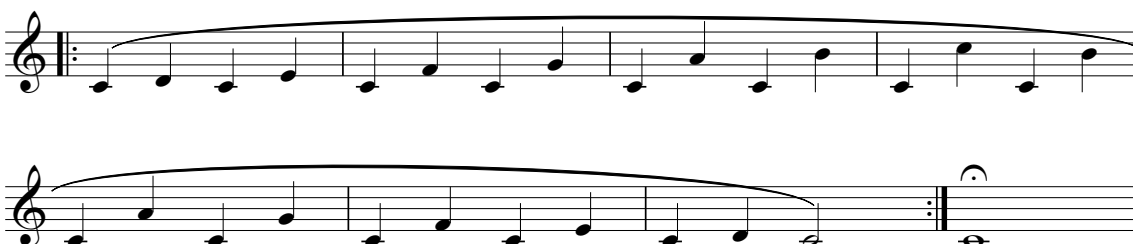
Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



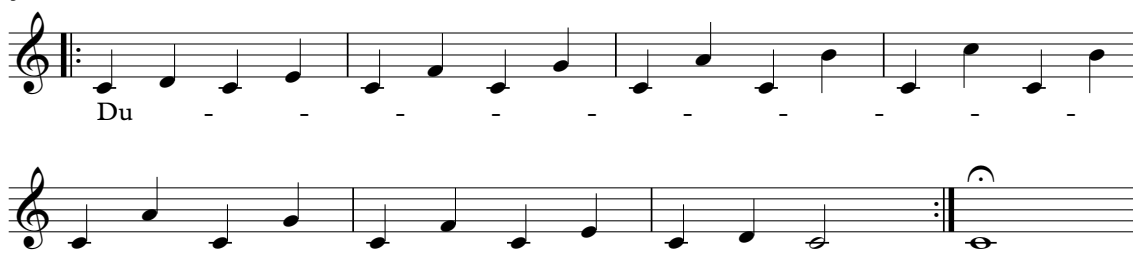
Del estudio de intervalos, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 11.



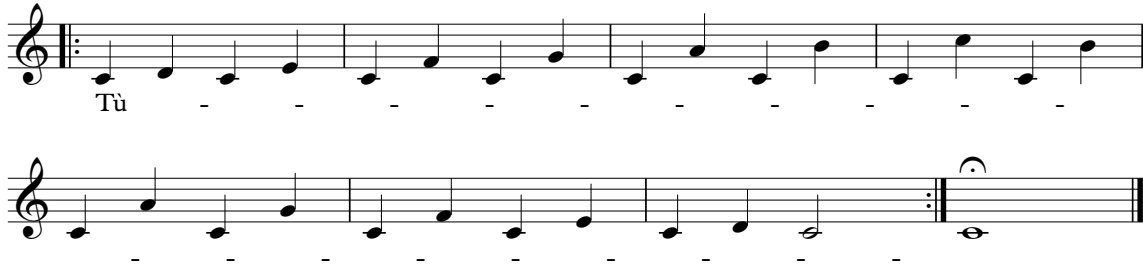
Con articulación "Du".

Ejercicio 12.



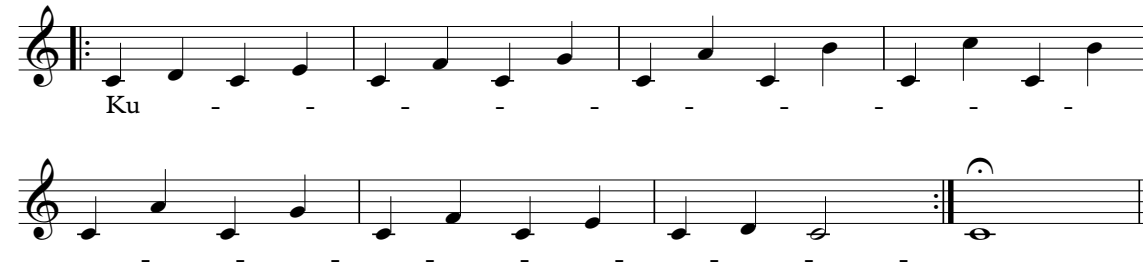
Con articulación "Tù".

Ejercicio 13.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



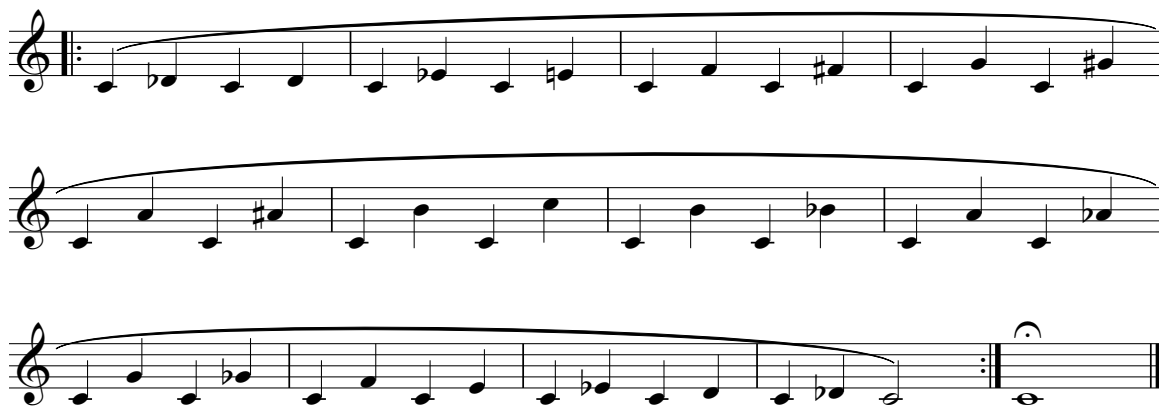
Con articulación combinada.

Ejercicio 14.



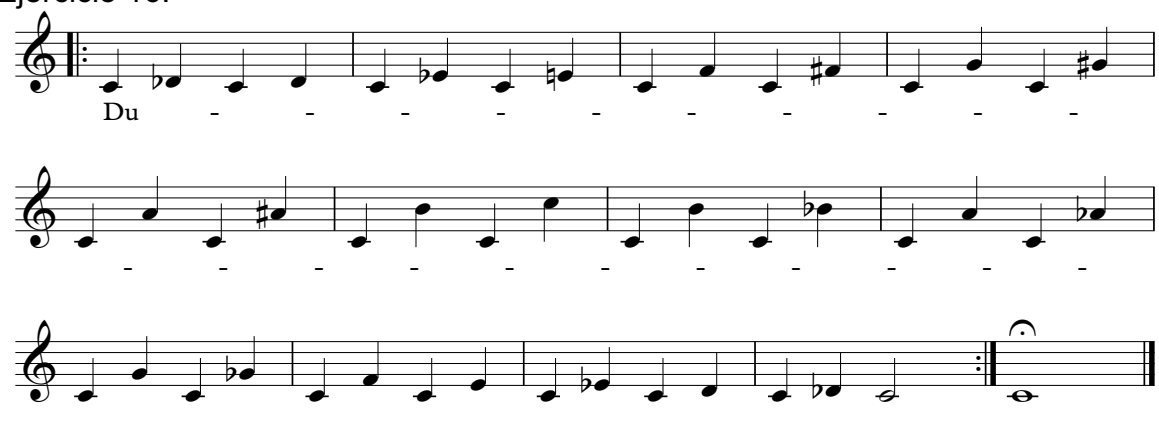
Del estudio de intervalos con cromatismos.

Ejercicio 15.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 16.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 17.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 18.



Con articulación combinada.

Ejercicio 19.



Del estudio de acordes en arpeggio, acorde mayor, menor, aumentado y disminuido.
Respirar en la cada dos o cuatro compases.

Ejercicio 20.



Con articulación "Du".

Ejercicio 21.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 22.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 22.



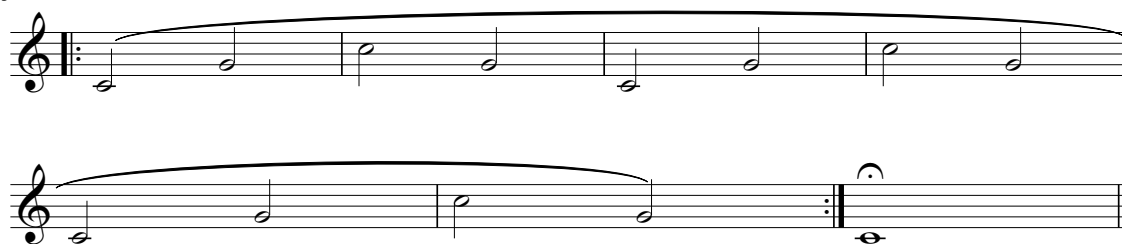
Con articulación combinada.

Ejercicio 23.



Del estudio de flexibilidad de labios. En medios y en cuartos. Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 24.



En cuartos.

Ejercicio 25.



Con articulación "Du".

Ejercicio 26.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 27.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 28.



Con articulación combinada.

Ejercicio 29.



Del estudio de la articulación por cuartos.

Ejercicio 30.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 31.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 32.



Con articulación combinada.

Ejercicio 33.



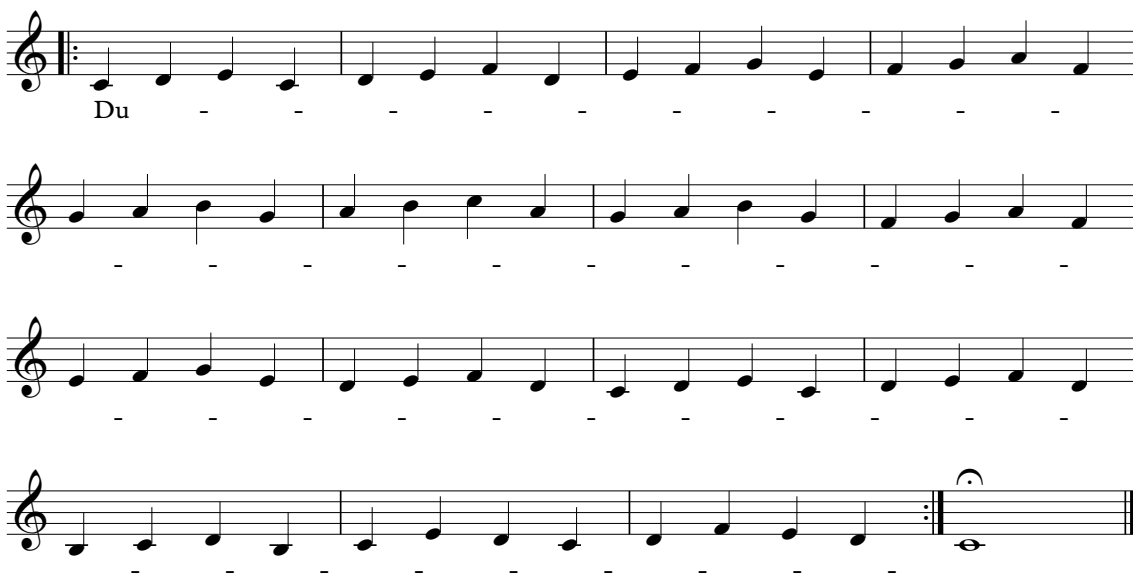
Del estudio con el modelo de Herbert Clarke en su ejercicio número dos, con la variante de que se realiza toda la octava. Respirar cada dos o cuatro compases. Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 34.



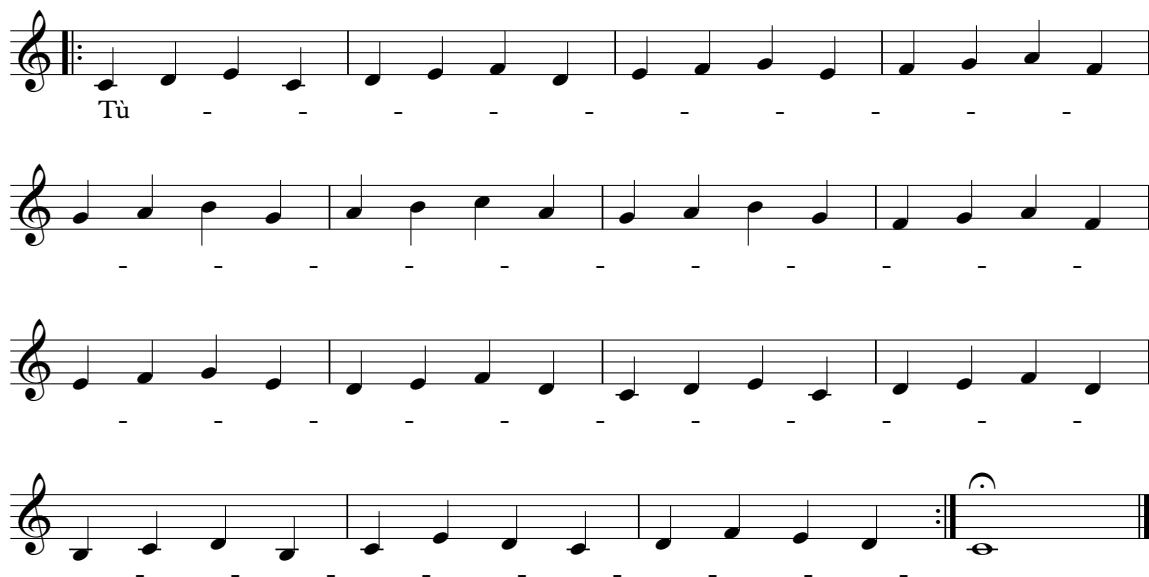
Con articulación “Du”.

Ejercicio 35.



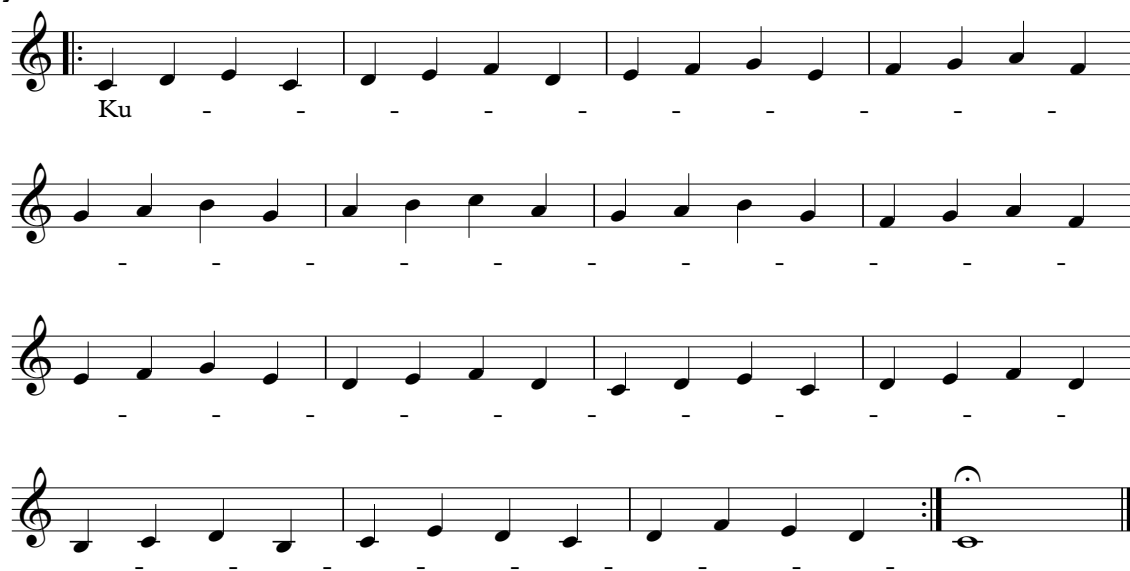
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 36.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 37.



Con articulación combinada.

Ejercicio 38.



Variante del modelo Herbert Clarke con la escala de Do menor natural y resolución con escala armónica.

Ejercicio 39.



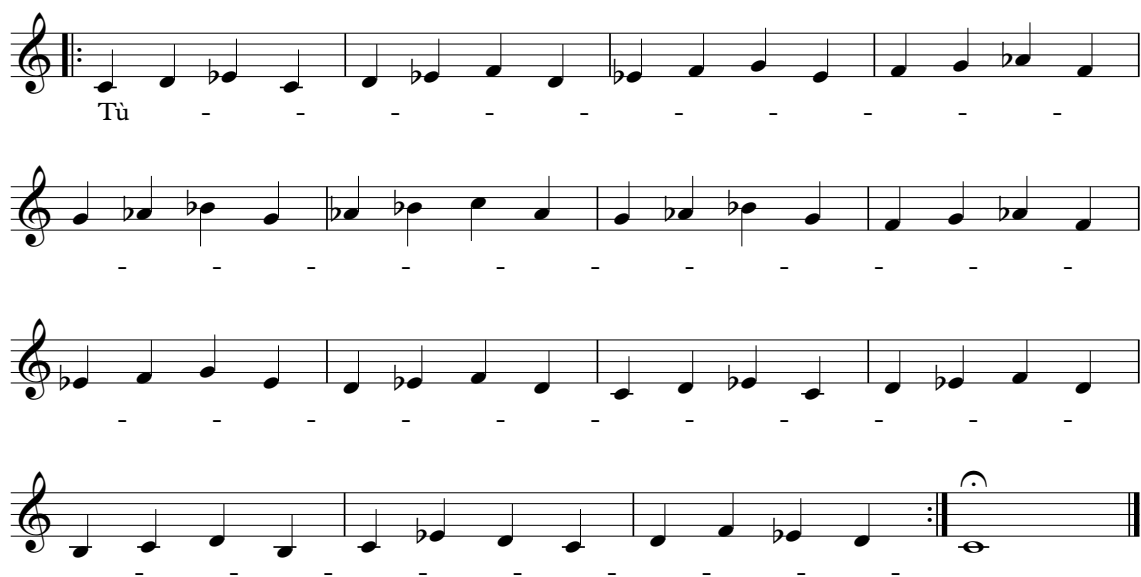
Con articulación "Du".

Ejercicio 40.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 41.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 42.

Ku

Con articulación combinada.

Ejercicio 43.

Tù ku tù ku

Nivel Intermedio, componente primario, sección media (NI-CP-SM)

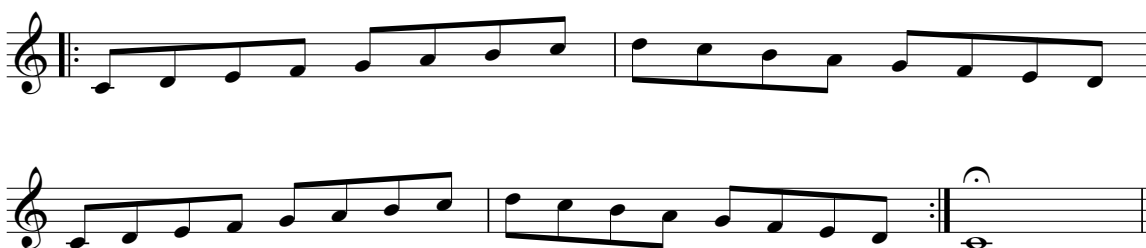
En la parte B se abordará todo lo estudiado anteriormente, pero en octavos para, de esta forma, hacer el estudio progresivo. Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 1.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



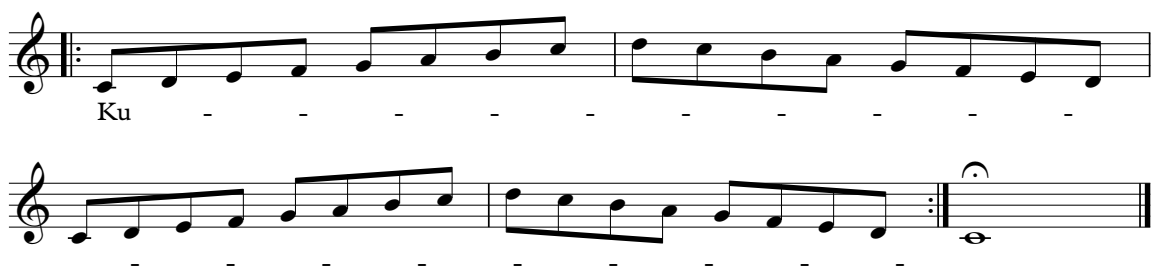
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



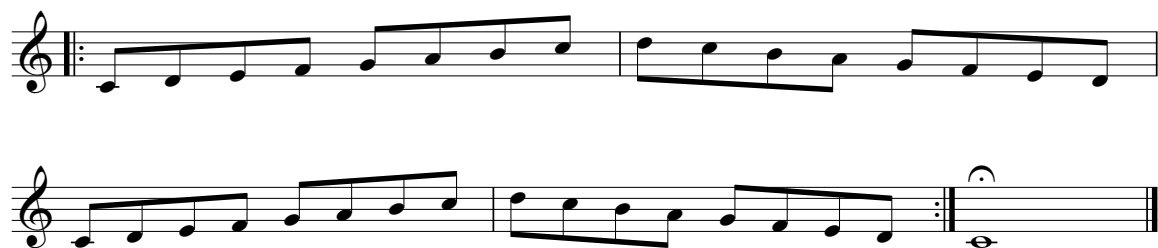
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



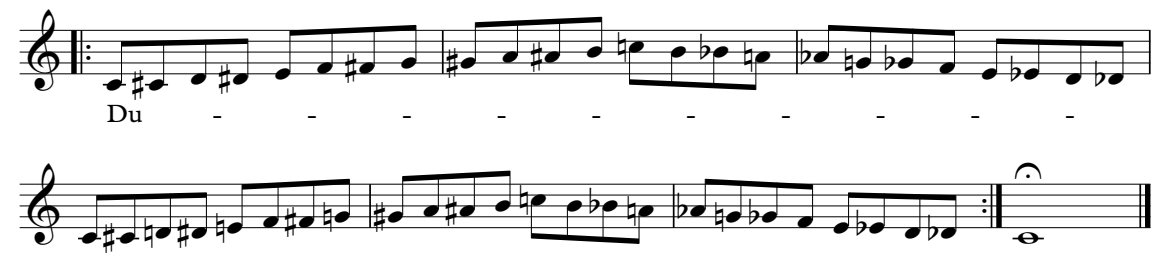
Del estudio del cromatismo.

Ejercicio 6.



Con articulación "Du".

Ejercicio 7.



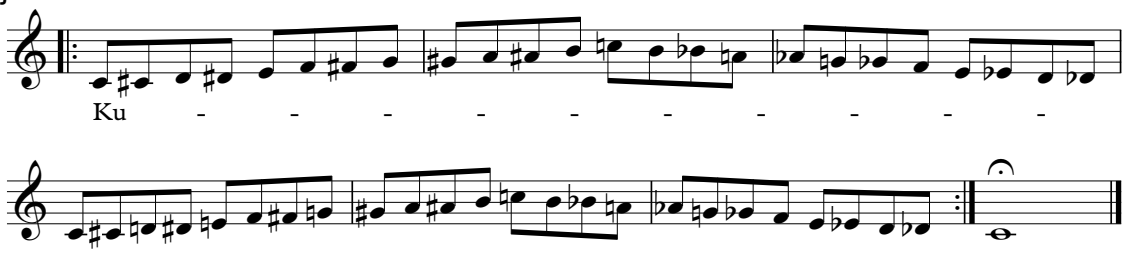
Con articulación "Tù".

Ejercicio 8.



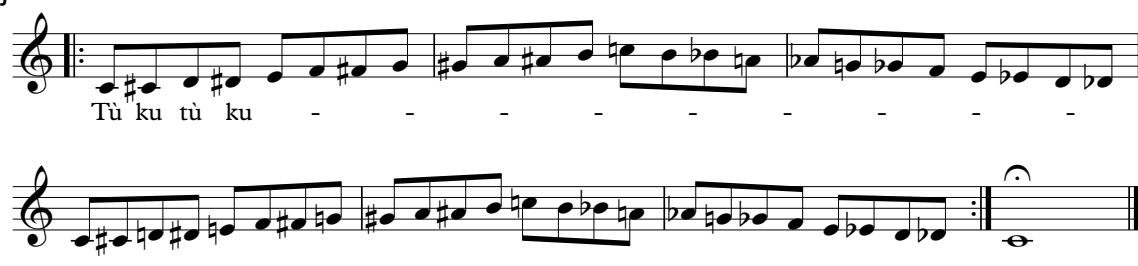
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Del estudio cromático con la figura rítmica “tresillo”, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 11.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 12.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 13.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



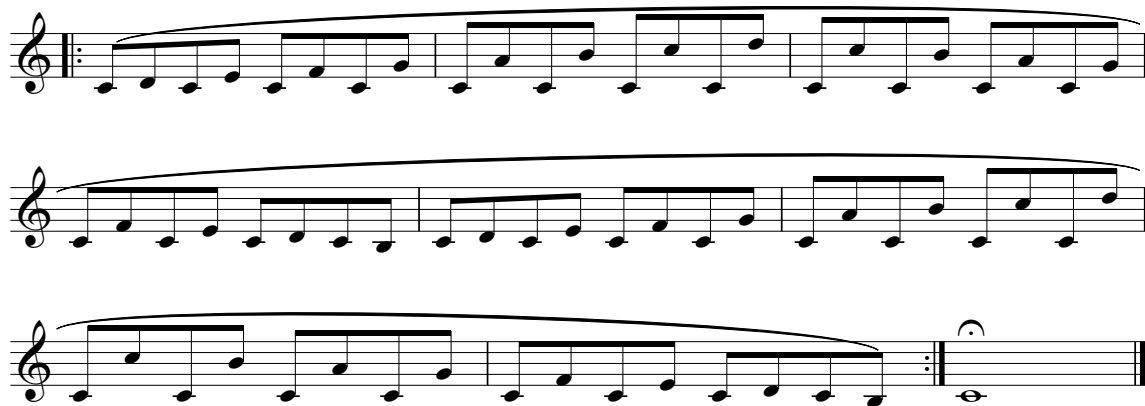
Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 15.



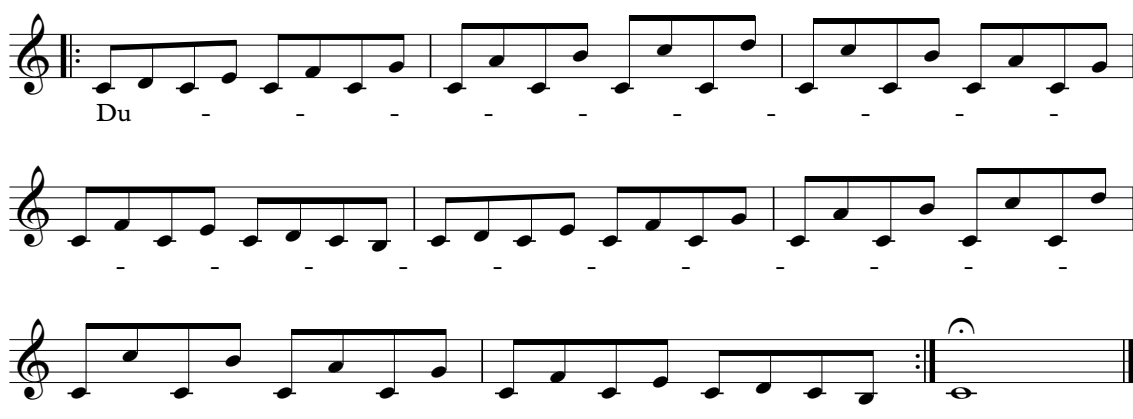
Del estudio de los intervallos.

Ejercicio 15.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 16.



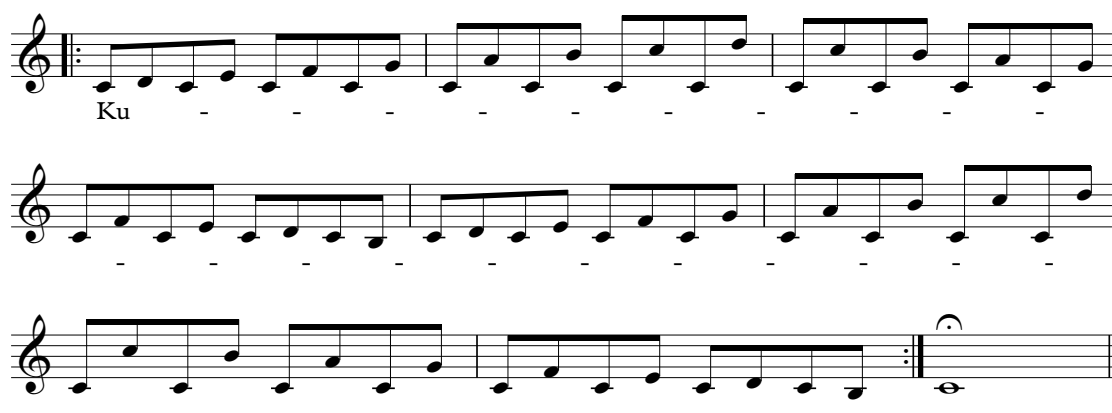
Con articulación combinada “Tù”.

Ejercicio 17.



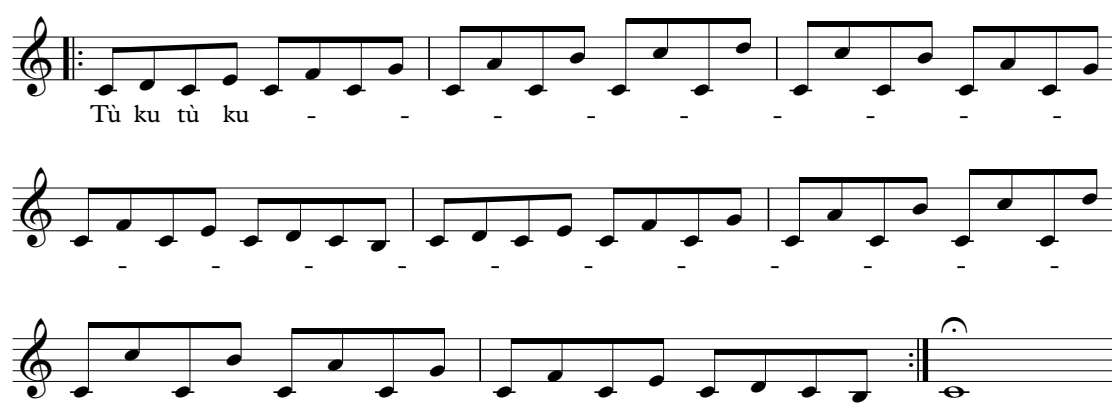
Con articulación combinada “Ku”.

Ejercicio 18.



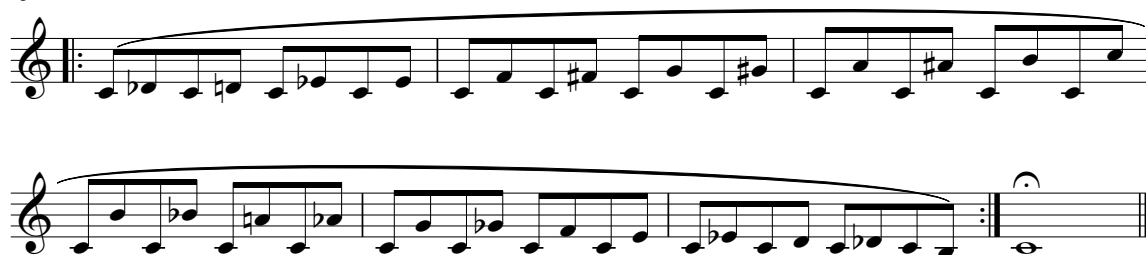
Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 19.



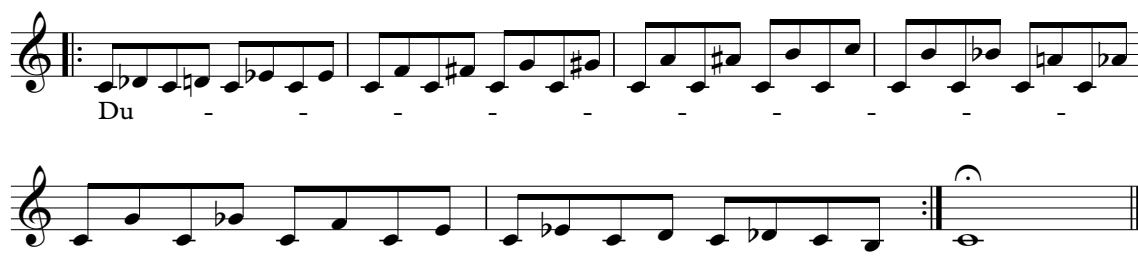
Del estudio de intervalos con cromatismo.

Ejercicio 20.



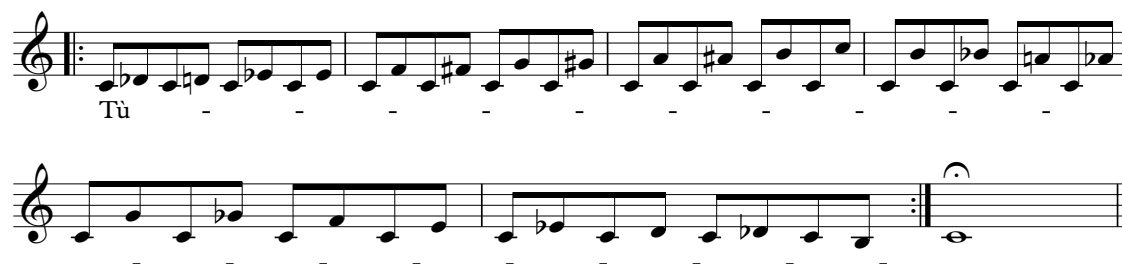
Con articulación combinada “Du”.

Ejercicio 21.



Con articulación combinada “Tù”.

Ejercicio 22.



Con articulación combinada “Ku”.

Ejercicio 23.



Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 24.



Del estudio del arpeggio mayor, menor, aumentado y disminuido.

Ejercicio 25.



Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 26.



Con articulación combinada “Tù”.

Ejercicio 27.



Con articulación combinada “Ku”.

Ejercicio 28.



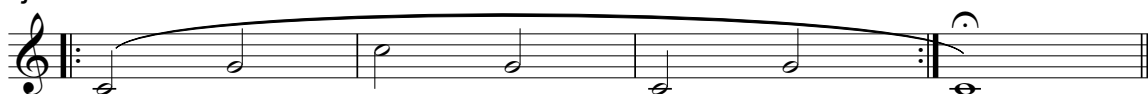
Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 29.



Del estudio de la flexibilidad de labios. Comenzamos en *legato* y en medios, sonido amplio y generoso.

Ejercicio 30.



En cuartos.

Ejercicio 31.



En octavos.

Ejercicio 32.



Con articulación combinada "Du".

Ejercicio 32.



Con articulación combinada "Tù".

Ejercicio 33.



Con articulación combinada “Ku”.

Ejercicio 34.



Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 35.



Del estudio de la articulación con octavos. Comenzamos con articulación “Du”.

Ejercicio 36.



Con articulación combinada “Tù”.

Ejercicio 37.



Con articulación combinada “Ku”.

Ejercicio 38.



Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 39.



Pequeña variación, con articulación “Du”.

Ejercicio 40.

Du

Tù

Ku

Tù ku tù ku

Tù ku

Del estudio de Herbert Clarke con una variación y resolución hecha por el autor.

Ejercicio 41.



Con articulación combinada “Du”.

Ejercicio 42.



Con articulación combinada “Tù”.

Ejercicio 43.



Con articulación combinada “Ku”.

Ejercicio 44.



Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 45.



Variación en modo menor.

Ejercicio 46.



Con articulación combinada “Du”.

Ejercicio 47.

Du - - - - -

Con articulación combinada “Tù”.

Ejercicio 48.



Con articulación combinada “Ku”.

Ejercicio 49.

Ku - - - - -

Con articulación combinada “Tù, tù ku”.

Ejercicio 50.



Nivel Intermedio, componente primario, sección alta (NI-CP-SA)

En la última sección se abordará todo lo practicado anteriormente, pero en dieciseisavos o semicorcheas. Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 1.



Con articulación "Du".

Ejercicio 2.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 3.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



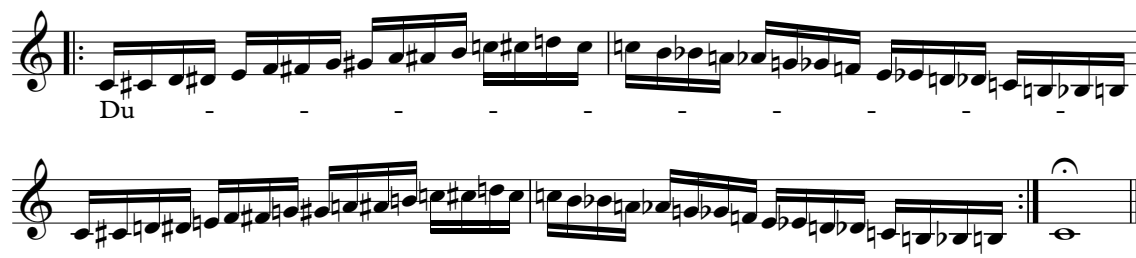
Del estudio del cromatismo.

Ejercicio 6.



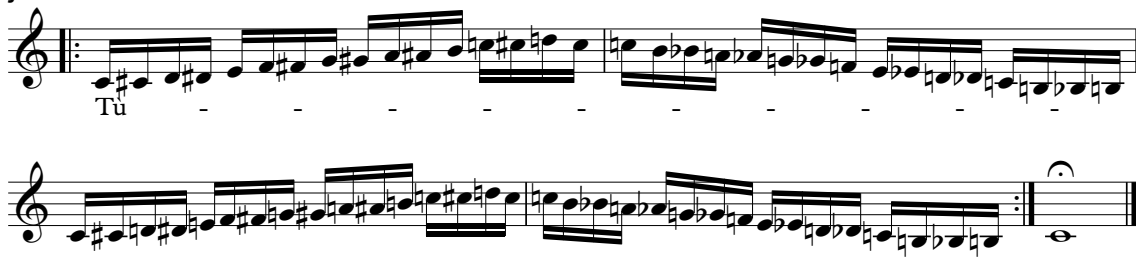
Con articulación “Du”.

Ejercicio 7.



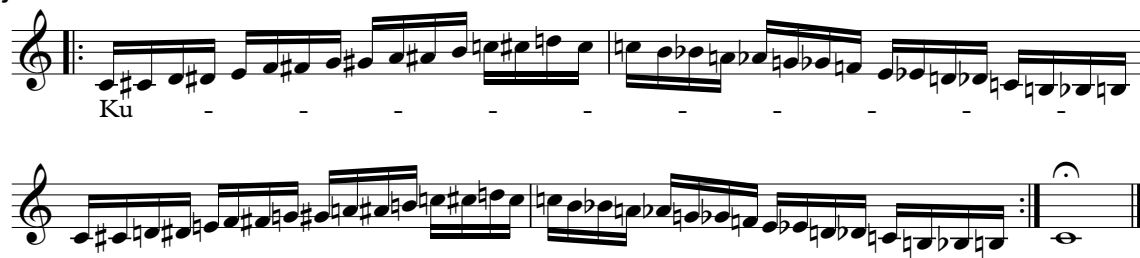
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 8.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.



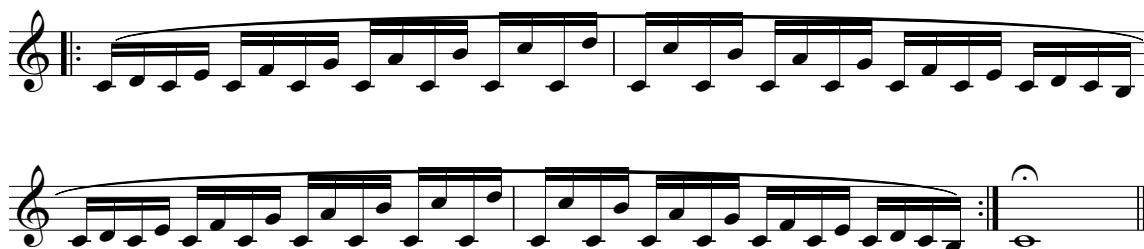
Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



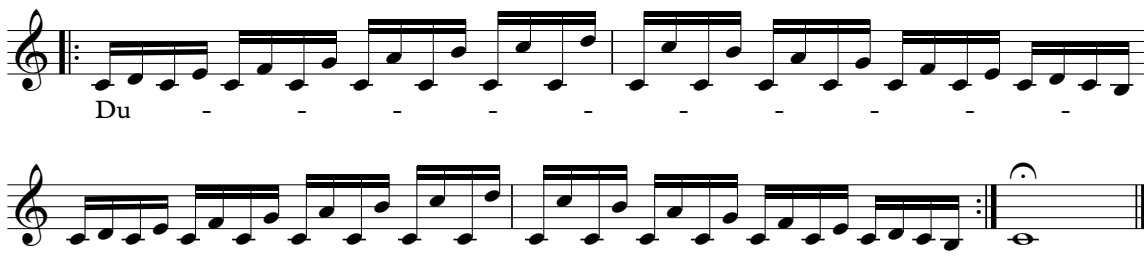
Del estudio de los intervallos. *Legato*.

Ejercicio 11.



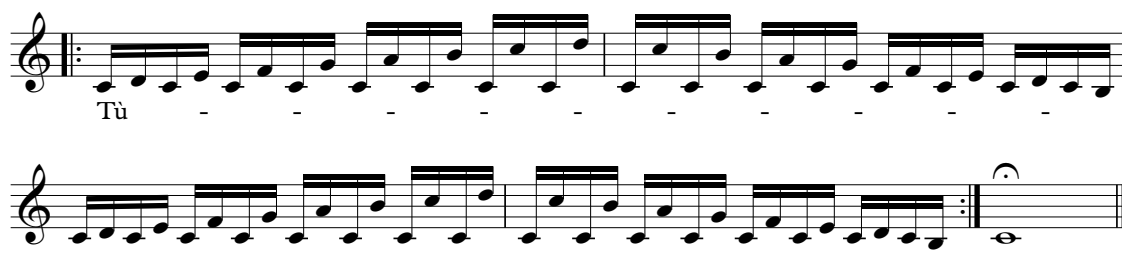
Con articulación "Du".

Ejercicio 12.



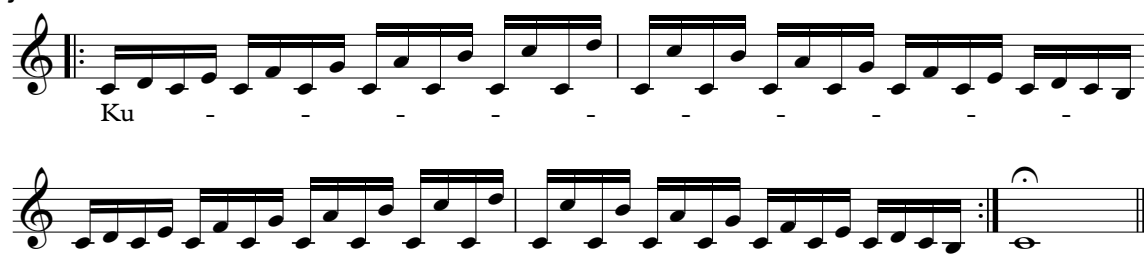
Con articulación "Tù".

Ejercicio 13.



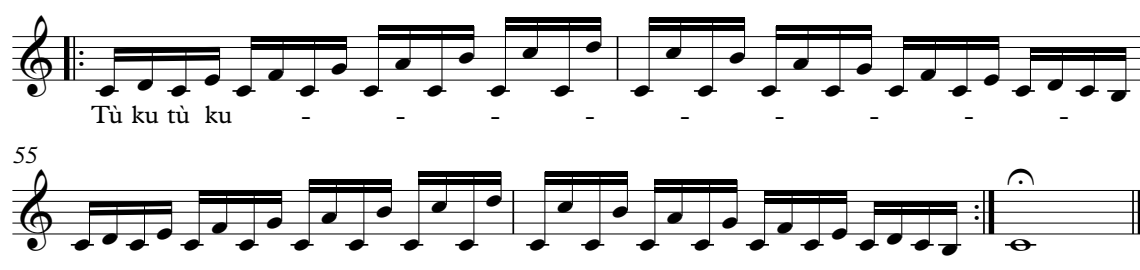
Con articulación "Ku".

Ejercicio 14.



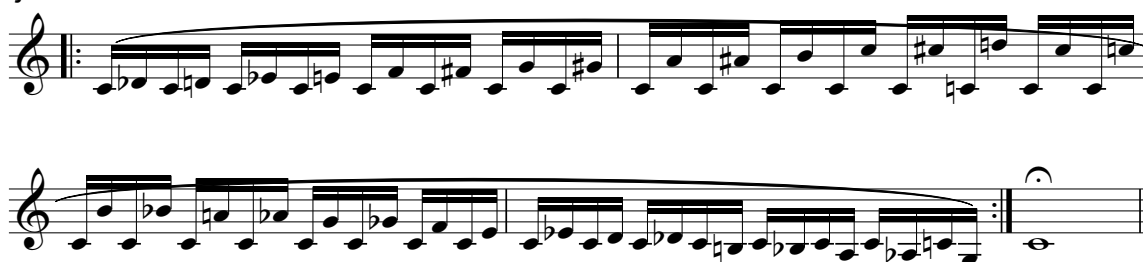
Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



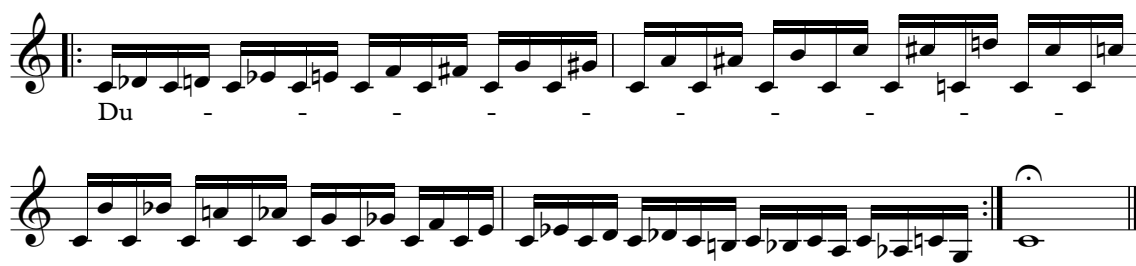
Del estudio de intervallos cromáticos.

Ejercicio 16.



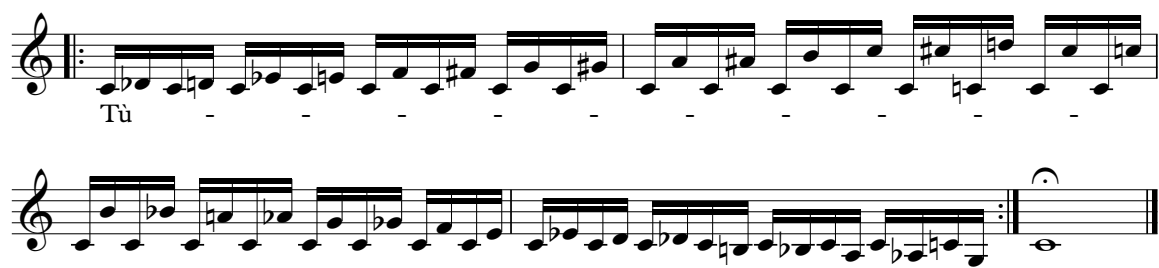
Con articulación “Du”.

Ejercicio 17.



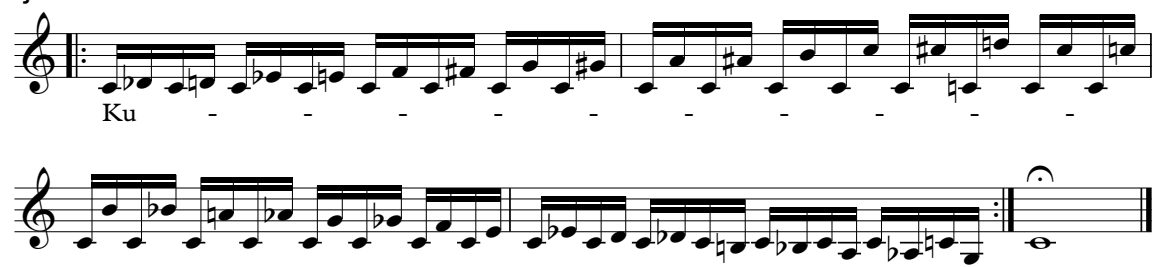
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 18.



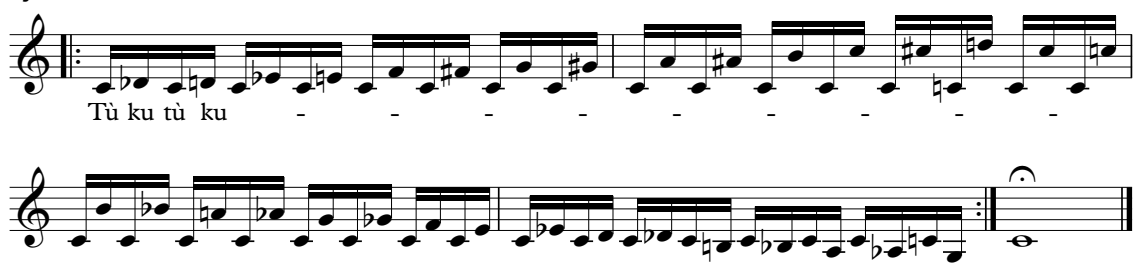
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 19.



Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



Del estudio de los acordes en arpeggio.

Ejercicio 21.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 22.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 23.



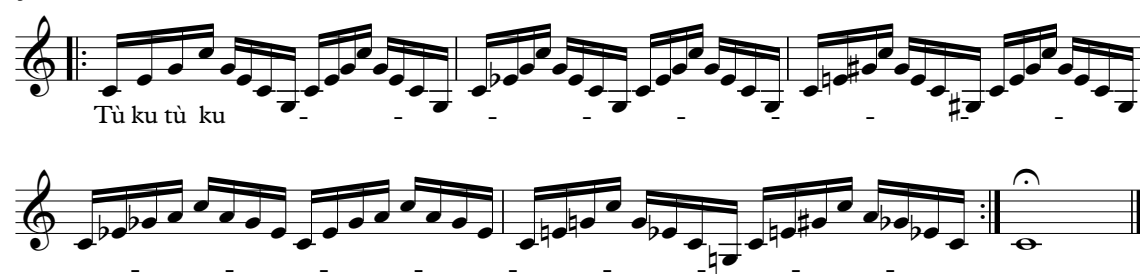
Con articulación "Ku".

Ejercicio 24.



Con articulación combinada.

Ejercicio 25.



Del estudio de la flexibilidad de labios. Comenzamos en medios.

Ejercicio 26.



En cuartos.

Ejercicio 27.



En octavos.

Ejercicio 28.



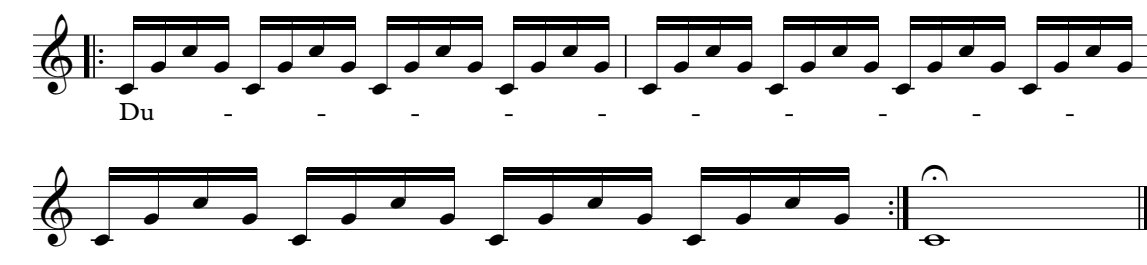
En dieciseisavos.

Ejercicio 29.



Con articulación "Du".

Ejercicio 30.



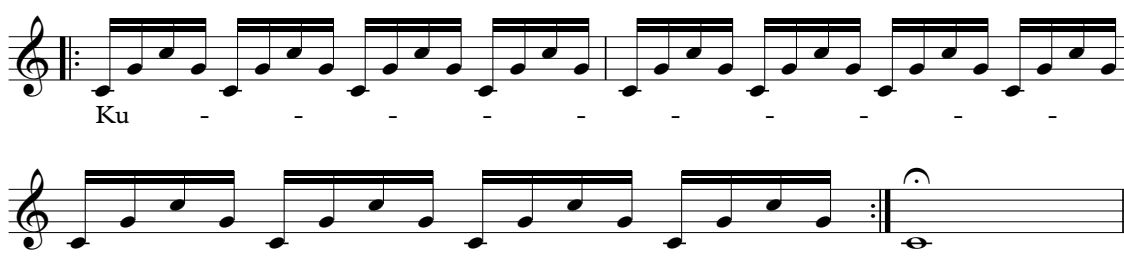
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 31.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 32.



Con articulación combinada.

Ejercicio 33.



Del estudio de los dieciseisavos. Comenzamos con articulación Du.

Ejercicio 34.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 35.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 36.

Ku - - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 37.

Tù ku tù ku - - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

Pequeña variación.

Ejercicio 38.

Exercise 38 is a musical exercise in G major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign and the lyrics 'Du' followed by ten hyphens. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The final measure of the first staff is a whole note chord (G4, B4, D5). The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns. The fourth staff concludes the exercise with a repeat sign, a key signature change to F major (indicated by a flat on the first line), and a final whole note chord (F4, A4, C5).

Con articulación "Tú".

Ejercicio 39.

Exercise 39 is a musical exercise in G major, 2/4 time, similar to Exercise 38. It also consists of four staves. The first staff begins with a repeat sign and the lyrics 'Tù' followed by ten hyphens. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The final measure of the first staff is a whole note chord (G4, B4, D5). The second and third staves continue the melodic line. The fourth staff concludes the exercise with a repeat sign, a key signature change to F major (indicated by a flat on the first line), and a final whole note chord (F4, A4, C5).

Con articulación "Ku".

Ejercicio 40.



Con articulación combinada.

Ejercicio 41.



Del estudio de ejercicios con el modo de Herbert Clarke.

Ejercicio 42.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 43.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 44.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 45.



Con articulación combinada.

Ejercicio 46.



Variación en modo menor.

Ejercicio 47.



Con articulación "Du".

Ejercicio 48.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 49.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 50.



Con articulación combinada.

Ejercicio 51.

The image shows a musical score for 'Ejercicio 51' on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a repeat sign. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the first staff, the lyrics 'Tú ku túku' are written, followed by a series of hyphens indicating the continuation of the lyrics. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a final cadence, including a repeat sign and a fermata over the final note.

Obra final del Componente intermedio primario

1 $\text{♩} = 72$

5

9

12

15

19

23

26

29

32

The musical score is written on ten staves, each containing four measures. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 72. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Triplet markings (the number 3) are present above several groups of notes on the first, fifth, ninth, thirteenth, fifteenth, and thirty-second staves. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of the fifth staff and remains there for the rest of the piece. The score concludes with a double bar line on the thirty-second staff.

B-2) Nivel Intermedio, componente secundario, sección básica (NI-CS-SB)

En el siguiente componente los tópicos a trabajar son: la combinación del registro medio agudo y el registro grave de la trompeta. El registro agudo de la trompeta es una meta en la que hay que proyectar un plan sistemático, metódico y paciente. Muchos estudiantes desean interpretar el registro agudo de la trompeta sin aún tener la embocadura madura para resistir la presión interna del aire en la boca, dando como resultado el realizar malos hábitos en su ejecución que, a futuro, traerán consecuencias que podrían ser irreversibles, como labios hinchados, mala calidad de sonido y, en casos extremos, los músculos de la embocadura ya no podrán soportar esos registros. En particular, esta sección se combina con el registro grave para generar un equilibrio en los registros y, al realizar sonidos graves, el esfuerzo se encuentra ahora en una mayor cantidad de aire que una velocidad de emisión.

Iniciamos en *legato*, piano y en cuartos.

Ejercicio 1.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



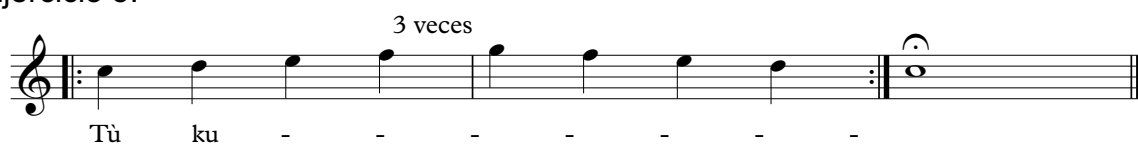
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



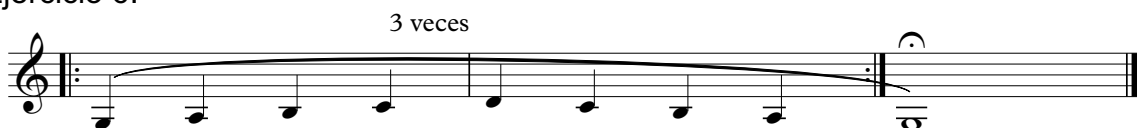
Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



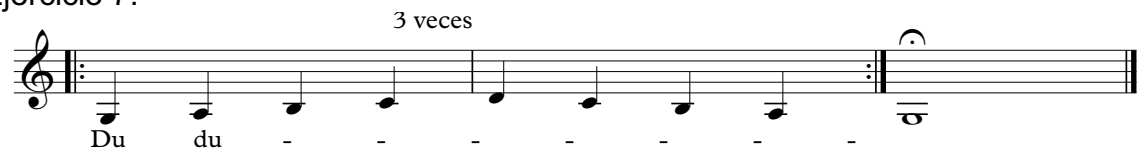
En el registro grave.

Ejercicio 6.



Con articulación "Du".

Ejercicio 7.



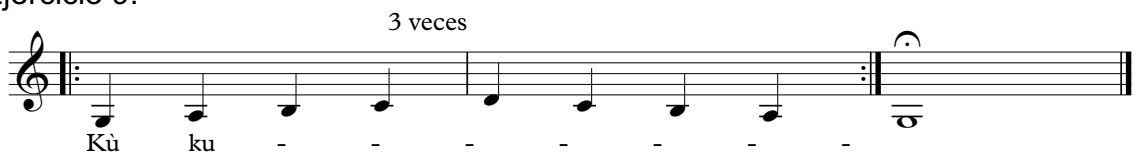
Con articulación "Tù".

Ejercicio 8.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Del estudio cromático.

Ejercicio 11.



Con articulación "Du".

Ejercicio 12.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 13.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



3 veces

The musical notation for the 3rd variation is written on a single staff. It begins with a treble clef and a repeat sign. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a long, sweeping line above the staff indicating a continuous melodic line. The notation ends with a repeat sign and a final note.

Exercício 171

3 veces

Du

3 veces

The third system of the musical score for 'Tú me llamas' is in treble clef and 2/4 time. It begins with a repeat sign. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). This is followed by a repeat sign. The melody then continues with: D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

[illegible][illegible]

3 veces

Con articulación “Du”.

Ejercicio 22.

Con articulación “Tù”.

Ejercicio 23.

3 veces

The third system of the musical score for 'Tú me llamas' is in treble clef. It begins with a repeat sign. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the third measure, the text '3 veces' is written. The system ends with a double bar line, a repeat sign, and a whole note G4.

Tú - - - - -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 24.

Exercício 24:

Ku - - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 25.

3 veces

Tù ku tu ku - - - -

En el registro grave.

Ejercicio 26.

3 veces

Con articulación “Du”.

Ejercicio 27.

Exercício 27:

Con articulación "Tù".

Ejercicio 28.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 29.



Con articulación combinada.

Ejercicio 30.



Del estudio de intervallos cromáticos.

Ejercicio 31.



Con articulación "Du".

Ejercicio 31.

Du

Ejercicio 32.

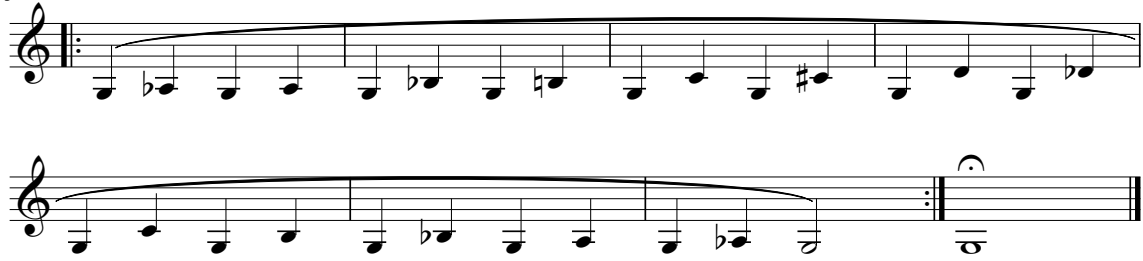
[illegible]

Ejercicio 33.

Ejercicio 34.

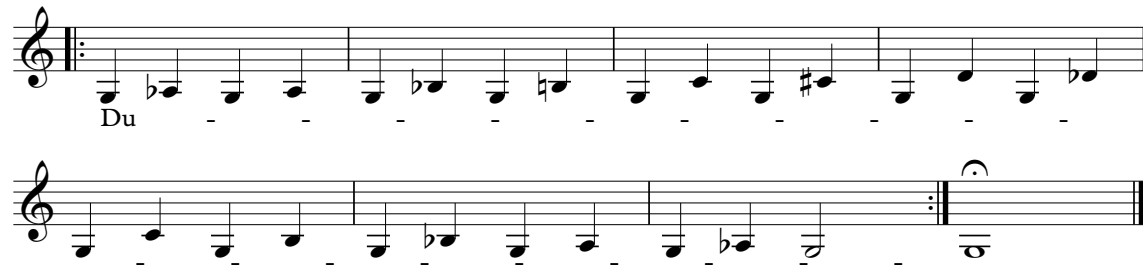
The second system of the musical score consists of two staves. The first staff continues the melody from the first system, starting with a repeat sign and ending with a quarter rest. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and a repeat sign. The lyrics 'Tù ku tù ku' are written below the first staff, with hyphens indicating the continuation of the syllables across the measures.

Ejercicio 35.



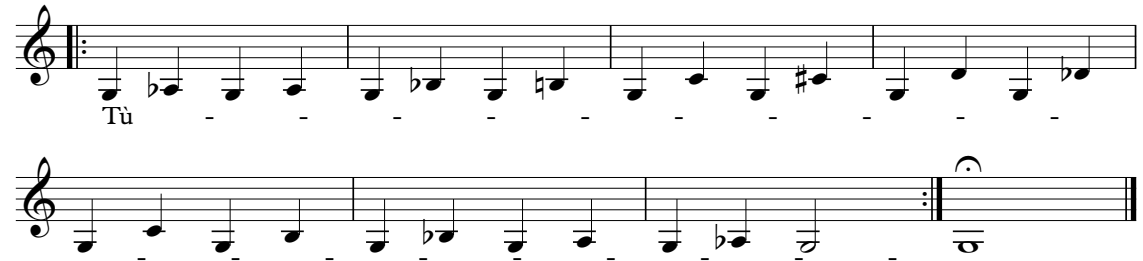
Con articulación “Du”.

Ejercicio 36.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 37.



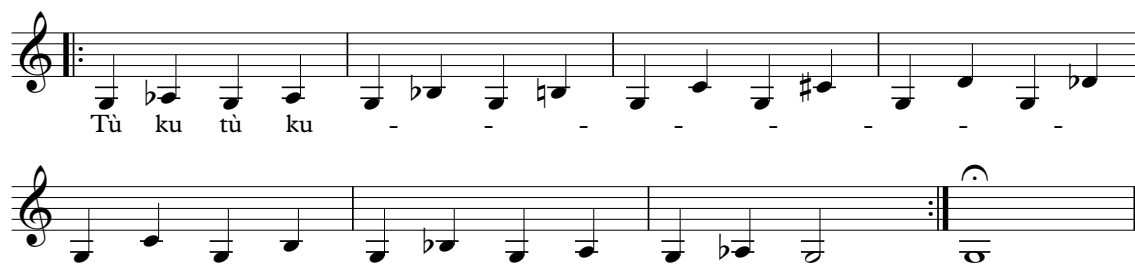
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 38.



Con articulación combinada.

Ejercicio 39.



Del estudio de acordes mayores, menores, disminuidos y aumentados.

Ejercicio 40.



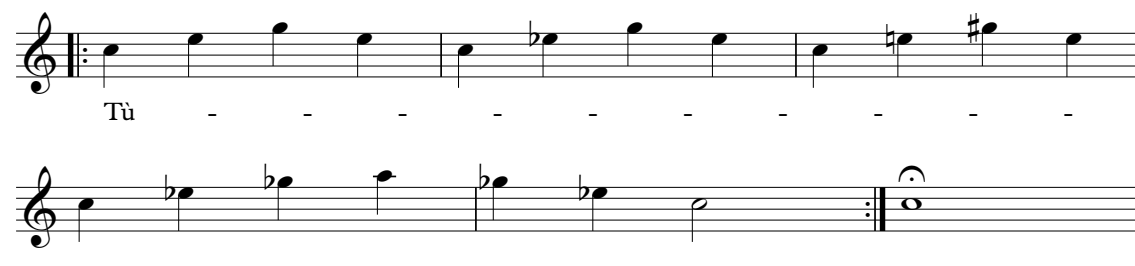
Con articulación "Du".

Ejercicio 41.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 42.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 43.



Con articulación combinada.

Ejercicio 44.



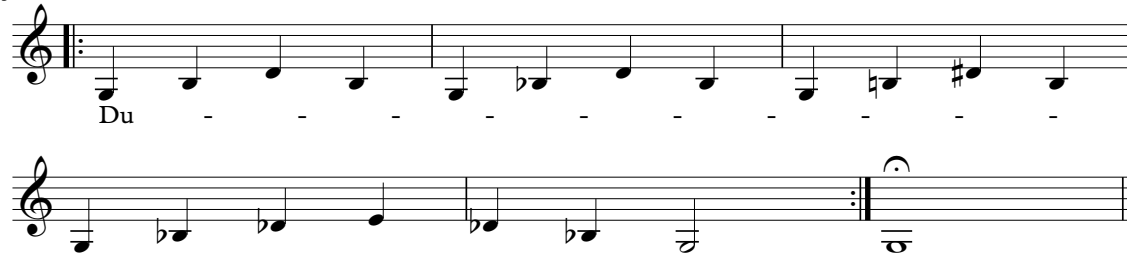
En el registro grave.

Ejercicio 45.



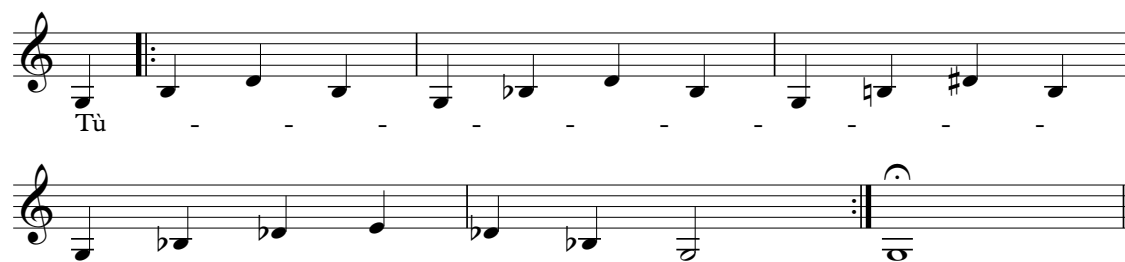
Con articulación “Du”.

Ejercicio 46.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 47.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 48.



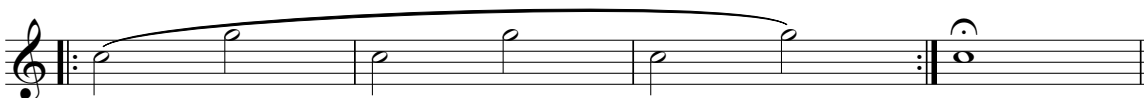
Con articulación combinada.

Ejercicio 49.



Del estudio de flexibilidad de labios.

Ejercicio 50.



En cuartos.

Ejercicio 51.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 52.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 53.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 54.



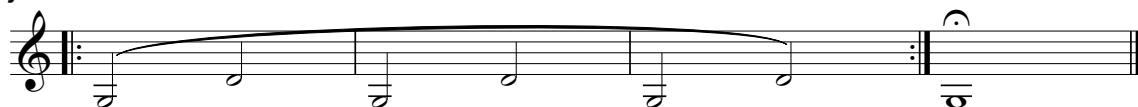
Con articulación combinada.

Ejercicio 55.



En el registro grave.

Ejercicio 56.



En cuartos.

Ejercicio 57.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 58.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 59.



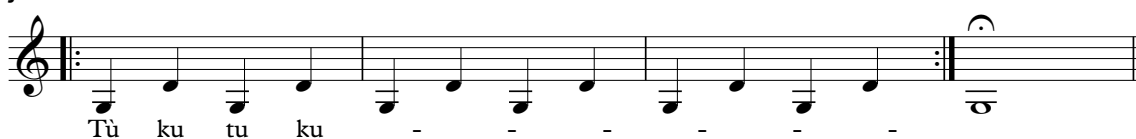
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 60.



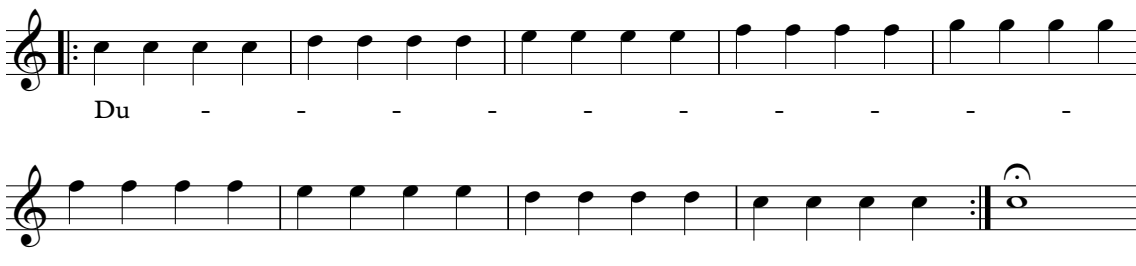
Con articulación combinada.

Ejercicio 61.



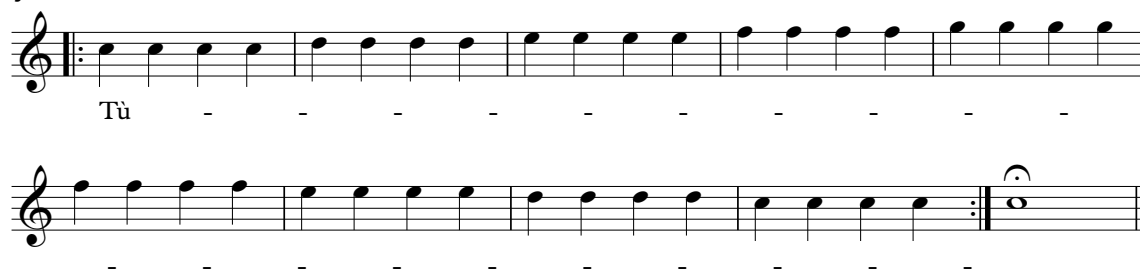
Del estudio de cuartos.

Ejercicio 62.



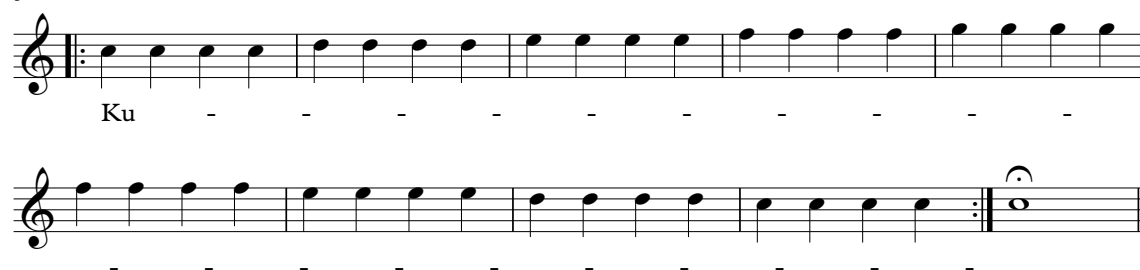
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 63.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 64.



Con articulación combinada.

Ejercicio 65.



En el registro grave con articulación “Du”.

Ejercicio 66.

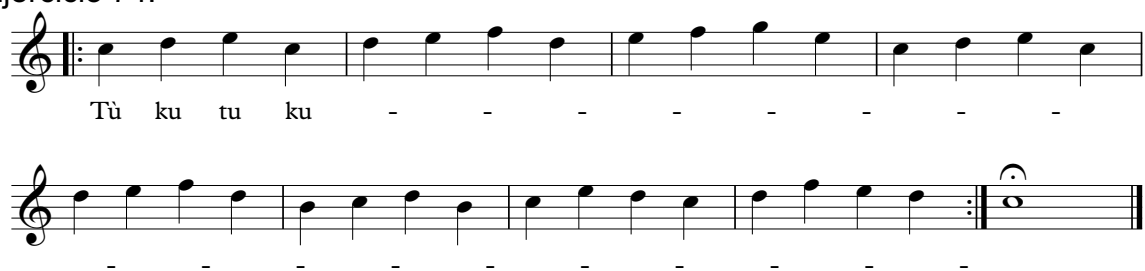
The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melody of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains a melody of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The lyrics "Du - - - - -" are written below the bottom staff.

Musical score for the song "Tù - - - - -". The score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The second staff continues the melody with quarter notes: B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. The score ends with a double bar line.

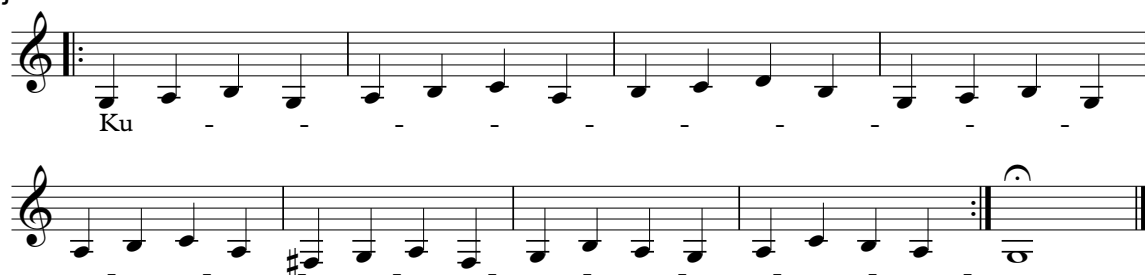
Ku - - - - -

268

Ejercicio 74.

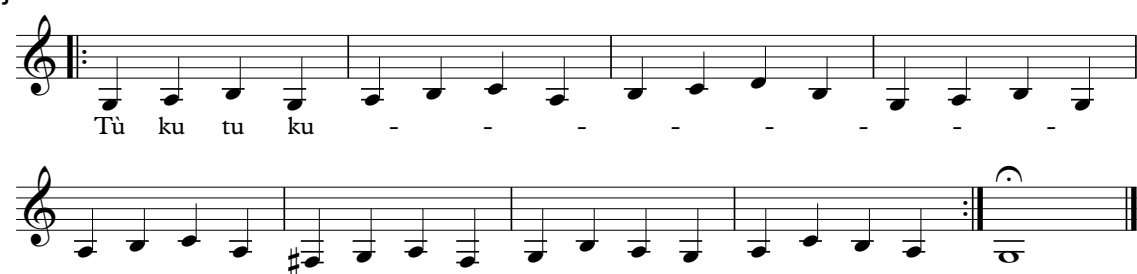


Ejercicio 78.



Con articulación combinada.

Ejercicio 79.



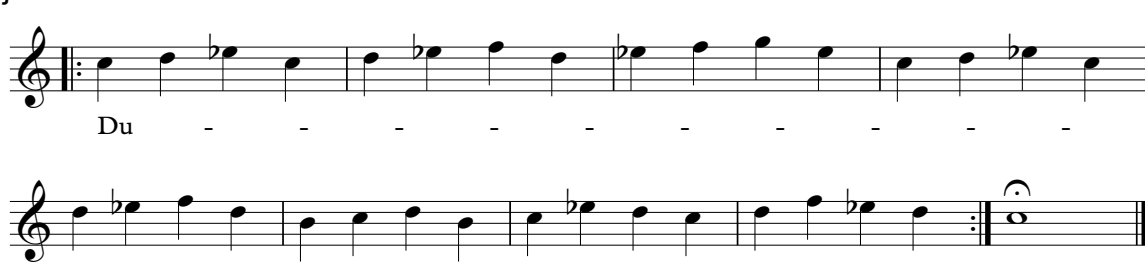
Variación en modo menor.

Ejercicio 80.



Con articulación "Du".

Ejercicio 81.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 82.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 83.



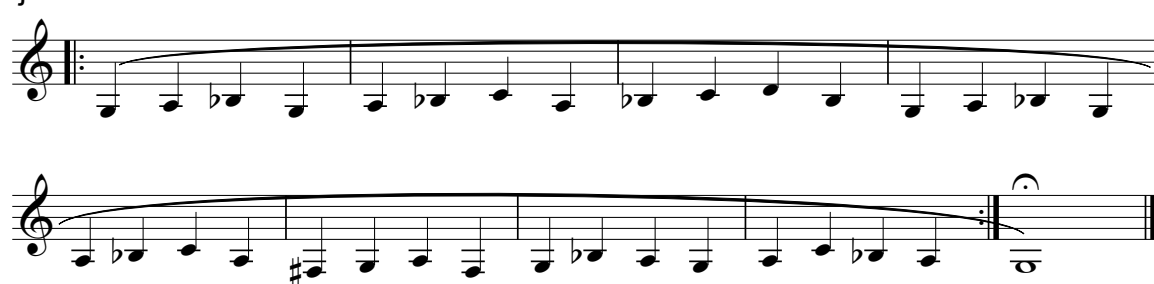
Con articulación combinada.

Ejercicio 84.



En el registro grave.

Ejercicio 85.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 86.



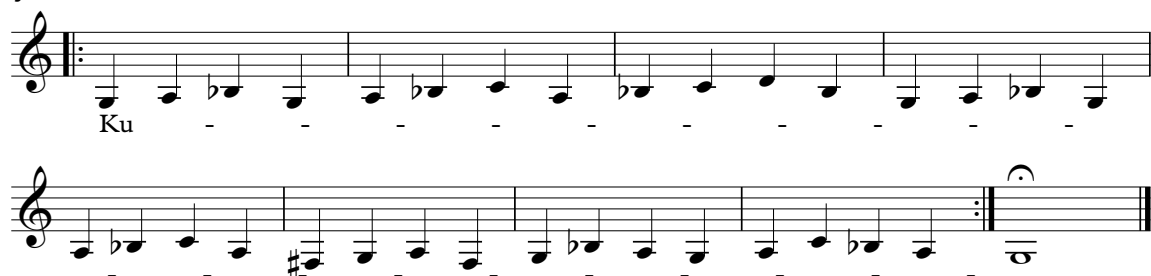
Con articulación "Tù".

Ejercicio 87.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 88.



Con articulación combinada.

Ejercicio 89.



Nivel Intermedio, componente secundario, sección media (NI-CS-SM)

Como antes se ha visto, en la siguiente sección las lecciones se presentan en octavos o corcheas.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 1.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



En el registro grave.

Ejercicio 6.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 7.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 8.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Del estudio del cromatismo.

Ejercicio 11.



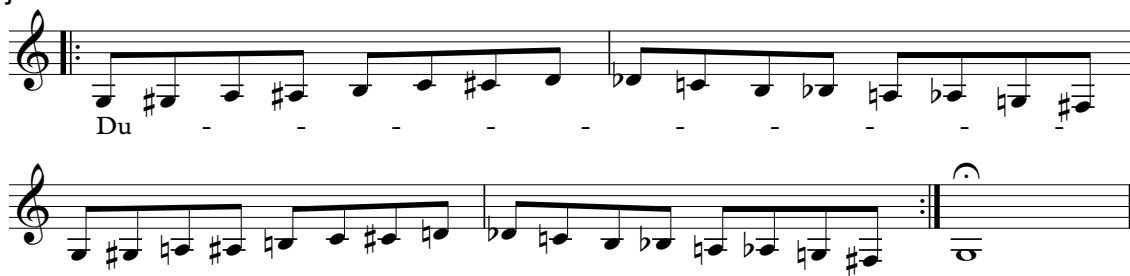
En el registro grave.

Ejercicio 16.



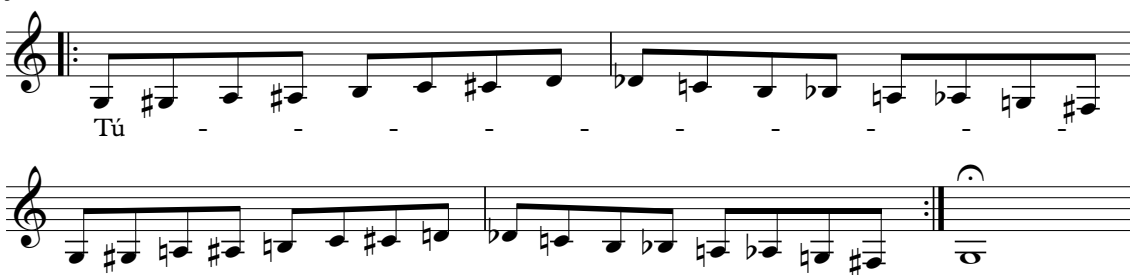
Con articulación "Du".

Ejercicio 17.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 18.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 19.



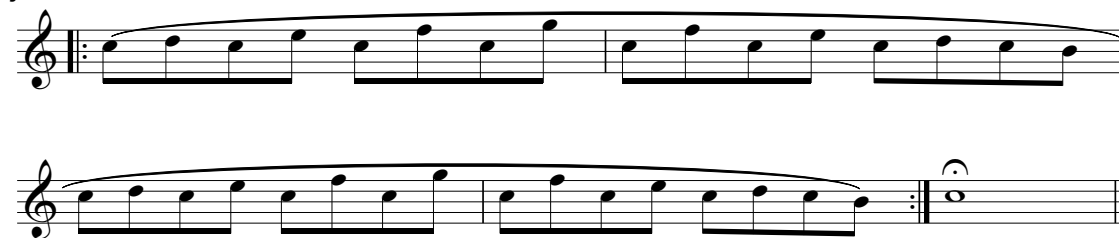
Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



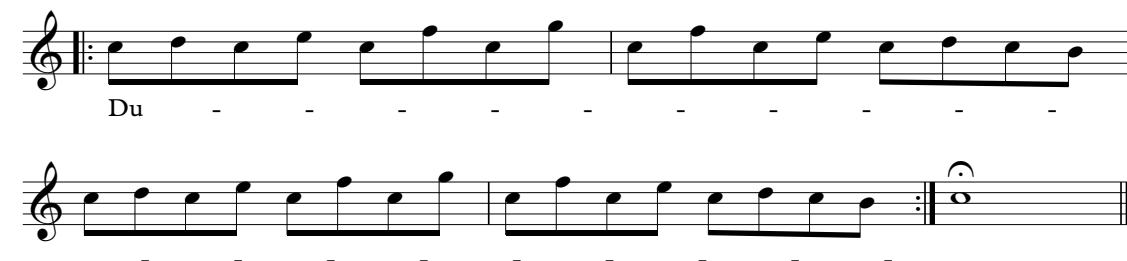
Del estudio de intervalos.

Ejercicio 21.



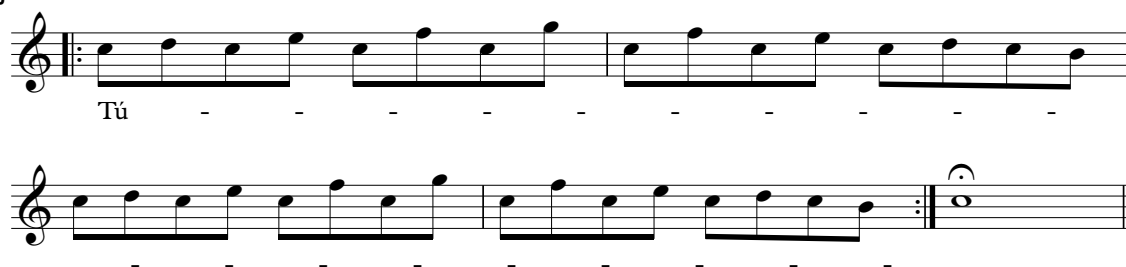
Con articulación "Du".

Ejercicio 22.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 23.



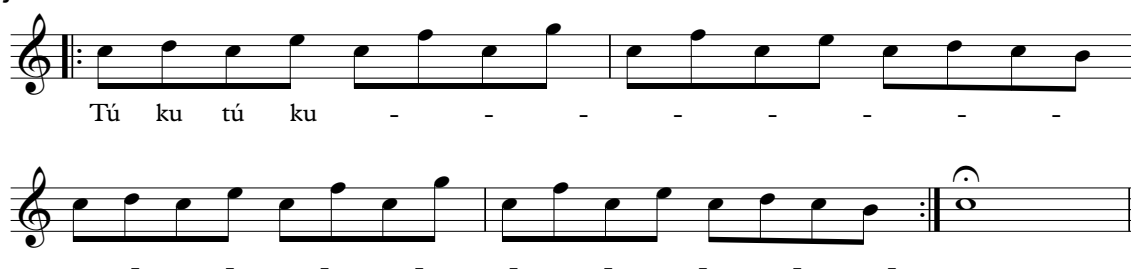
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 24.



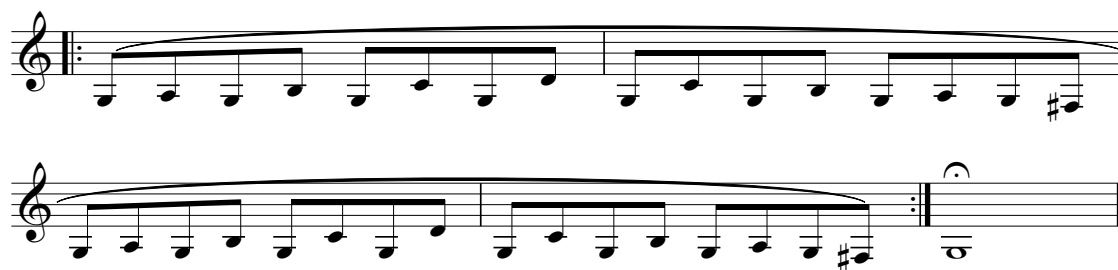
Con articulación combinada.

Ejercicio 25.



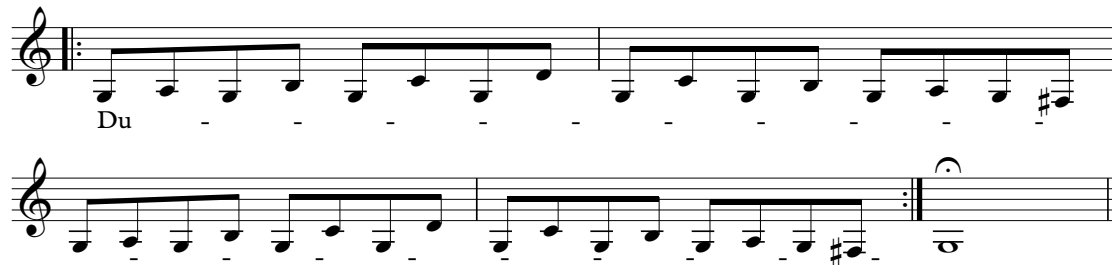
En el registro grave.

Ejercicio 26.



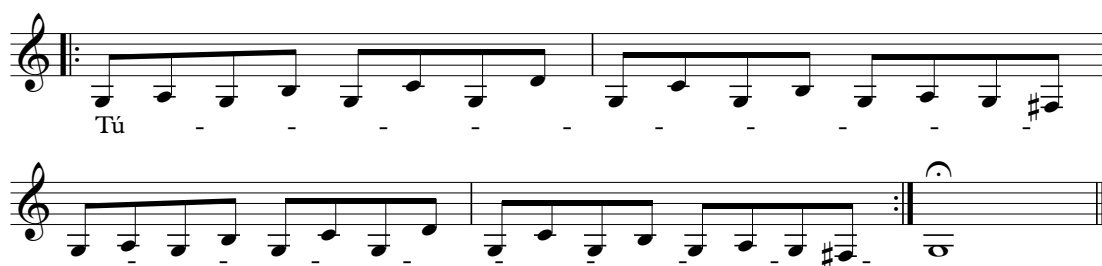
Con articulación “Du”.

Ejercicio 27.



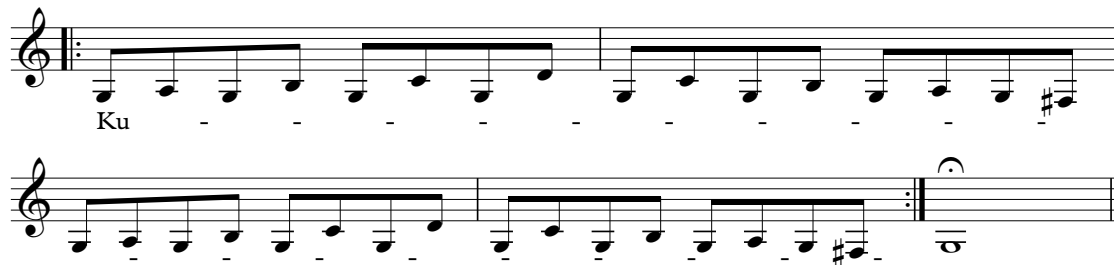
Con articulación "Tú".

Ejercicio 28.



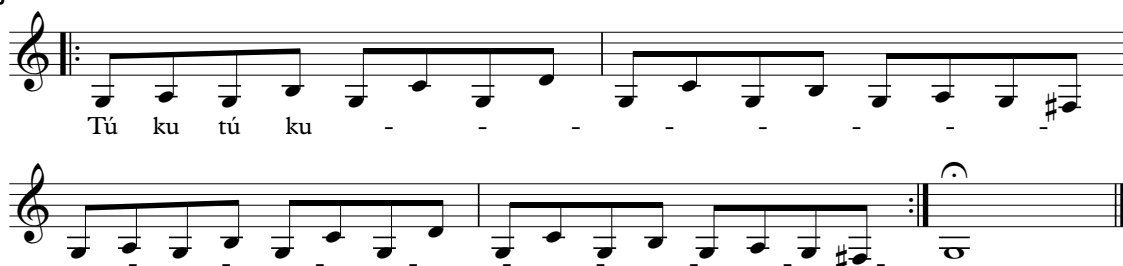
Con articulación "Ku".

Ejercicio 29.



Con articulación combinada.

Ejercicio 30.



Del estudio del cromatismo.

Ejercicio 31.



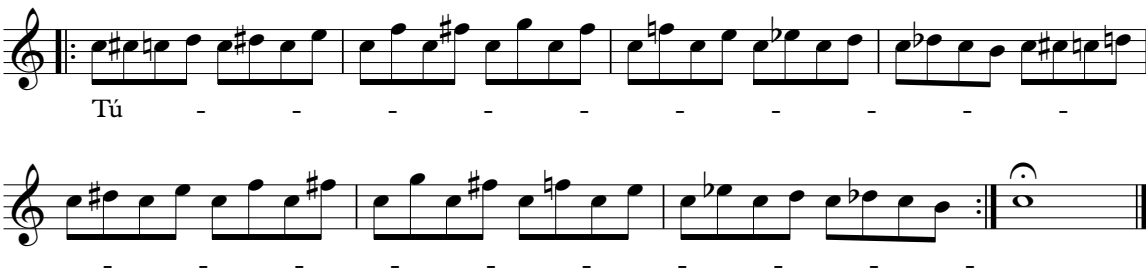
Con articulación “Du”.

Ejercicio 32.



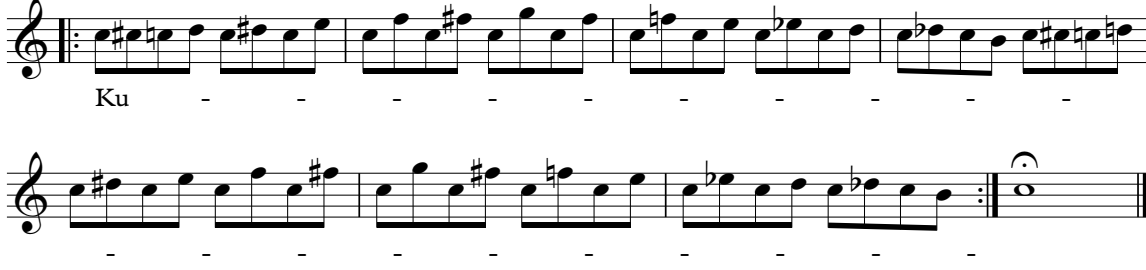
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 33.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 34.



Con articulación combinada.

Ejercicio 35.



En el registro grave.

Ejercicio 36.



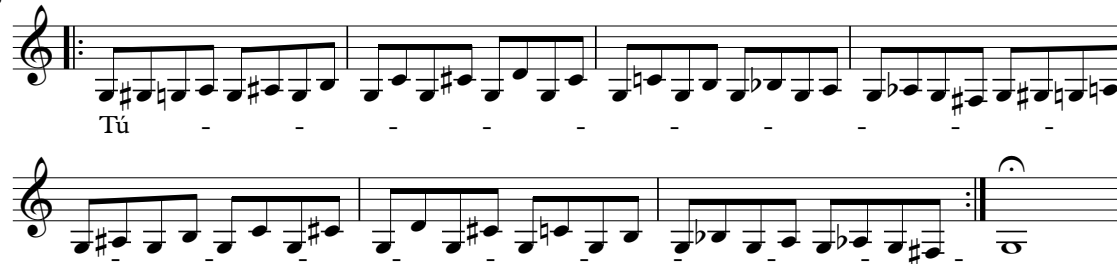
Con articulación "Du".

Ejercicio 37.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 38.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 39.



Con articulación combinada.

Ejercicio 40.



Del estudio de los acordes mayores, menores, aumentado y disminuido.
Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 41.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 42.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 43.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 44.



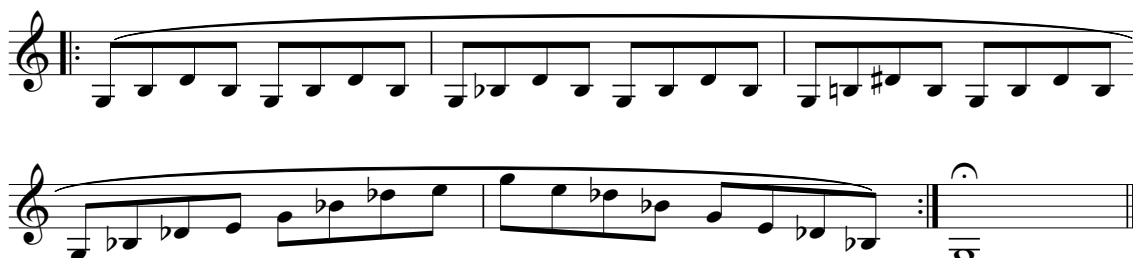
Con articulación combinada.

Ejercicio 45.



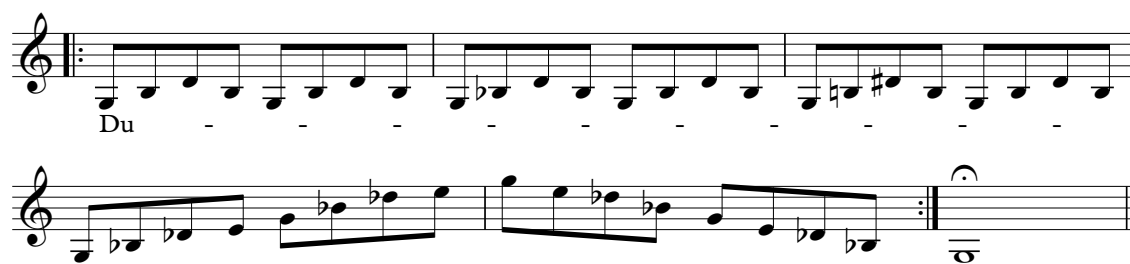
En el registro grave.

Ejercicio 46.



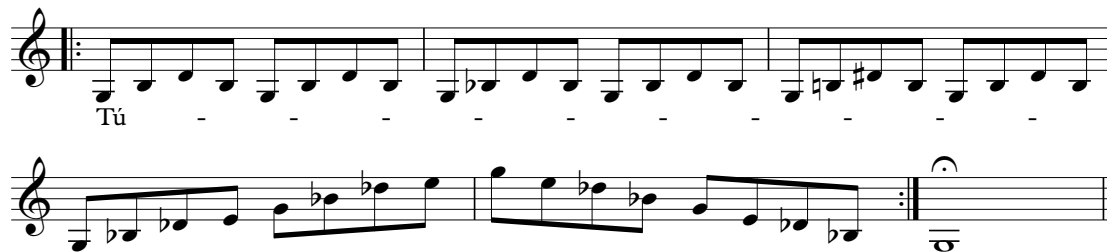
Con articulación “Du”.

Ejercicio 47.



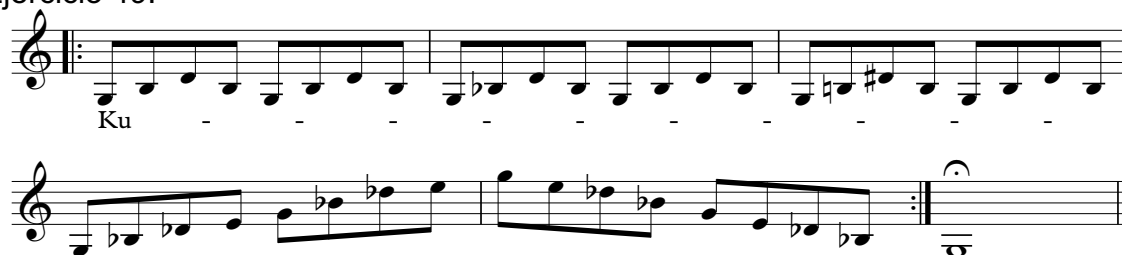
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 48.



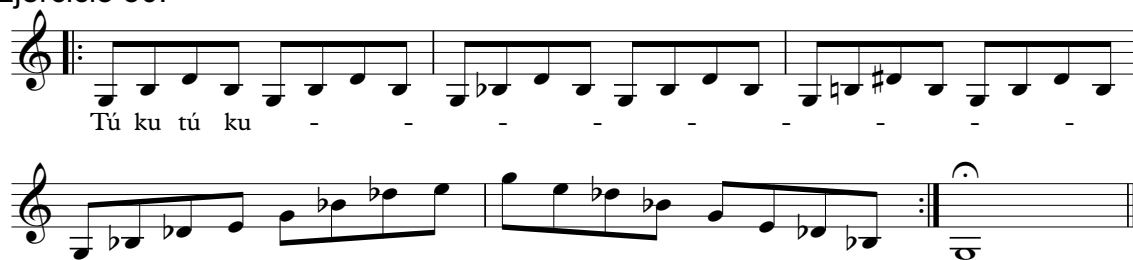
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 49.



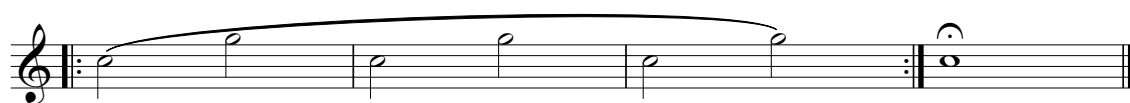
Con articulación combinada.

Ejercicio 50.



Ejercicios de flexibilidad de labios.

Ejercicio 51.



En cuartos.

Ejercicio 52.



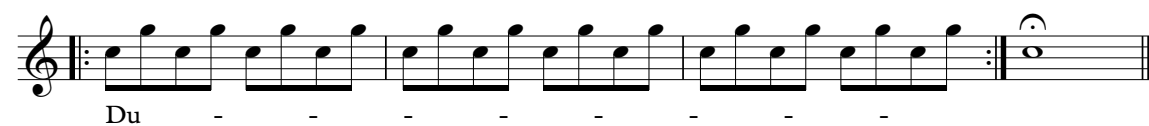
En octavos.

Ejercicio 53.



Con articulación "Du".

Ejercicio 54.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 56.



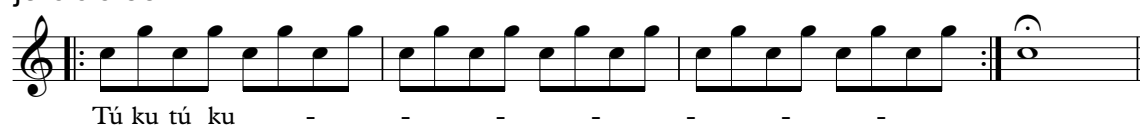
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 57.



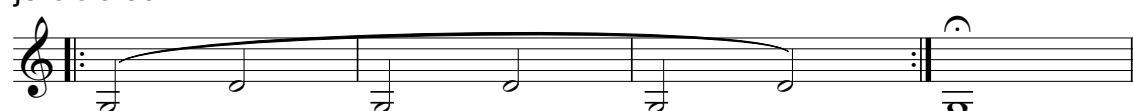
Con articulación combinada.

Ejercicio 58.



En el registro grave en medios.

Ejercicio 59.



En cuartos.

Ejercicio 60.



En octavos.

Ejercicio 61.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 62.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 63.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 64.



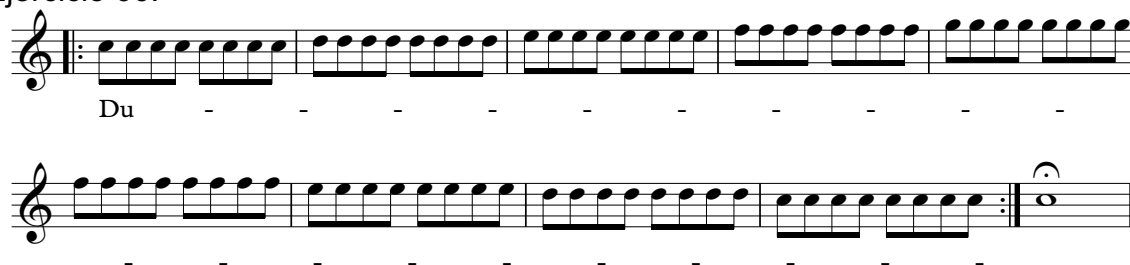
Con articulación combinada.

Ejercicio 65.



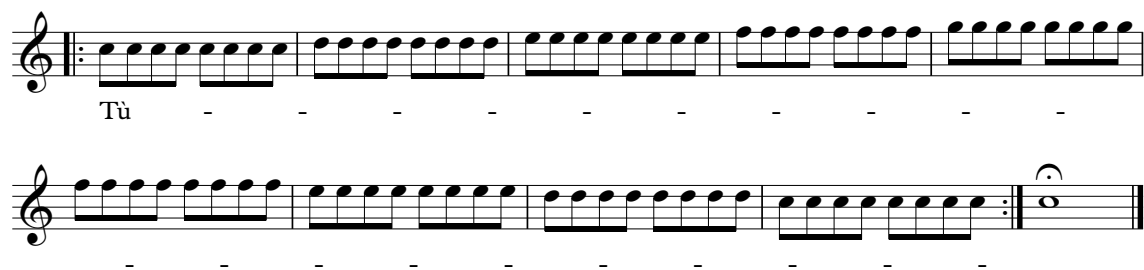
Del estudio de octavos.

Ejercicio 66.



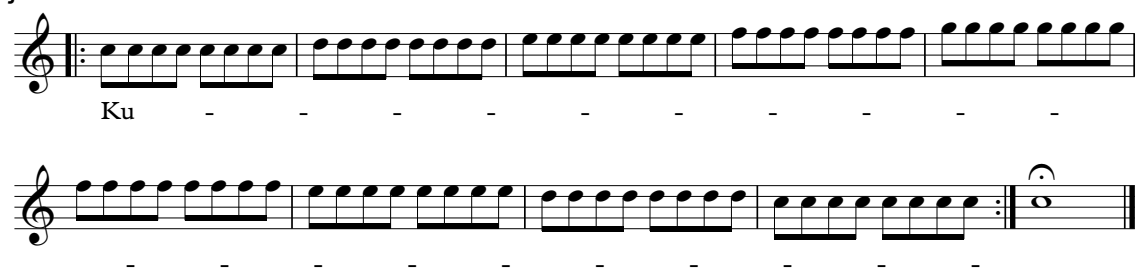
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 67.



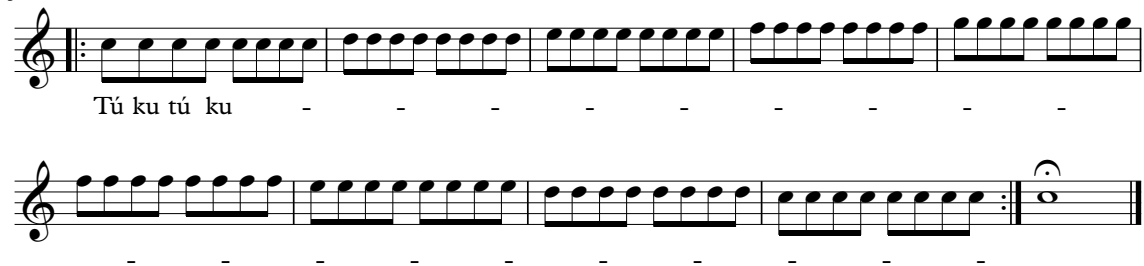
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 68.



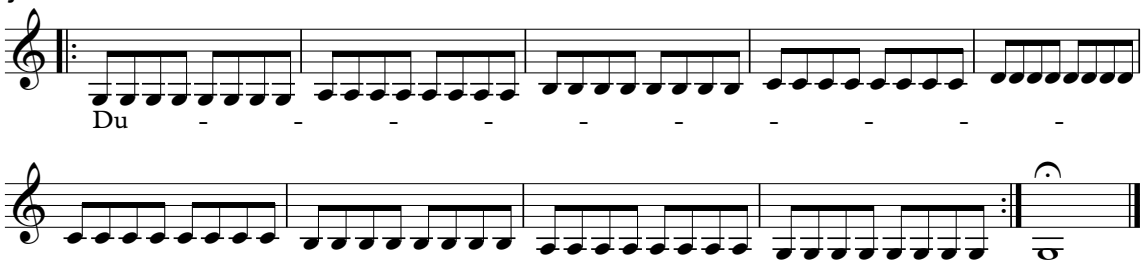
Con articulación combinada.

Ejercicio 69.



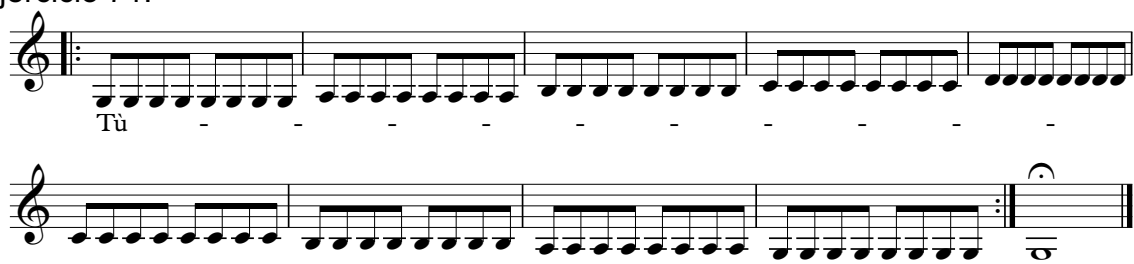
En el registro grave. Con articulación “Du”.

Ejercicio 70.



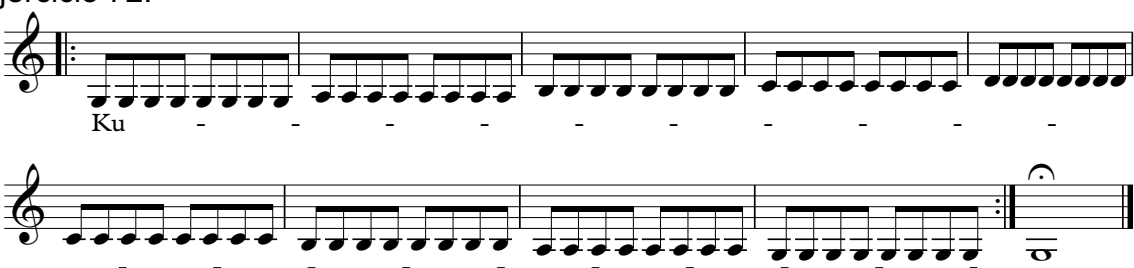
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 71.



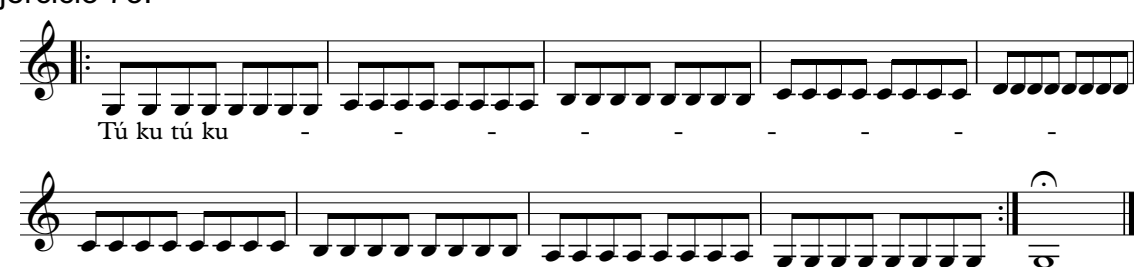
Con articulación "Ku".

Ejercicio 72.



Con articulación combinada.

Ejercicio 73.



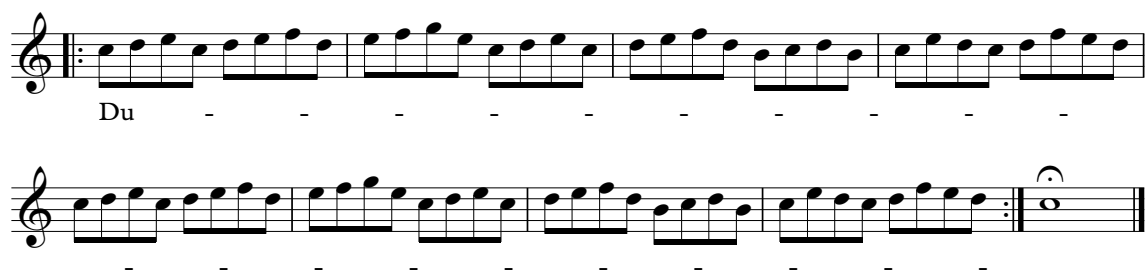
Del estudio de Herbert Clarke.

Ejercicio 74.



Con articulación "Du".

Ejercicio 75.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 76.



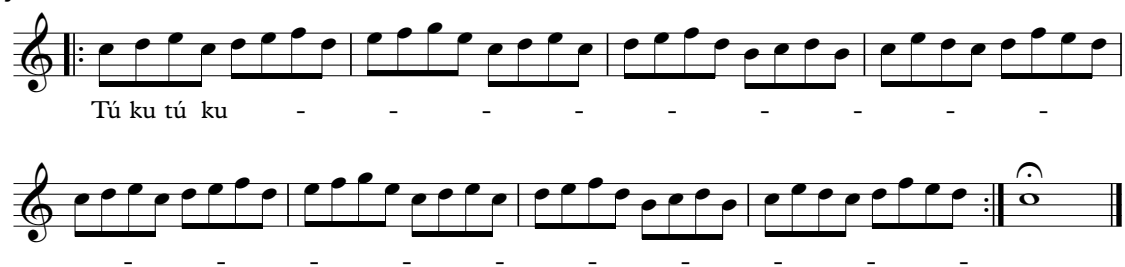
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 77.



Con articulación combinada.

Ejercicio 78.



En el registro grave.

Ejercicio 79.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 80.



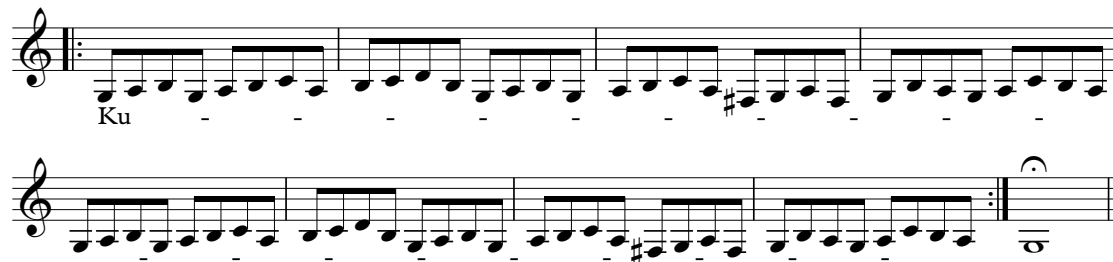
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 81.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 82.



Con articulación combinada.

Ejercicio 83.



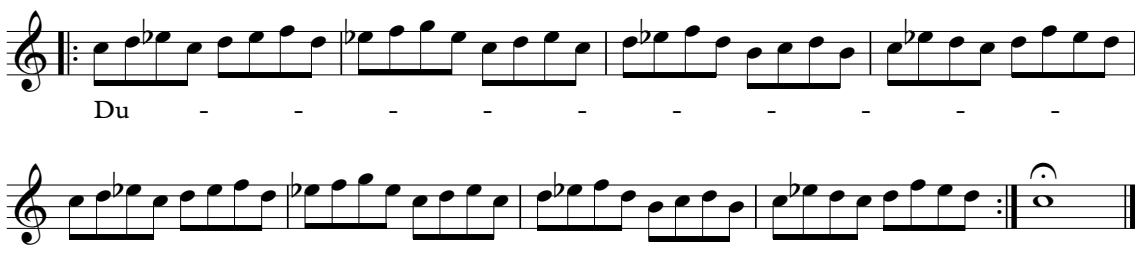
En modo menor.

Ejercicio 84.



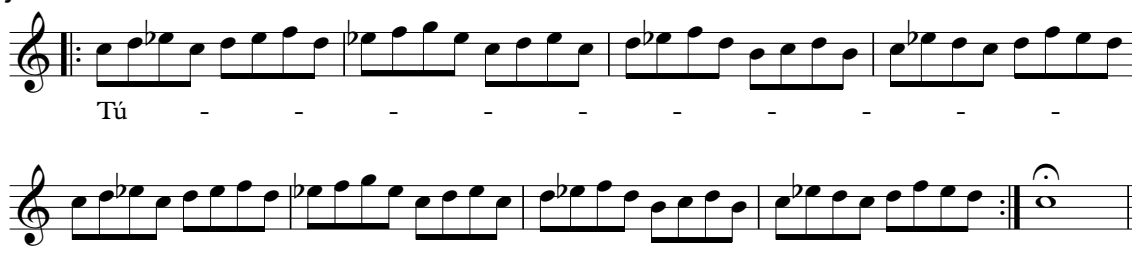
Con articulación "Du".

Ejercicio 85.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 86.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 87.



Con articulación combinada.

Ejercicio 88.



En el registro grave.

Ejercicio 89.



Con articulación "Du".

Ejercicio 90.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 91.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 92.



Con articulación combinada.

Ejercicio 93.



Nivel Intermedio, componente secundario, sección alta (NI-CS-SA)

En esta sección se trabajarán los dieciseisavos en el registro medio agudo, recordar realizar descansos cuando se juzgue necesario.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 1.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



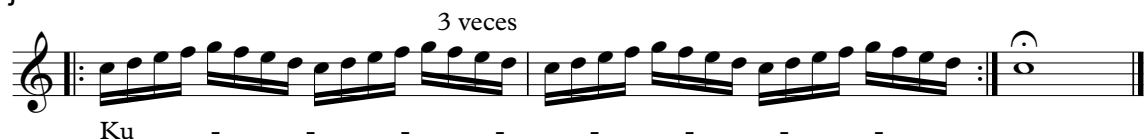
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



En el registro grave de la trompeta. *Legato*.

Ejercicio 6.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 7.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 8.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Cromatismos. Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 11.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 12.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 13.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



Escalas cromáticas, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 16.



Con articulación "Du".

Ejercicio 17.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 18.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 19.



Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



Intervalos, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 21.



Con articulación "Du".

Ejercicio 22.



Con articulación "Tù".

Two staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains a series of eighth-note runs. The second staff continues the pattern and ends with a double bar line and a repeat sign.

Ku

The second system of the musical score for 'Tutu' consists of two staves. The first staff continues the melody from the first system, starting with a repeat sign and ending with a fermata. The second staff continues the melody, also starting with a repeat sign and ending with a fermata. The lyrics 'Tù ku tù ku' are written below the first staff, with hyphens indicating the syllables are spread across the measures.

Ejercicio 27.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 28.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 29.



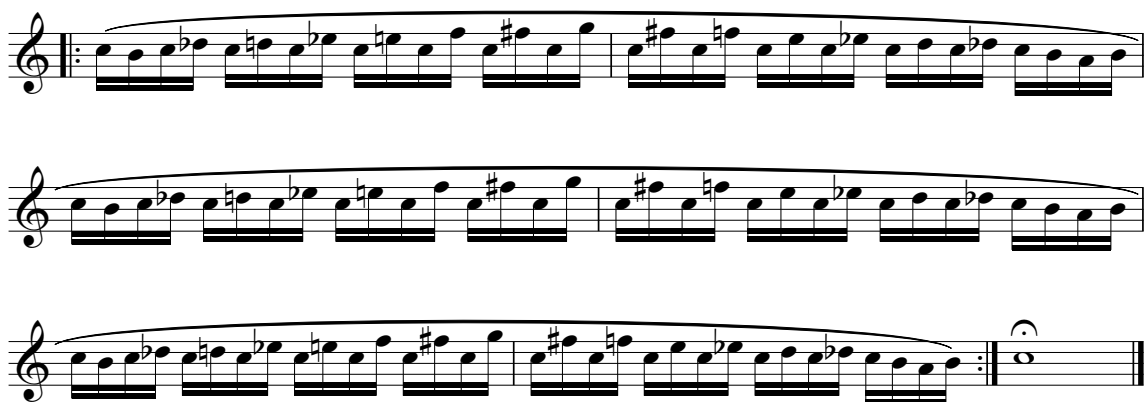
Con articulación combinada.

Ejercicio 30.



Intervalos cromáticos, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 31.



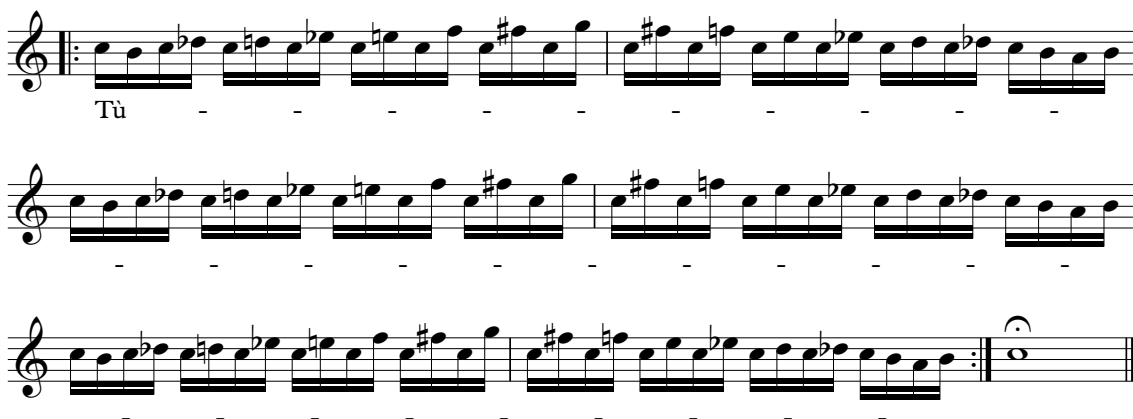
Con articulación “Du”.

Ejercicio 32.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 33.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 34.

Ku

Con articulación combinada.

Ejercicio 35.

Tù ku tù ku

En el registro grave, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 36.

Con articulación "Du".

Ejercicio 37.

Du - - - - -

Con articulación “Tù”.

Ejercicio 38.

Tù - - - - -

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 39.

Ku - - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 40.

Three staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the lyrics 'Tù ku tù ku' under the first four measures. The second and third staves continue the melodic line. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Ejercicios de arpeggios. Comenzamos en dieciseisavos.

Ejercicio 41.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains a series of arpeggios. The second staff continues the arpeggio pattern and ends with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación "Du".

Ejercicio 42.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the lyrics 'Du' under the first four measures. The second staff continues the melodic line and ends with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación "Tù".

Ejercicio 43.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 44.



Con articulación combinada.

Ejercicio 45.



En el registro grave, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 46.



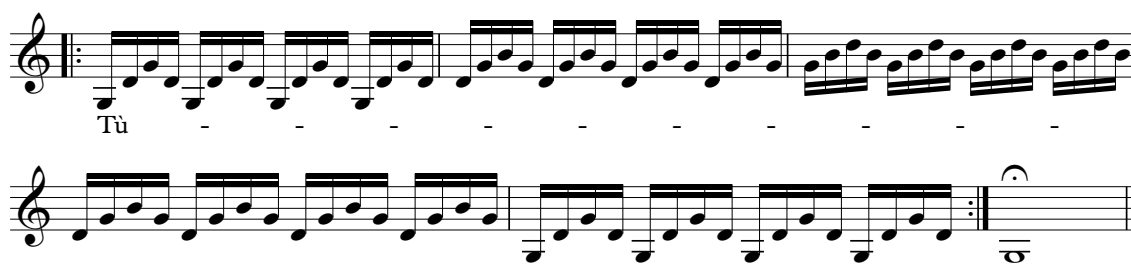
Con articulación “Du”.

Ejercicio 47.



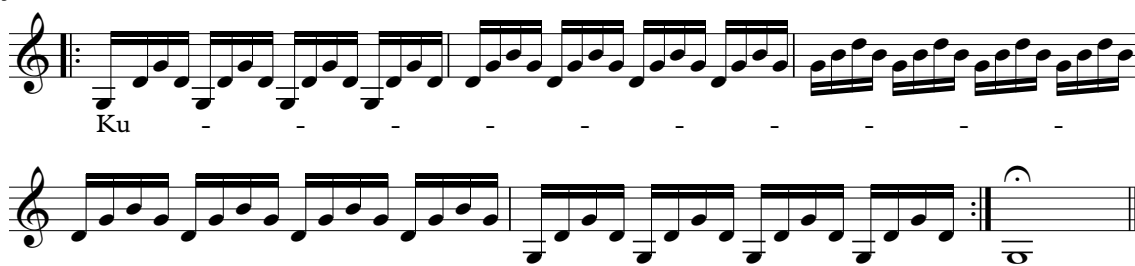
Con articulación "Tù".

Ejercicio 48.



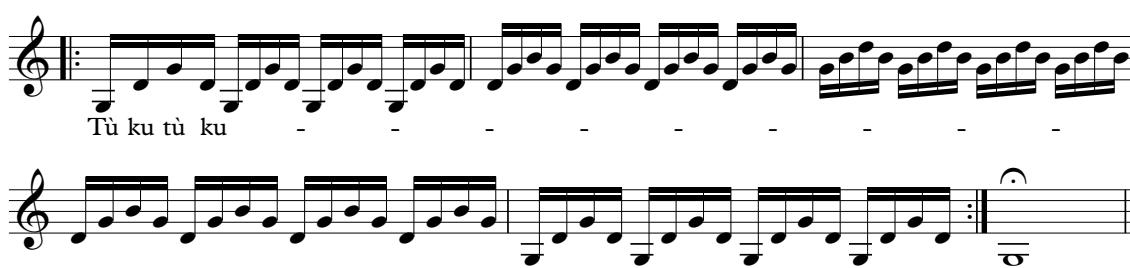
Con articulación "Ku".

Ejercicio 49.



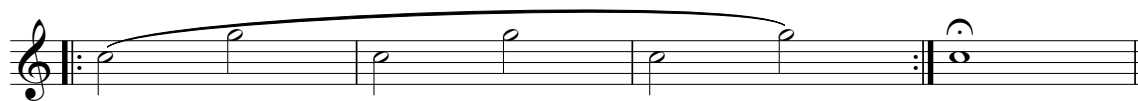
Con articulación combinada.

Ejercicio 50.



Ejercicios de flexibilidad de labios, comenzamos en blancas o medios.

Ejercicio 51.



En cuartos o negras.

Ejercicio 52.



En octavos o corcheas.

Ejercicio 53.



En dieciseisavos o dobles corcheas.

Ejercicio 54.



Con articulación "Du".

Ejercicio 55.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 56.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 57.



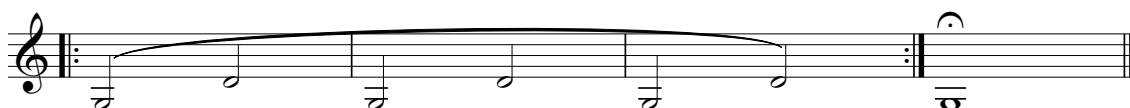
Con articulación combinada.

Ejercicio 58.



En el registro grave, comenzamos con medios o blancas.

Ejercicio 59.



En cuartos o negras.

Ejercicio 60.



En octavos o corcheas.

Ejercicio 61.



En dieciseisavos o dobles corcheas.

Ejercicio 62.



Con articulación "Du".

Ejercicio 63.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 64.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 65.



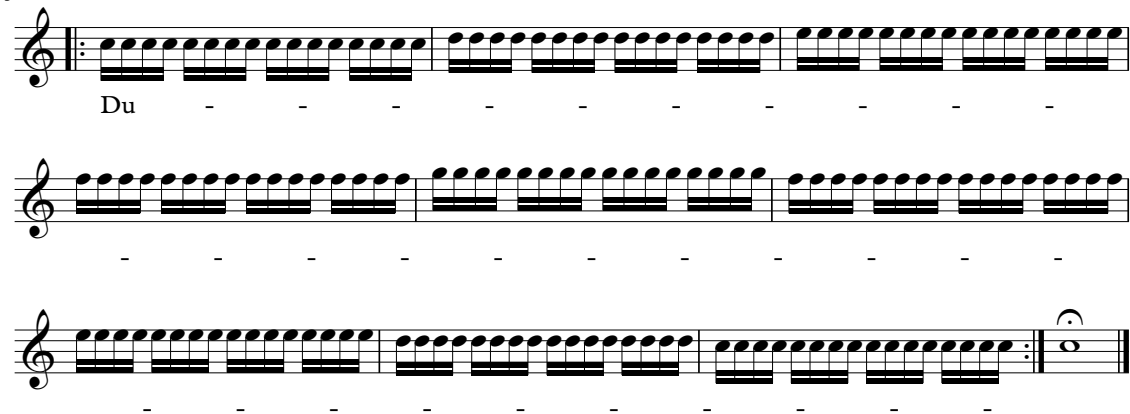
Con articulación combinada.

Ejercicio 66.



Del estudio de las articulaciones, comenzamos con articulación “Du”.

Ejercicio 67.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 68.

Three staves of musical notation for Ejercicio 68. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a series of eighth notes, with the syllable 'Tù' written below the first measure. The second and third staves continue the sequence of eighth notes. The third staff concludes with a double bar line and a final whole note chord consisting of a B-flat and a D.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 69.

Three staves of musical notation for Ejercicio 69. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a series of eighth notes, with the syllable 'Ku' written below the first measure. The second and third staves continue the sequence of eighth notes. The third staff concludes with a double bar line and a final whole note chord consisting of a B-flat and a D.

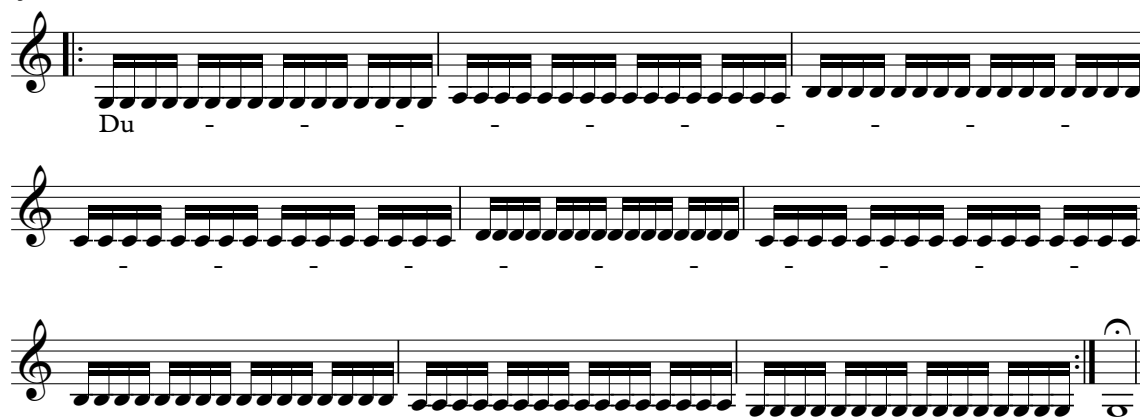
Con articulación combinada.

Ejercicio 70.

Three staves of musical notation for Ejercicio 70. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a series of eighth notes, with the syllables 'Tù ku' written below the first measure. The second and third staves continue the sequence of eighth notes. The third staff concludes with a double bar line and a final whole note chord consisting of a B-flat and a D.

Con articulación “Du”.

Ejercicio 71.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 72.



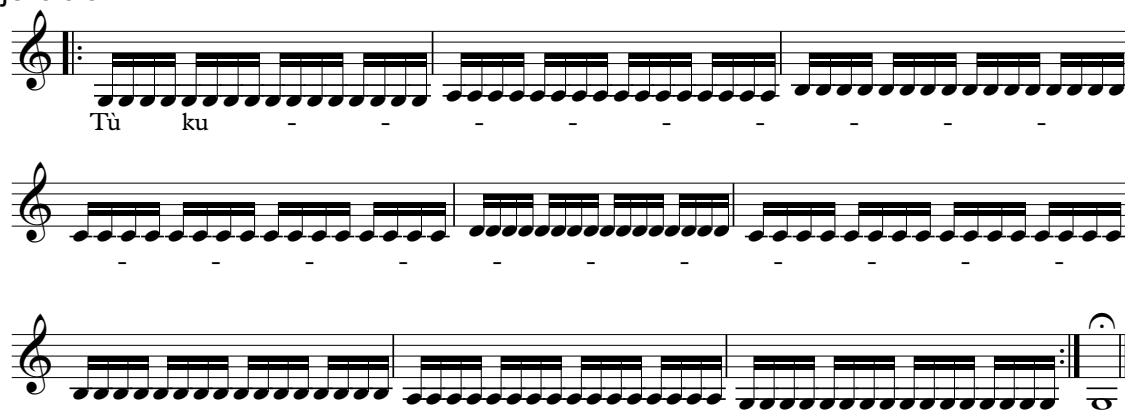
Con articulación "Ku".

Ejercicio 73.



Con articulación combinada.

Ejercicio 74.



Del estudio con el patrón de H. Clarke, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 75.



Con articulación "Du".

Ejercicio 76.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 77.

Musical score for the song "Tù" in G major, 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a repeat sign at the beginning and ends with a repeat sign. The second staff continues the melody and ends with a repeat sign. The lyrics "Tù" are written below the first staff.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 78.

Ku - - - - -

Con articulación combinada.

Ejercicio 79.

Tù ku tù ku - - - - -

En el registro grave de la trompeta, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 80.

The image displays two staves of musical notation for the 'Fugue for Anna Magdalena' by J.S. Bach. The top staff begins with a treble clef and a repeat sign. It contains two measures of music, each with a slur over a series of eighth notes. The first measure has a key signature of one sharp (F#), and the second measure has a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff also begins with a treble clef and contains two measures of music, similar to the top staff. It concludes with a double bar line and a repeat sign. The notation is in a standard musical font, with notes, stems, and slurs clearly visible.

Con articulación “Du”.

Ejercicio 81.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 82.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 83.



Con articulación combinada.

Ejercicio 84.



En modo menor. Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 85.



Con articulación "Du".

Ejercicio 86.



Con articulación "Tù".

Ejercicio 87.



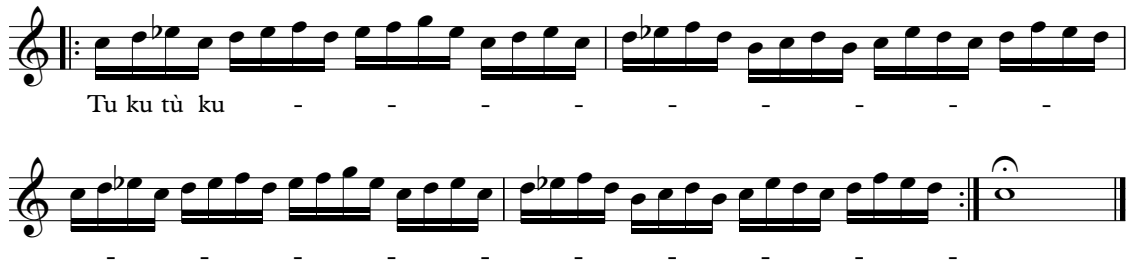
Con articulación "Ku".

Ejercicio 88.



Con articulación combinada.

Ejercicio 89.



En modo menor. Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 90.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 91.



Con articulación “Tù”.

Ejercicio 92.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 93.



Con articulación combinada.

Ejercicio 94.



Estudio final del Componente intermedio secundario

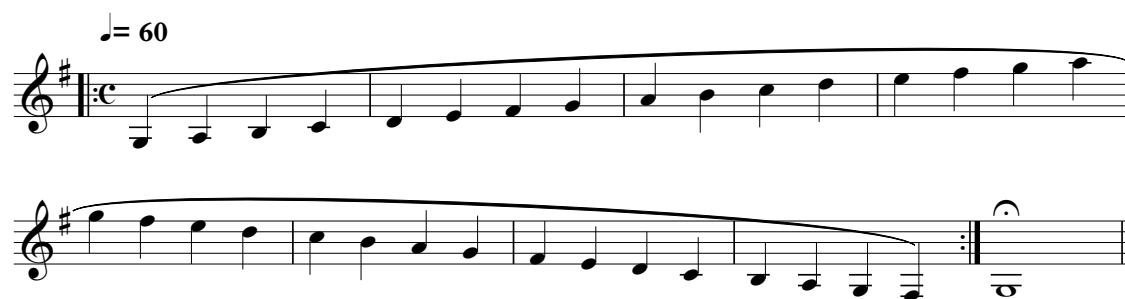
The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It is divided into two tempo sections. The first section, marked with a quarter note equal to 80 (♩ = 80), consists of six staves. The first staff includes the lyrics 'Du' followed by five hyphens. The second staff continues the melodic line. The third staff includes the lyrics 'Tú' followed by two hyphens. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff continues the melodic line. The second section, marked with a quarter note equal to 120 (♩ = 120), consists of two staves. The first staff of this section begins with a quarter rest followed by a long, sweeping melodic line that spans across the second staff, which ends with a double bar line.

C-1) Nivel avanzado, componente primario, sección básica (NA-CP-SB)

En el siguiente componente se presenta un registro a dos octavas y nos apoyamos con la tonalidad de Sol mayor. Como anotación para el estudio de este apartado, se sugiere que el estudiante ya deberá tener el registro medio resuelto sin ningún problema. Hay que realizar descansos suficientes.

Básicos comenzamos en *legato*.

Ejercicio 1.



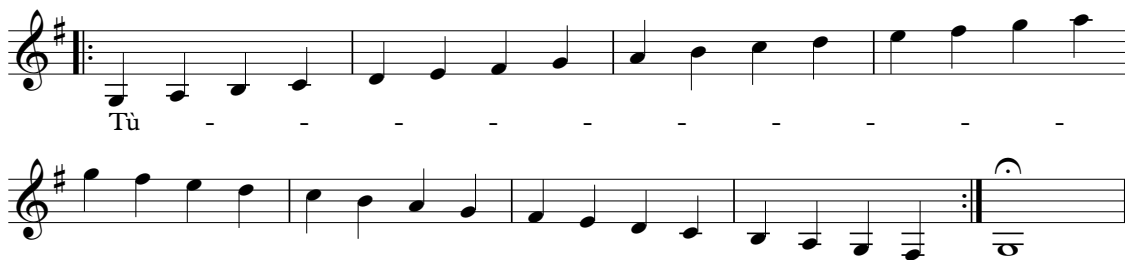
Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



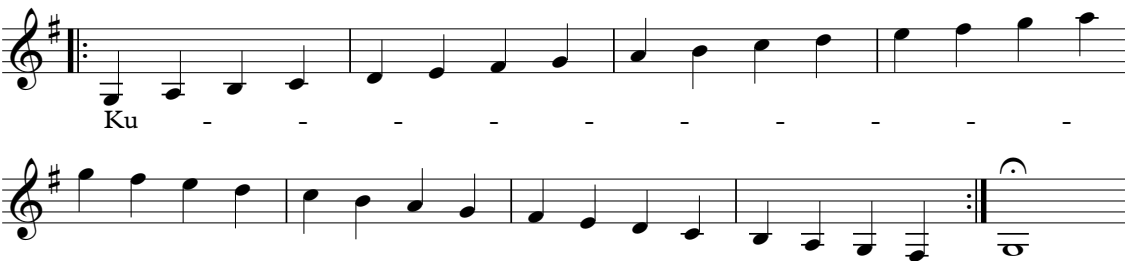
Con articulación “Tù”.

Ejercicio 3.



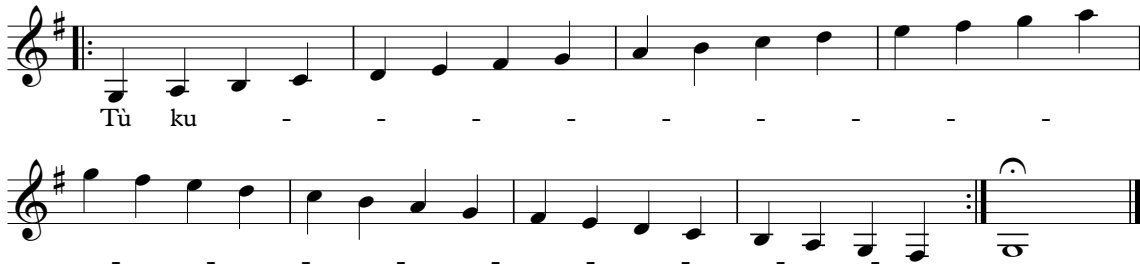
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



Del estudio del cromatismo.

Ejercicio 6.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 7.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 8.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.



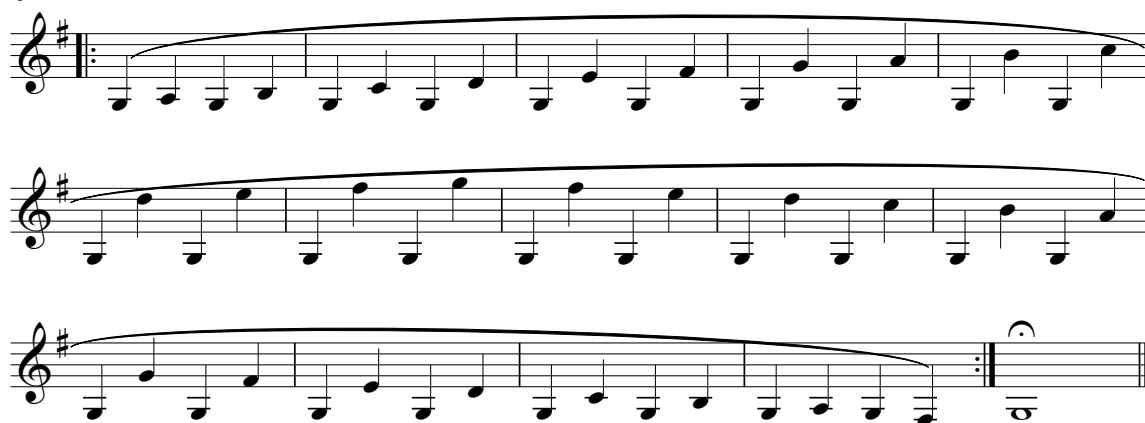
Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



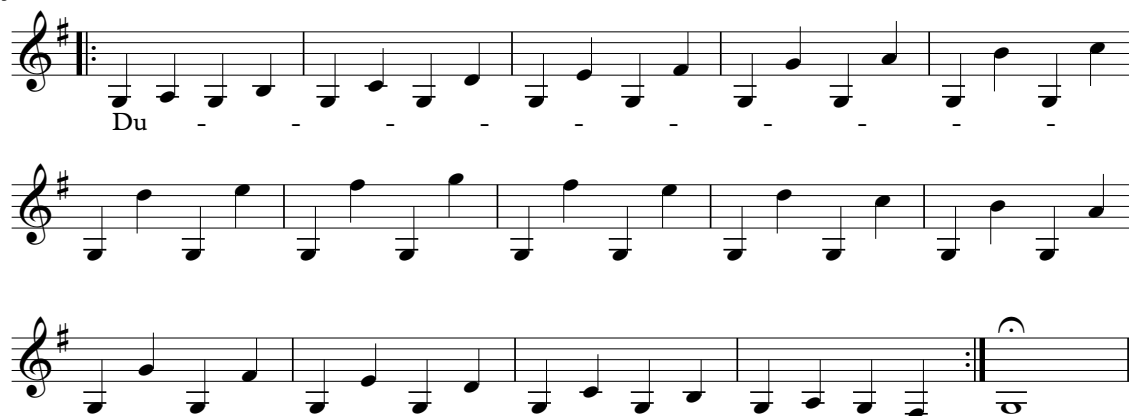
Del estudio de intervalos.

Ejercicio 11.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 12.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 13.



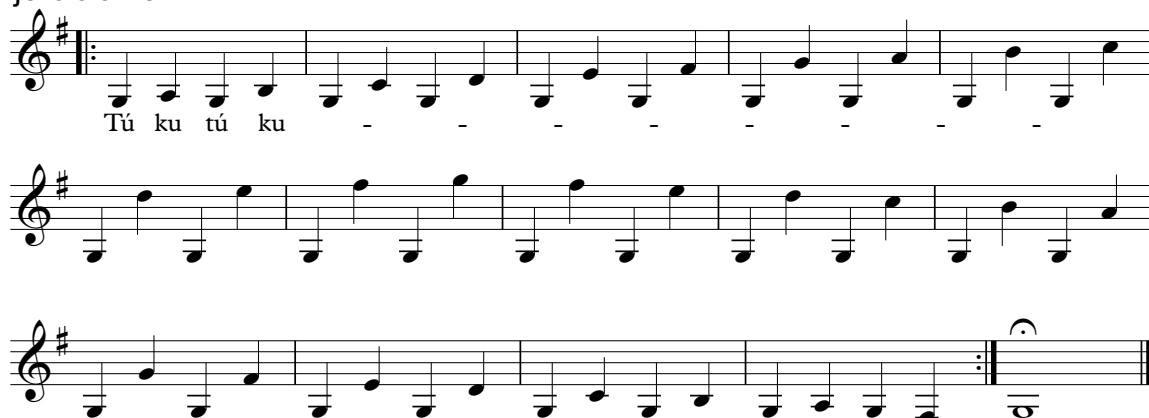
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



Del estudio de intervalos cromáticos.

Ejercicio 16.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 17.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 18.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 19.



Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



Del estudio de arpeggios mayores, menores, aumentados y disminuidos.

Ejercicio 21.



Con articulación "Du".

Ejercicio 22.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 23.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 24.



Con articulación combinada.

Ejercicio 25.



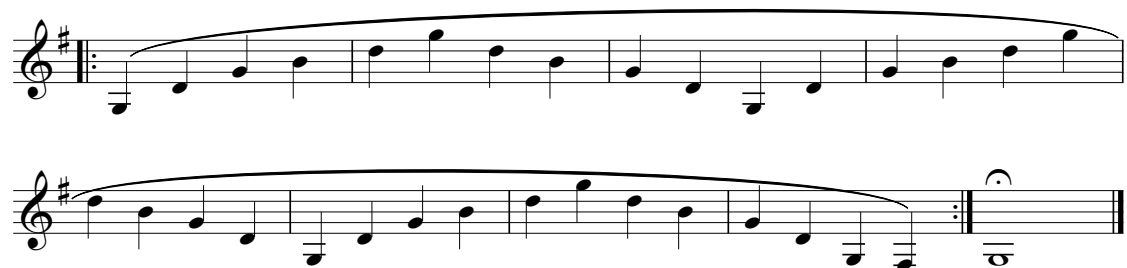
Estudios de flexibilidad de labios.

Ejercicio 26.



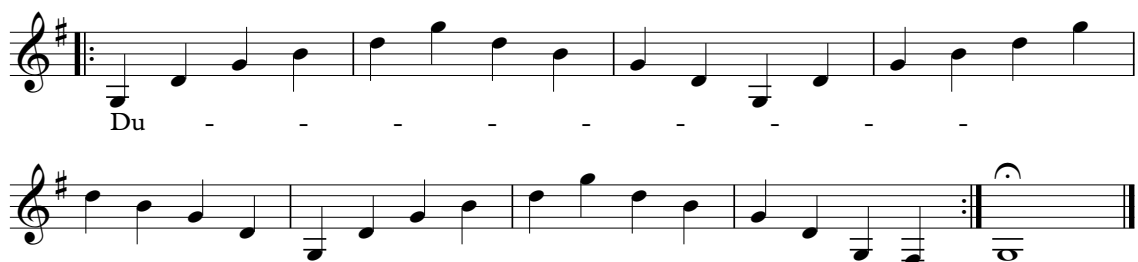
En cuartos.

Ejercicio 27.



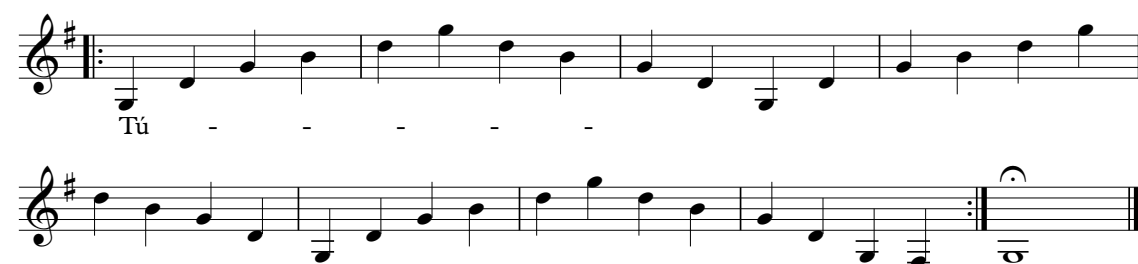
Con articulación "Du".

Ejercicio 28.



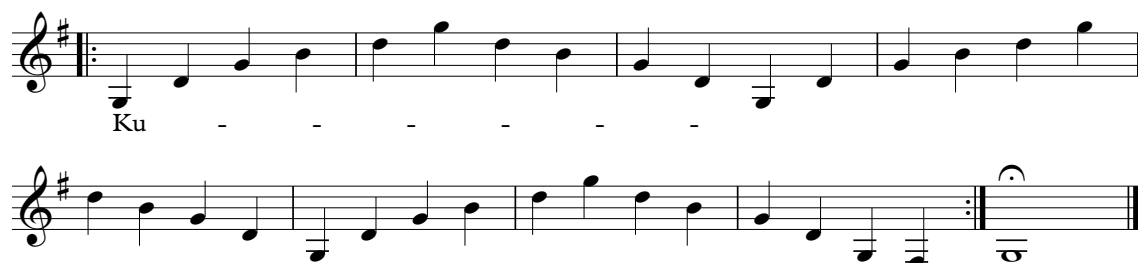
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 29.



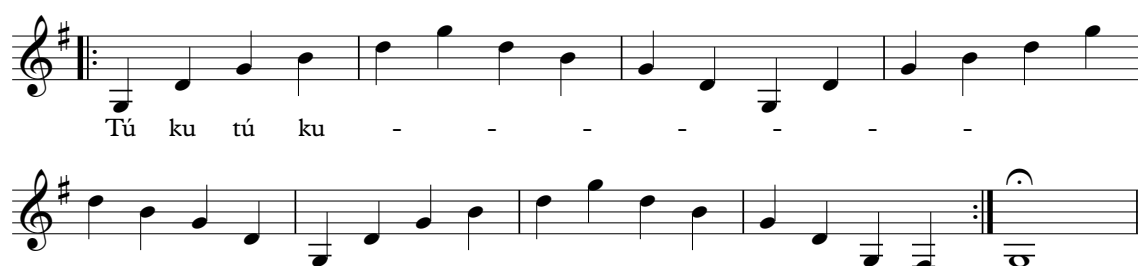
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 30.



Con articulación combinada.

Ejercicio 31.



Estudio de cuartos.

Ejercicio 32.

Exercise 32 is a musical exercise in G major, consisting of five staves. The first staff begins with a repeat sign and the lyrics "Du" followed by hyphens for syllable placement. The melody is composed of eighth and quarter notes. The subsequent staves continue the melodic line with various rhythmic patterns. The exercise concludes with a repeat sign and a fermata on a whole note.

Con articulación "Tú".

Ejercicio 33.

Exercise 33 is a musical exercise in G major, consisting of five staves. The first staff begins with a repeat sign and the lyrics "Tú" followed by hyphens for syllable placement. The melody is composed of eighth and quarter notes. The subsequent staves continue the melodic line with various rhythmic patterns. The exercise concludes with a repeat sign and a fermata on a whole note.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 34.

The musical score for Exercise 34 consists of five staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and the syllable "Ku" under the first note. Each staff contains a sequence of eighth and quarter notes, with horizontal dashes below the notes indicating articulation points. The fifth staff concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Con articulación combinada.

Ejercicio 35.

Musical score for five staves in G major (one sharp). The first staff includes the lyrics "Tú ku tú ku" under the first four notes. The second, third, and fourth staves have dashes under all notes. The fifth staff has a dash under the first note and ends with a double bar line and a repeat sign.

Del estudio en base al modelo de Herbert Clarke.

Ejercicio 36.

The musical score for Exercise 36 consists of eight staves of music, all in G major (one sharp). The first four staves show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The fifth staff is marked with the number 419 and continues the melodic line. The sixth staff is marked with 423 and continues the bass line. The seventh staff is marked with 427 and continues the melodic line. The eighth staff is marked with 431 and continues the bass line. The final staff is marked with 435 and concludes the exercise with a double bar line. The music is written in a style typical of early 20th-century jazz or classical studies, with a focus on melodic and harmonic development.

Con articulación “Du”.

Ejercicio 37.

The musical score for Exercise 37 consists of ten staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with the syllable "Du" under a quarter note, followed by a series of rests and eighth notes. The subsequent staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and melodic lines. The final staff concludes with a double bar line.

Con articulación "Tú".

Ejercicio 38.

The musical score for Exercise 38 consists of ten staves of music in G major (one sharp). The first staff includes the lyrics "Tu" followed by hyphens. The melody is a continuous eighth-note scale: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The accompaniment is a continuous eighth-note scale: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4. The second staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4. The accompaniment continues with the same eighth-note scale. The third staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3. The accompaniment continues with the same eighth-note scale. The fourth staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3. The accompaniment continues with the same eighth-note scale. The fifth staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3. The accompaniment continues with the same eighth-note scale. The sixth staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3. The accompaniment continues with the same eighth-note scale. The seventh staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3. The accompaniment continues with the same eighth-note scale. The eighth staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3. The accompaniment continues with the same eighth-note scale. The ninth staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3. The accompaniment continues with the same eighth-note scale. The tenth staff continues the melody with a descending eighth-note scale: G4-F#4-E4-D4-C4-B3-A3. The accompaniment continues with the same eighth-note scale.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 39.

The musical score for Exercise 39 consists of ten staves of music in G major (one sharp). The first staff includes the lyrics "Ku" under the first note. The melody is a continuous eighth-note scale: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The accompaniment is a steady eighth-note bass line: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4. The final staff concludes with a whole note G4 and a double bar line.

Con articulación combinada.

Ejercicio 40.

The musical score for Exercise 40 consists of nine staves of music in G major (one sharp). The first staff includes the lyrics "Tú ku" under the first two notes. The notes are quarter notes, and the lyrics are followed by a series of hyphens indicating a sustained sound or breath. The subsequent staves continue the melodic and rhythmic patterns, with some staves featuring eighth and sixteenth notes, and others featuring quarter and half notes. The final staff ends with a double bar line.

En modo menor.

Ejercicio 41.

The exercise consists of nine staves of music, each containing a scale in G minor (one flat). The scales are written in treble clef and are primarily composed of eighth notes, with some staves including quarter notes. A fermata is placed over the final note of each staff. The scales are as follows:

- Staff 1: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Staff 2: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Staff 3: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Staff 4: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Staff 5: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Staff 6: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Staff 7: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Staff 8: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Staff 9: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6.

Con articulación "Du".

Ejercicio 42.

The musical score for Exercise 42 consists of nine staves of music, all in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The first staff includes the lyrics "Du" followed by hyphens for syllable placement. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some half notes and a final whole note. The accompaniment is a simple harmonic line, mostly consisting of quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Con articulación "Tú".

Ejercicio 43.

The musical score for Exercise 43 consists of ten staves of music in B-flat major (two flats). The first staff includes the lyrics "Tú" and a series of dashes indicating a specific articulation. The subsequent staves contain various rhythmic exercises, including eighth and sixteenth note patterns, and some staves end with a double bar line. The notation includes treble clefs, key signatures with two flats, and various note values and rests.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 44.



Con articulación combinada.

Ejercicio 45.

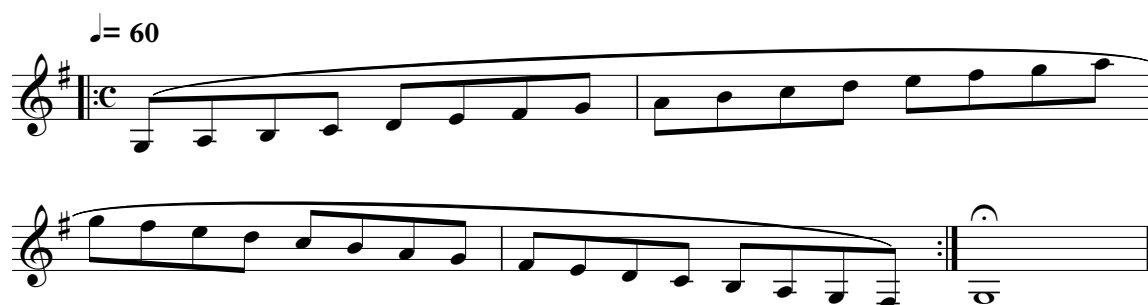
The musical score for Exercise 45 consists of ten staves of music in B-flat major (two flats). The first staff includes the lyrics "Tú ku tú ku" under the first four notes, followed by dashes indicating rests. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some staves featuring accidentals (sharps and naturals) to create chromatic passages. The piece concludes with a final whole note on B-flat.

Nivel Avanzado, componente primario, sección media (NA-CP-SM)

A continuación, en la siguiente sección se presentan los ejercicios en octavos o corcheas.

Comenzamos en *legato*.

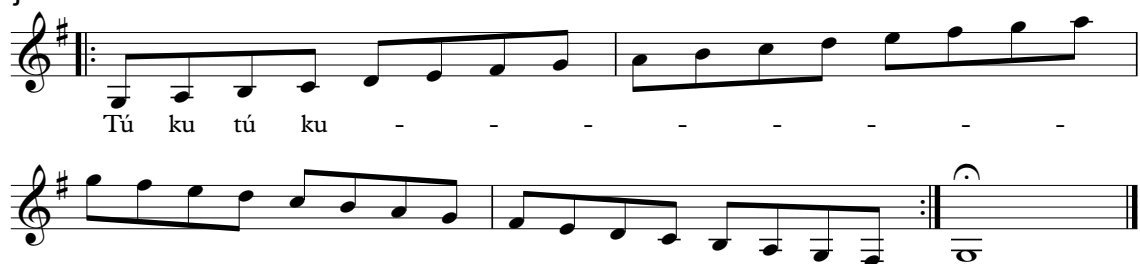
Ejercicio 1.





Con articulación combinada.

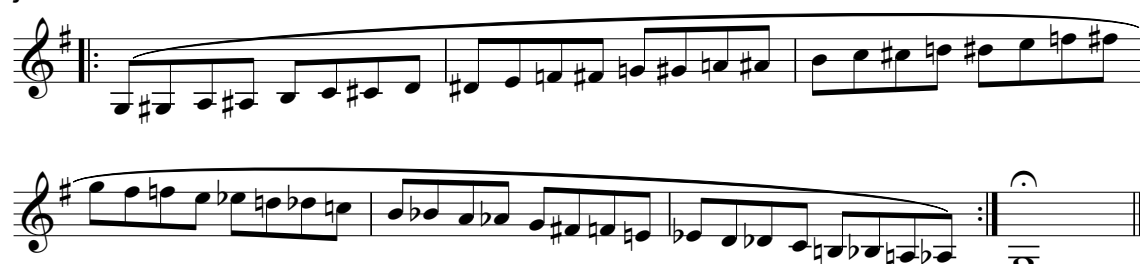
Ejercicio 5.



Del estudio del cromatismo.

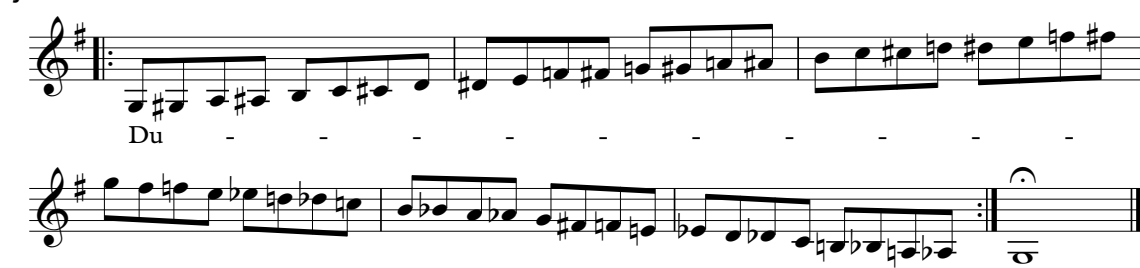
En *legato*.

Ejercicio 6.



Con articulación "Du".

Ejercicio 7.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 8.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Con el patrón rítmico de tresillos de octavos.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 11.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 12.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 13.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

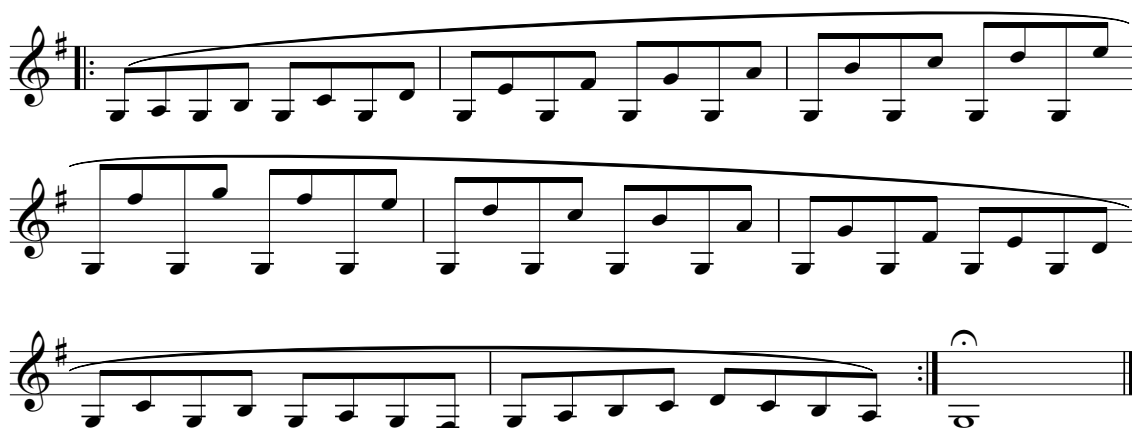
Ejercicio 15.



Del estudio de intervallos.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 16.



Con articulación "Du".

Ejercicio 17.



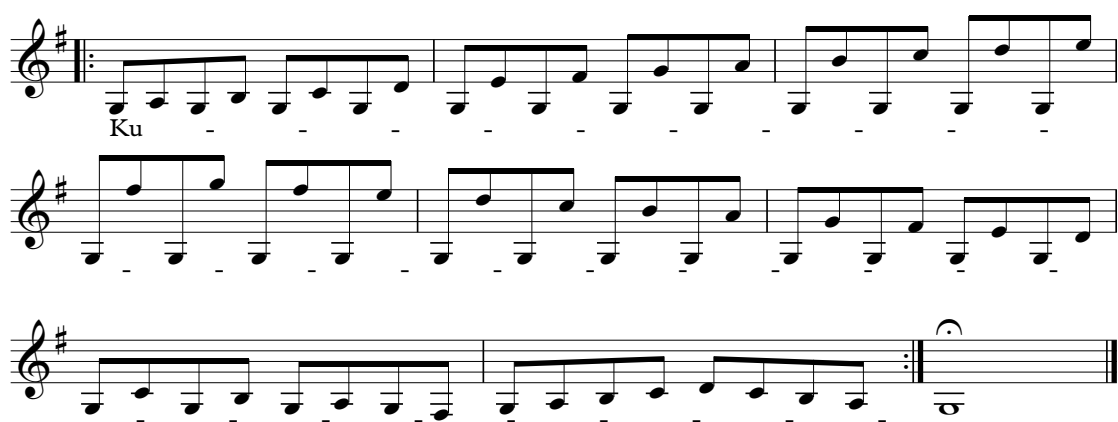
Con articulación "Tú".

Ejercicio 18.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 19.



Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



Del estudio de intervallos cromáticos.

En *legato*.

Ejercicio 21.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 22.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 23.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 24.



Con articulación combinada.

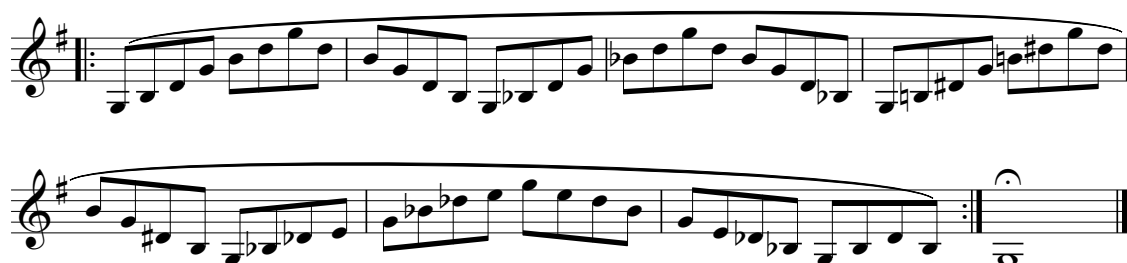
Ejercicio 25.



Del estudio de arpeggios mayores, menores, disminuidos y aumentados.

En *legato*.

Ejercicio 26.



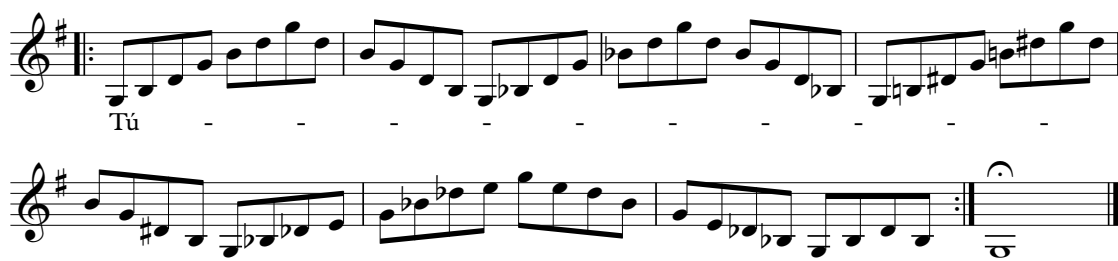
Con articulación "Du".

Ejercicio 27.



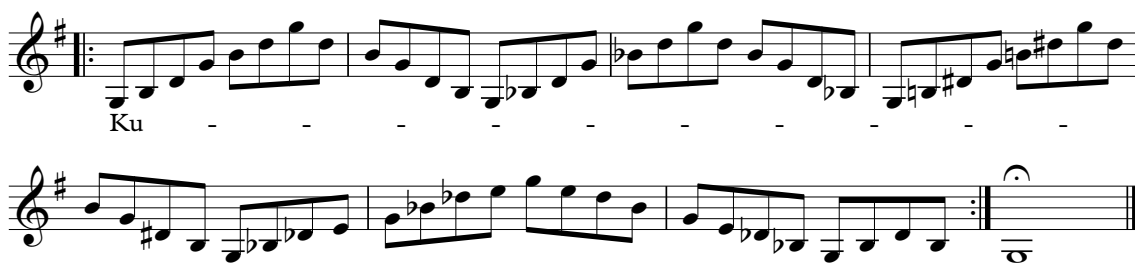
Con articulación "Tú".

Ejercicio 28.



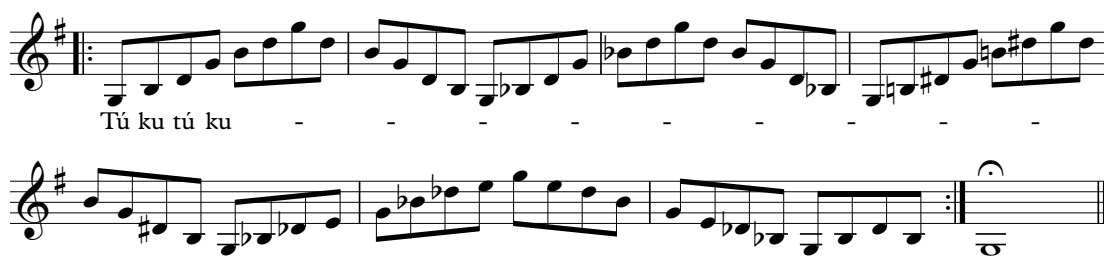
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 29.



Con articulación combinada.

Ejercicio 30.



Del estudio de flexibilidad de labios.

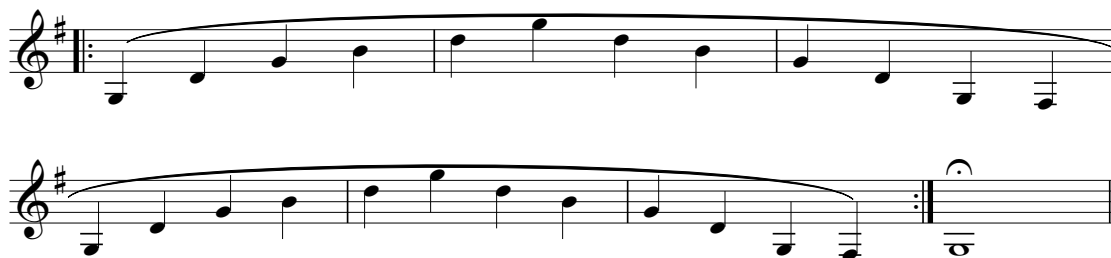
En *legato*, blancas o medios.

Ejercicio 31.



En *legato*, cuartos o negras.

Ejercicio 32.



En *legato*, octavos o corcheas.

Ejercicio 33.



Con articulación "Du".

Ejercicio 34.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 35.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 36.



Con articulación combinada.

Ejercicio 37.



Del estudio de los octavos o corcheas. Con articulación "Du".

Ejercicio 38.

The musical score for Exercise 38 consists of seven staves, each containing a continuous eighth-note pattern. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of G major. The first staff begins with a repeat sign and the word "Du" written below the first measure. The eighth-note patterns across the staves are as follows:

- Staff 1: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest), G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest).
- Staff 2: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest), G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest).
- Staff 3: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest), G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest).
- Staff 4: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest), G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest).
- Staff 5: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest), G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest).
- Staff 6: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest), G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest).
- Staff 7: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest), G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5 (quarter rest), G5-F#5-E5-D5-C5-B4-A4 (quarter rest).

The exercise concludes with a final measure on the seventh staff, marked with a double bar line and a fermata over a whole note G4.

Con articulación "Tú".

Ejercicio 39.

The musical score for Exercise 39 consists of seven staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and the word "Tú" written below the first measure. The music is composed of eighth-note patterns. The first four staves each contain four measures of music. The fifth and sixth staves each contain four measures of music. The seventh staff contains four measures of music, followed by a double bar line and a final measure with a whole note and a fermata. The lyrics "Tú" are written below the first measure of the first staff, and there are hyphens below the other measures of the first staff, indicating that the word "Tú" is to be sung across the entire first staff.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 40.

The musical score for Exercise 40 consists of seven staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and a double bar line. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, G major. Four measures of eighth notes. The first measure is marked with a 'Ku' articulation. The notes are: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, A5-B5-C6-D6, E6-F6-G6-A6.
- Staff 2: Treble clef, G major. Four measures of eighth notes. The notes are: B5-C6-D6-E6, F6-G6-A6-B6, C7-D7-E7-F7, G7-A7-B7-C8.
- Staff 3: Treble clef, G major. Four measures of eighth notes. The notes are: D6-E6-F6-G6, A6-B6-C7-D7, E7-F7-G7-A7, B7-C8-D8-E8.
- Staff 4: Treble clef, G major. Four measures of eighth notes. The notes are: F6-G6-A6-B6, C7-D7-E7-F7, G7-A7-B7-C8, D8-E8-F8-G8.
- Staff 5: Treble clef, G major. Four measures of eighth notes. The notes are: E6-F6-G6-A6, B6-C7-D7-E7, F7-G7-A7-B7, C8-D8-E8-F8.
- Staff 6: Treble clef, G major. Four measures of eighth notes. The notes are: D6-E6-F6-G6, A6-B6-C7-D7, E7-F7-G7-A7, B7-C8-D8-E8.
- Staff 7: Treble clef, G major. Four measures of eighth notes. The notes are: C6-D6-E6-F6, G6-A6-B6-C7, D7-E7-F7-G7, A7-B7-C8-D8. The final measure ends with a double bar line and a fermata over a whole note G4.

Con articulación combinada.

Ejercicio 41.

The musical score for Exercise 41 consists of seven staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and includes the lyrics "Tú ku tú ku" under the first two measures. The notes are quarter notes, and there are hyphens below the notes in the subsequent measures, indicating a continuous rhythmic pattern. The second staff continues this pattern with quarter notes. The third staff introduces eighth notes in the first two measures, followed by quarter notes. The fourth staff continues with eighth notes. The fifth staff continues with eighth notes. The sixth staff continues with eighth notes. The seventh staff concludes the exercise with a final measure containing a whole note G, marked with a fermata and a repeat sign.

Con diferentes articulaciones.

Ejercicio 42.

$\text{♩} = 80$

Du - - - - -

Tú - - -

$\text{♩} = 120$

Tù ku - - - - -

272

Del estudio de patrones a modelo de H. Clarke, con variantes.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 43.



Con articulación "Du".

Ejercicio 44.

The musical score for Exercise 44 consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a repeat sign. It contains a vocal line starting on a whole note 'Du' followed by five measures of eighth-note runs. The second staff continues the eighth-note runs. The third staff continues the eighth-note runs. The fourth staff continues the eighth-note runs and ends with a whole note. The fifth staff continues the eighth-note runs. The sixth staff continues the eighth-note runs and ends with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación "Tú".

Ejercicio 45.

The musical score for Exercise 45 consists of six staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and the lyrics "Tú" followed by hyphens. The melody is a continuous eighth-note scale: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The second staff continues the melody with eighth notes: G5-A5-B5-C6-D6-E6-F#6-G6. The third staff continues the eighth-note scale: G6-A6-B6-C7-D7-E7-F#7-G7. The fourth staff continues the eighth-note scale: G7-A7-B7-C8-D8-E8-F#8-G8. The fifth staff continues the eighth-note scale: G8-A8-B8-C9-D9-E9-F#9-G9. The sixth staff continues the eighth-note scale: G9-A9-B9-C10-D10-E10-F#10-G10. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 46.

The musical score for Exercise 46 consists of six staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and a double bar line, followed by a series of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a half note. The third staff features a sequence of eighth notes. The fourth staff includes eighth notes and a half note. The fifth staff shows a mix of eighth and sixteenth notes. The sixth staff concludes the exercise with a final cadence, including a double bar line and a repeat sign.

Con articulación combinada.

Ejercicio 47.

The musical score for Exercise 47 consists of six staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and contains the lyrics 'Tú ku tú ku' followed by six hyphens. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes, ending with a whole note. The third staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The fourth staff continues the melody with eighth and sixteenth notes, ending with a whole note. The fifth staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The sixth staff continues the melody with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

En modo menor.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 48.

The musical score for Exercise 48 is written in G minor (one flat) and consists of six staves. The first staff begins with a repeat sign and a double bar line. The music is written in a single melodic line with a long slur over the first four measures. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, Bb359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, Bb360, C361, D361, E361, F361, G361, A

Con articulación “Du”.

Ejercicio 49.

The musical score for Exercise 49 consists of six staves of music in G major (one sharp, F#). The first staff begins with a repeat sign and the lyrics "Du" followed by four hyphens. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second and fourth staves contain a melodic phrase that ends with a whole note G5. The third, fifth, and sixth staves continue the melodic development, with the sixth staff concluding with a double bar line and a fermata over the final G5 note.

Con articulación "Tú".

Ejercicio 50.

The musical score for Exercise 50 consists of six staves of music in B-flat major. The first staff begins with a repeat sign and the lyrics "Tú" followed by a series of dashes. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody with a slur over the first two measures and a tie to the third measure. The third staff continues the melody with a slur over the first two measures. The fourth staff continues the melody with a slur over the first two measures. The fifth staff continues the melody with a slur over the first two measures. The sixth staff concludes the exercise with a double bar line and a final note.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 51.

Ku - - - - -

Ejercicio 52.

Musical score for 'Tú ku tú ku' in G major, 4/4 time. The score consists of six staves. The first staff has the lyrics 'Tú ku tú ku' under the first two measures. The second and fourth staves have a whole note rest in the final measure. The fifth and sixth staves end with a repeat sign and a fermata over the final note.

Nivel Avanzado, componente primario, sección alta (NA-CP-SA)

A continuación, presentamos la parte C y esencialmente nos enfocamos en los dieciseisavos o semicorcheas.

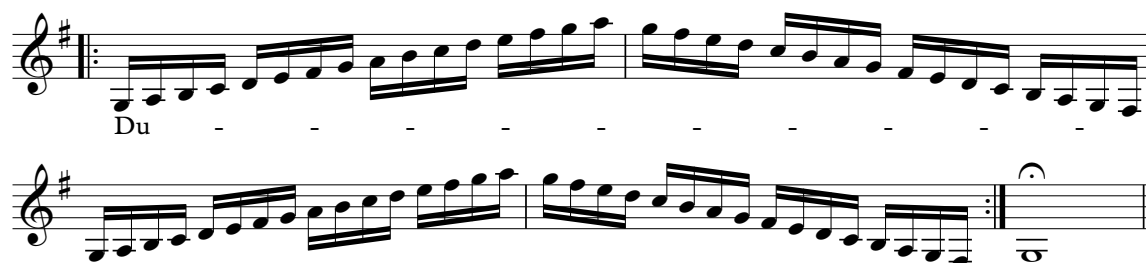
Comenzamos los básicos en *legato*.

Ejercicio 1.



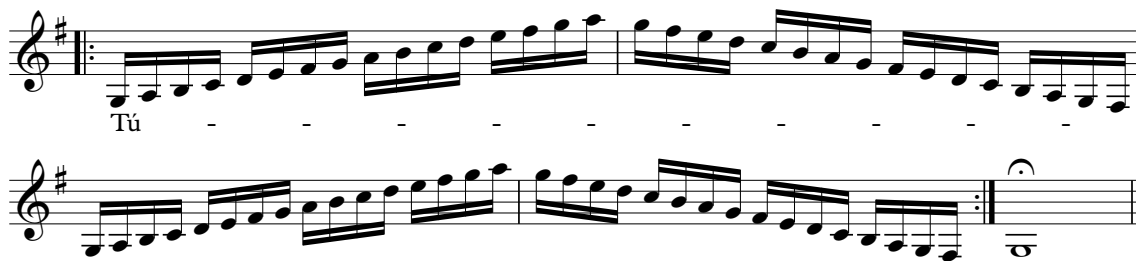
Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 3.



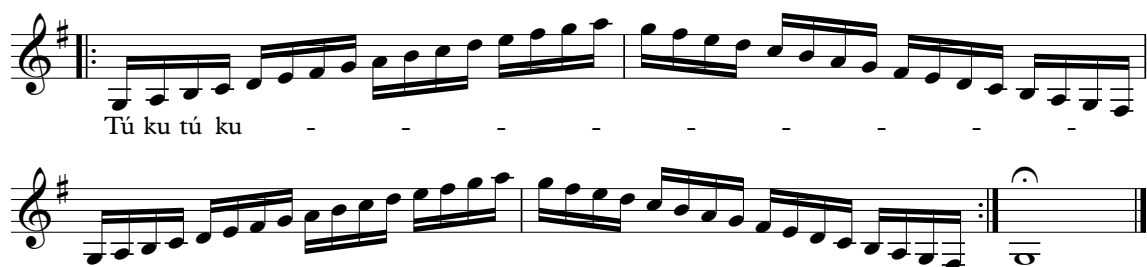
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



Del estudio de la escala cromática, caso puntual de Sol mayor.

En *legato*.

Ejercicio 6.



Con articulación "Du".

Ejercicio 7.

Three staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a repeat sign. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below the staff, the word "Du" is written, followed by a series of horizontal dashes for syllable alignment. The second and third staves continue the melodic and harmonic progression, with the third staff ending in a double bar line and a fermata over a whole note.

Con articulación “Tú”.

Ejercicio 8.

Three staves of music in G major, identical in notation to the first exercise. Below the first staff, the word "Tú" is written, followed by a series of horizontal dashes for syllable alignment.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.

Three staves of music in G major, identical in notation to the previous exercises. Below the first staff, the word "Ku" is written, followed by a series of horizontal dashes for syllable alignment.

Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Del estudio de intervalos

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 11.



Con articulación "Du".

Ejercicio 12.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 13.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



Del estudio de intervallos cromáticos.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 16.



Con articulación "Du".

Ejercicio 17.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 18.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 19.



Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



Del estudio de los arpeggios, presentamos una pequeña variación con la escala pentatónica y escala hexáfona.

En *legato*.

Ejercicio 21.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 22.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 23.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 24.



Con articulación combinada.

Ejercicio 25.



Del estudio de flexibilidad de labios.

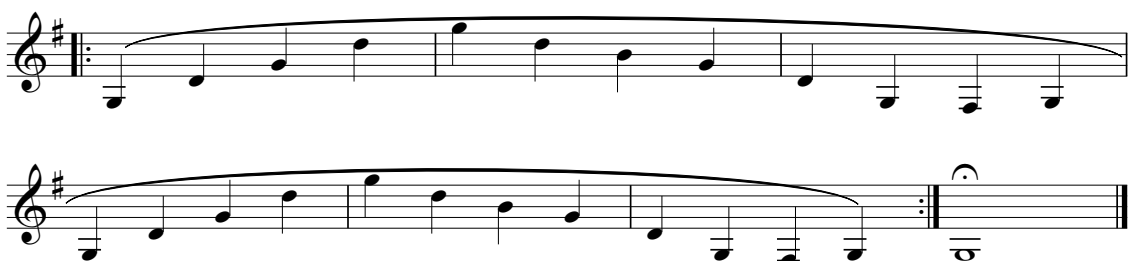
Comenzamos en *legato*, blancas o medios.

Ejercicio 26.



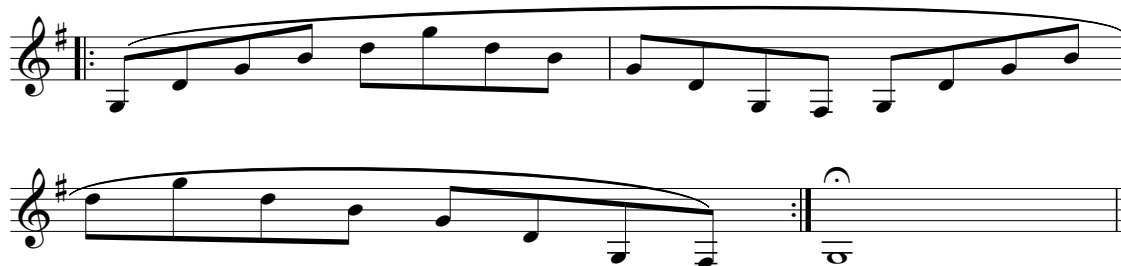
En *legato*, cuartos o negras.

Ejercicio 27.



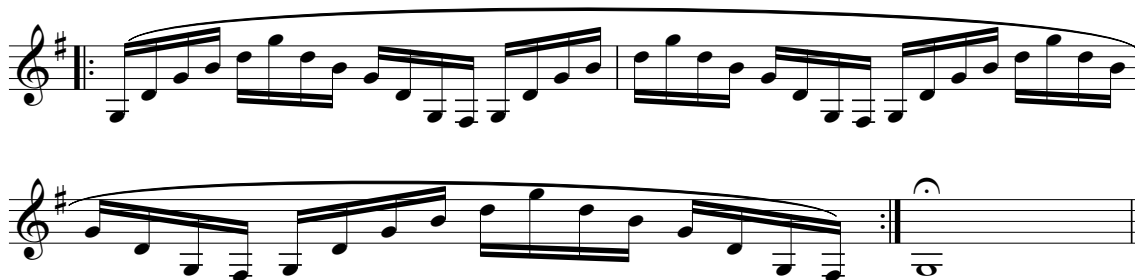
En *legato*, octavos o corcheas.

Ejercicio 28.



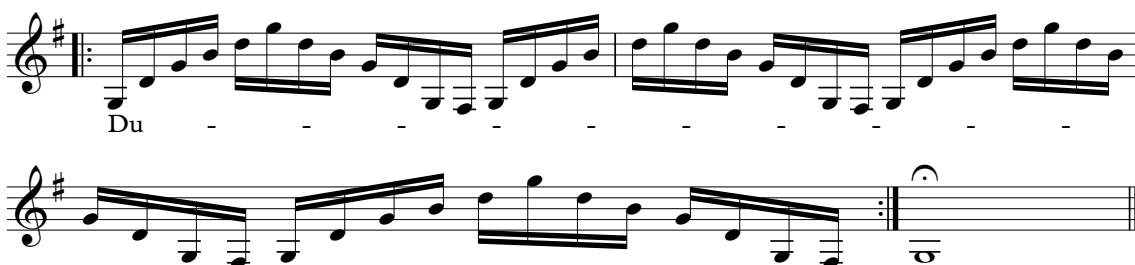
En *legato*, dieciseisavos o semicorcheas.

Ejercicio 29.



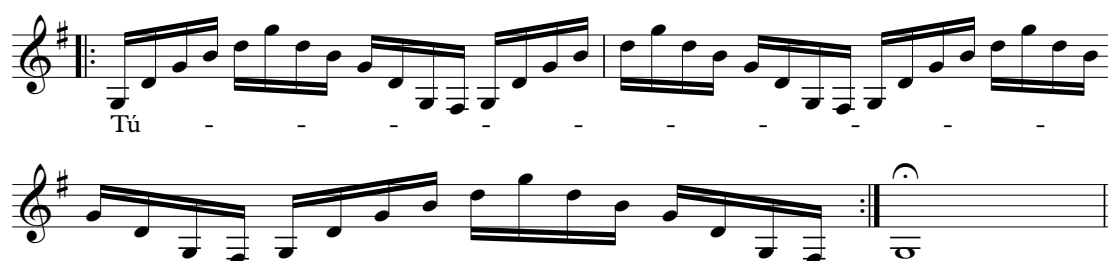
Con articulación "Du".

Ejercicio 30.



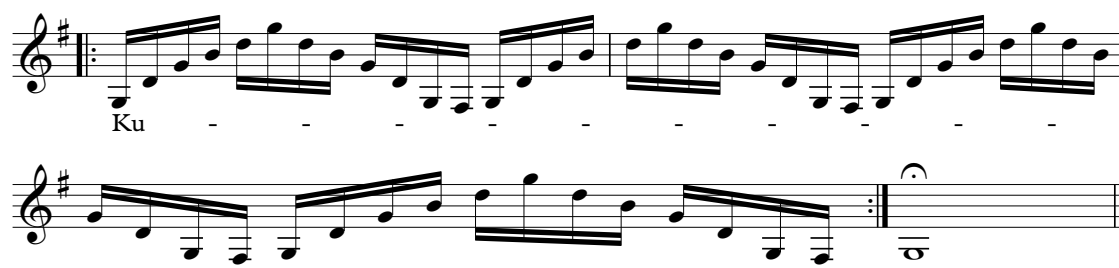
Con articulación "Tú".

Ejercicio 31.



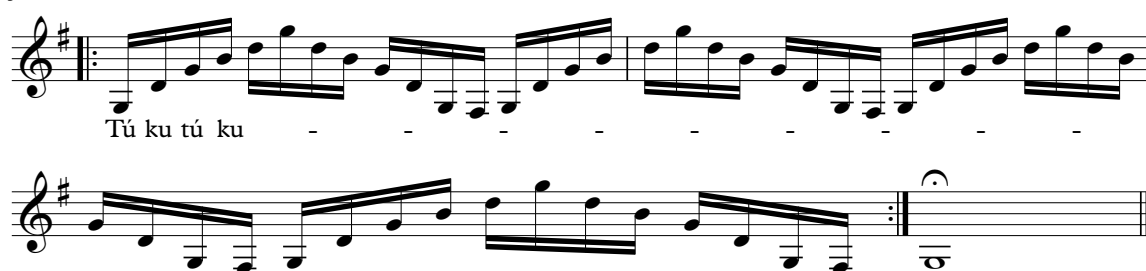
Con articulación "Ku".

Ejercicio 32.



Con articulación combinada.

Ejercicio 33.



Del estudio de dieciseisavos o semicorcheas.

Con articulación "Du".

Ejercicio 34.

Du - - - - -

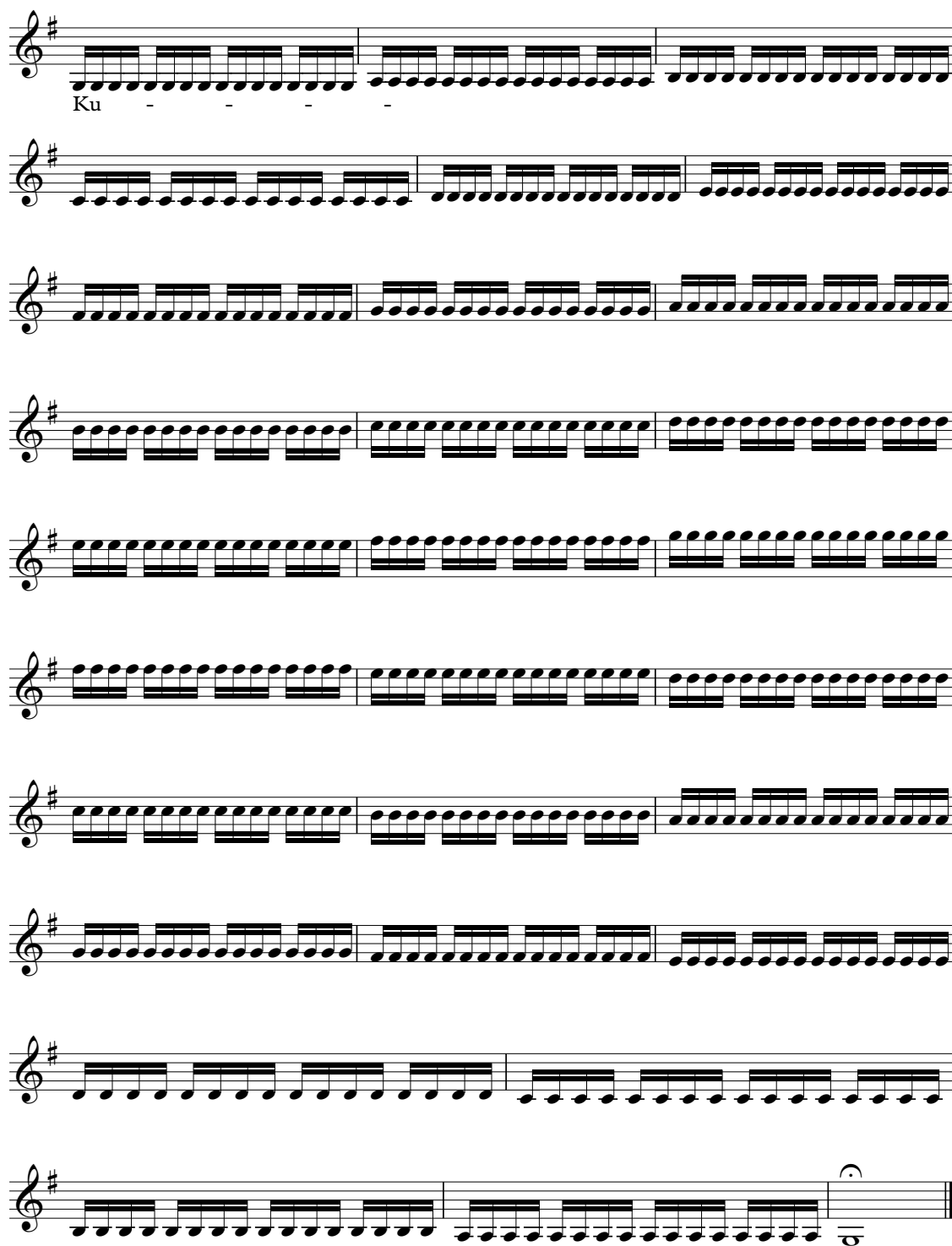
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 35.

The musical score consists of ten staves, all in G major (one sharp). The first staff has the lyrics "Tú -" written below the first measure. The music is composed of continuous eighth-note patterns. The first seven staves feature a steady eighth-note flow. The eighth staff continues this pattern. The ninth staff shows a slight change in the rhythmic grouping. The tenth and final staff concludes with a whole note G on a fermata.

Con articulación "Ku".

Ejercicio 36.



Con articulación combinada.

Ejercicio 37.

Tú ku tú ku - - -

Estudio final del Componente superior primario

Presentamos un breve resumen de lo ya estudiado, agregando de manera progresiva metrónomo, registro agudo y diversos patrones rítmicos melódicos, entre otros.

Estudio

The musical score consists of nine staves of music in G major (one sharp). The first eight staves are connected by a single slur, indicating a continuous melodic line. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff includes a triplet marked '3' and a ritardando marking 'rit.' followed by a dashed line. The piece concludes with a double bar line.

Con articulación y final con octava alta.

The musical score is written on a single staff in treble clef, key of D major (one sharp). It consists of nine measures. The first four measures are eighth-note runs. The fifth measure is a half note. The sixth measure is a half note with a sharp sign. The seventh measure is a half note with a sharp sign. The eighth measure is a half note with a sharp sign. The ninth measure is a half note with a sharp sign. The piece ends with a double bar line. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) above the eighth measure.

En modo menor.

The musical score is written in G minor (one flat) and consists of eight staves. The first seven staves are continuous melodic lines, each featuring various ornaments and trills. The eighth staff features triplet markings and a final cadence.

Con articulación y final alterno.

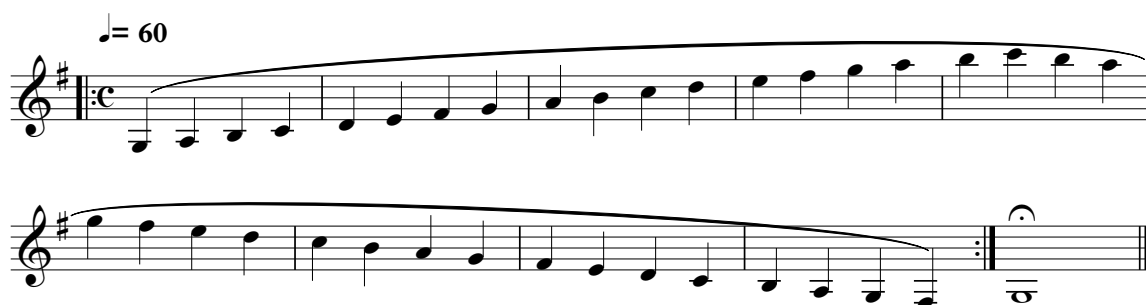
The musical score consists of nine staves, each containing two measures of music. The first staff is in B-flat major and contains two measures of eighth-note runs. The second staff contains two measures of eighth-note runs, with a key signature change to one flat (B-flat major) in the second measure. The third staff contains two measures of eighth-note runs. The fourth staff contains two measures of eighth-note runs, with a key signature change to two flats (B-flat major) in the second measure. The fifth staff contains two measures of eighth-note runs, with a key signature change to three flats (B-flat major) in the second measure. The sixth staff contains two measures of eighth-note runs, with a key signature change to four flats (B-flat major) in the second measure. The seventh staff contains two measures of eighth-note runs, with a key signature change to five flats (B-flat major) in the second measure. The eighth staff contains two measures of eighth-note runs, with a key signature change to six flats (B-flat major) in the second measure. The ninth staff contains two measures of eighth-note runs, with a key signature change to seven flats (B-flat major) in the second measure. The final measure of the ninth staff is a whole note chord.

C-2) Nivel avanzado, componente secundario, sección básica (NA-CS-SB)

En el subsecuente capítulo presentamos gran parte del registro que debe de tocar todo intérprete de trompeta. La calidad de sonido deberá ser uniforme en la octava grave, como en la parte media o aguda. La extensión que se trabajará corresponde a la intervállica de dos octavas completas más una sexta. Recordar siempre los descansos oportunos para no lastimar los labios.

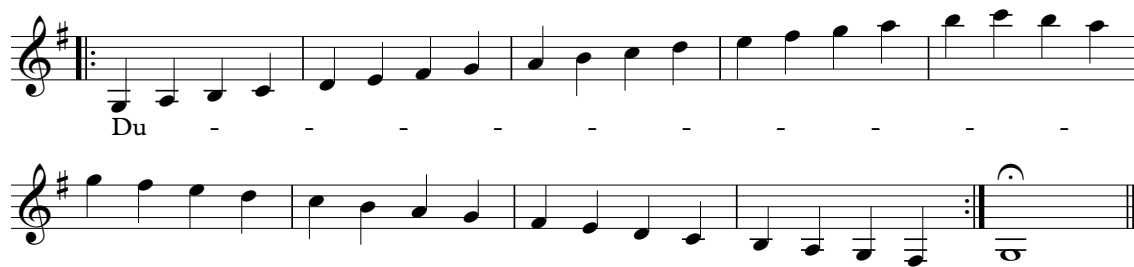
Comenzamos en *legato*

Ejercicio 1.



Con articulación "Du".

Ejercicio 2.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 3.



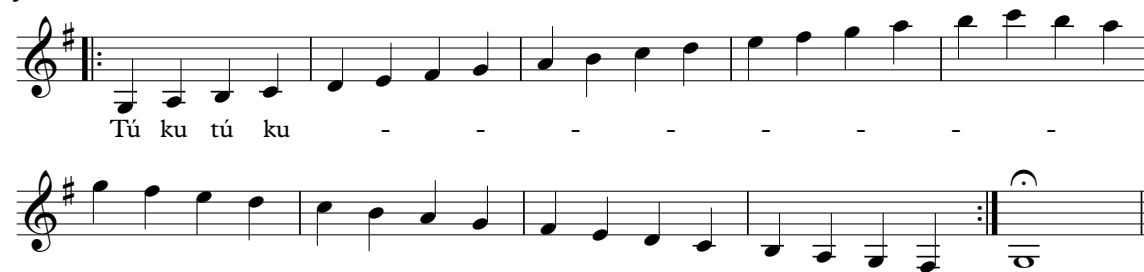
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



Del estudio de escalas cromáticas.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 6.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 7.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 8.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Del estudio de intervallos.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 11.



Con articulación "Du".

Ejercicio 12.

Musical score for the exercise "Du". It consists of five staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and the word "Du" underneath. The melody is composed of eighth and quarter notes. The accompaniment on the other staves consists of chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Con articulación "Tú".

Ejercicio 13.

Musical score for the exercise "Tú". It consists of five staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and the word "Tú" underneath. The melody is composed of eighth and quarter notes. The accompaniment on the other staves consists of chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Con articulación "Ku".

Ejercicio 14.

Music score for Ejercicio 14, featuring five staves of music in G major. The first staff includes the lyrics "Ku" under the first note. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final double bar line and repeat sign. The accompaniment is a steady eighth-note pattern.

Con articulación combinada.

Ejercicio 15.

Music score for Ejercicio 15, featuring five staves of music in G major. The first staff includes the lyrics "Tu ku tú ku" under the first four notes. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final double bar line and repeat sign. The accompaniment is a steady eighth-note pattern.

Del estudio de intervallos cromáticos.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 16.



Con articulación "Du".

Ejercicio 17.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 18.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 19.

Musical score for Ejercicio 19, a five-staff exercise in G major (one sharp). The melody is written on the first staff, starting with a repeat sign and a key signature change to G major. The lyrics "Ku" are written below the first staff. The accompaniment is written on the second, third, fourth, and fifth staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note.

Con articulación combinada.

Ejercicio 20.

Musical score for Ejercicio 20, a five-staff exercise in G major (one sharp). The melody is written on the first staff, starting with a repeat sign and a key signature change to G major. The lyrics "Tú ku tú ku" are written below the first staff. The accompaniment is written on the second, third, fourth, and fifth staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note.

Del estudio de flexibilidad de labios.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 21.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 22.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 23.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 24.



Con articulación combinada.

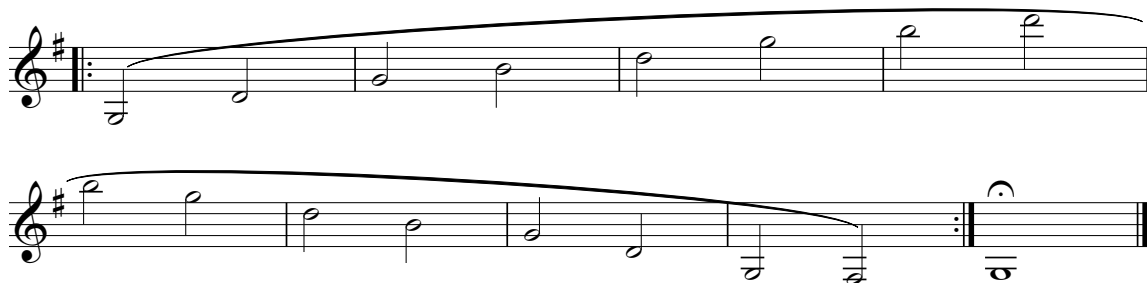
Ejercicio 25.



Del estudio de flexibilidad de labios, iniciamos el ejercicio desde medios o blancas.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 26.



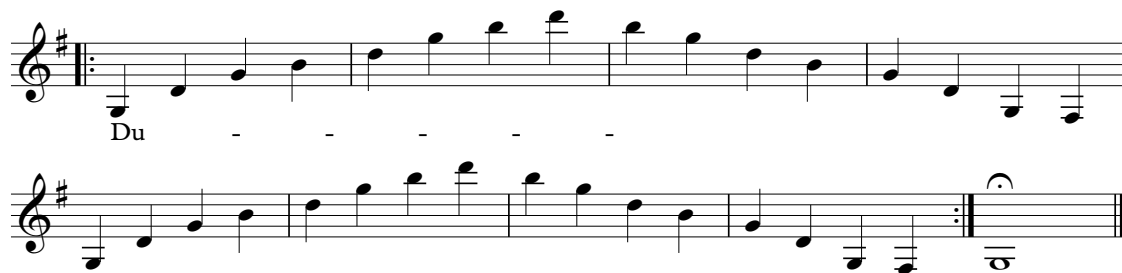
En cuartos.

Ejercicio 27.



Con articulación "Du".

Ejercicio 28.



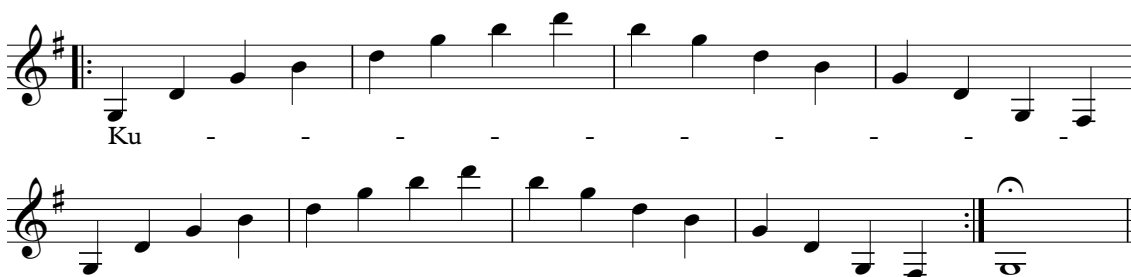
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 29.



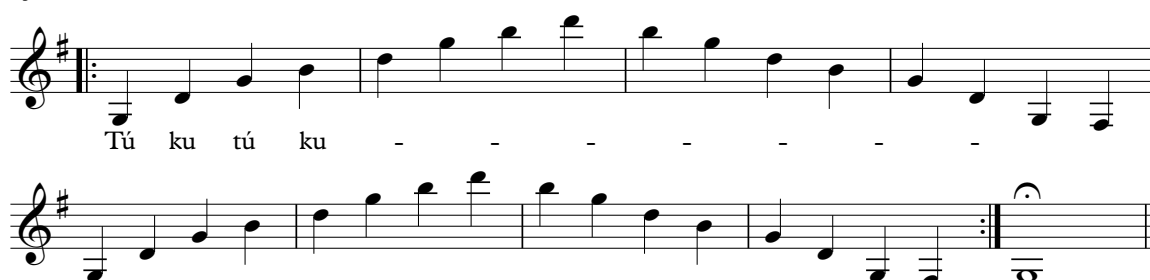
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 30.



Con articulación combinada.

Ejercicio 31.



Del estudio de los cuartos o negras.

Con articulación "Du".

Ejercicio 32.

The musical score for Exercise 32 consists of nine staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first note is a quarter note G4, followed by a series of eighth notes. Below the first staff, the word "Du" is written under the first note, followed by a series of hyphens indicating the duration of the notes. The subsequent staves continue the exercise with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación "Tú".

Ejercicio 33.

The musical score for Exercise 33 consists of ten staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with the word "Tú" and a series of eighth notes. The subsequent staves contain various rhythmic exercises, including eighth notes, quarter notes, and half notes, often with slurs and accents. The final staff concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 34.

The musical score for Exercise 34 consists of nine staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with the word "Ku" and a series of horizontal dashes indicating articulation points. The notes on the staves are as follows:

- Staff 1: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.
- Staff 2: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.
- Staff 3: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.
- Staff 4: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.
- Staff 5: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.
- Staff 6: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.
- Staff 7: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.
- Staff 8: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.
- Staff 9: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6.

Con articulación combinada.

Ejercicio 35.

The musical score for Exercise 35 consists of nine staves of music in G major (one sharp). The first staff includes the lyrics "Tú ku tú ku" under the first four notes. The notes are quarter notes: G4, A4, B4, and C5. The remaining notes in the first staff are eighth notes: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-29

Estudios finales

Estudio 1

The musical score for 'Estudio 1' consists of ten staves, each containing a single melodic line in G major (one sharp). The exercises are as follows:

- Staff 1:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 2:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 3:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 4:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 5:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 6:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 7:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 8:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 9:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.
- Staff 10:** A continuous ascending and descending scale exercise, starting on G4 and ending on G5.

Estudio 1.B. Con articulación.



Estudio 1.C. En modo menor en *legato*.

The musical score consists of ten staves of music, all in treble clef and B-flat major (two flats). The key signature is B-flat major, which is equivalent to D minor. The tempo and articulation are indicated as *legato*. The music is written in a single melodic line across ten staves. The first staff begins with a half note G4, followed by a series of eighth notes ascending to D5. The second staff continues the ascending eighth-note pattern. The third staff features a half note D5, followed by eighth notes descending to G4. The fourth staff continues the descending eighth-note pattern. The fifth staff begins with a half note G4, followed by eighth notes ascending to D5. The sixth staff continues the ascending eighth-note pattern. The seventh staff features a half note D5, followed by eighth notes descending to G4. The eighth staff continues the descending eighth-note pattern. The ninth staff begins with a half note G4, followed by eighth notes ascending to D5. The tenth staff continues the ascending eighth-note pattern, ending with a half note D5. The music is characterized by its smooth, flowing eighth-note passages and the use of half notes at the beginning and end of phrases.

Estudio 1.D. Con articulación.

The musical score consists of ten staves of music, all in treble clef and B-flat major (two flats). The first staff contains a continuous eighth-note scale from C4 to C5. The second staff contains a continuous quarter-note scale from C4 to C5. The third staff contains a continuous eighth-note scale from C4 to C5, ending with a half note C5 and a fermata. The fourth staff contains a continuous eighth-note scale from C4 to C5. The fifth staff contains a continuous quarter-note scale from C4 to C5. The sixth staff contains a continuous eighth-note scale from C4 to C5, ending with a half note C5 and a fermata. The seventh staff contains a continuous eighth-note scale from C4 to C5, with a key signature change to C major (no sharps or flats) for the final two measures. The eighth staff contains a continuous quarter-note scale from C4 to C5, ending with a half note C5 and a fermata. The ninth staff contains a continuous eighth-note scale from C4 to C5. The tenth staff contains a continuous quarter-note scale from C4 to C5, ending with a half note C5 and a fermata.

Nivel Avanzado, componente secundario, sección media (NA-CS-SM)

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 1.





Con articulación "Ku".

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



Del estudio del cromatismo.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 6.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 7.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 8.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 9.

Three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melody with lyrics 'Ku' and hyphens. The second staff contains a bass line. The third staff contains a continuation of the melody and bass line, ending with a repeat sign and a fermata.

Con articulación combinada.

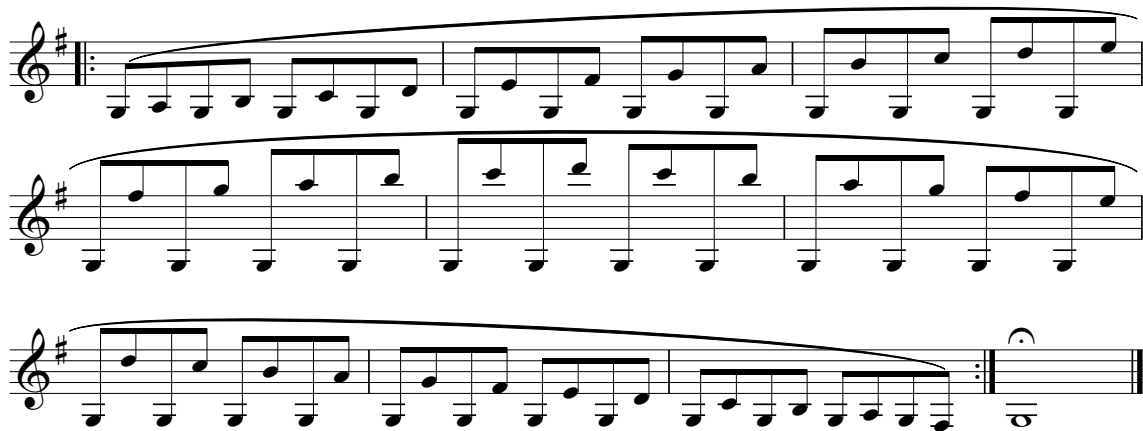
Ejercicio 10.

Three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melody with lyrics 'Tu ku' and hyphens. The second staff contains a bass line. The third staff contains a continuation of the melody and bass line, ending with a repeat sign and a fermata.

Del estudio de intervalos.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 11.



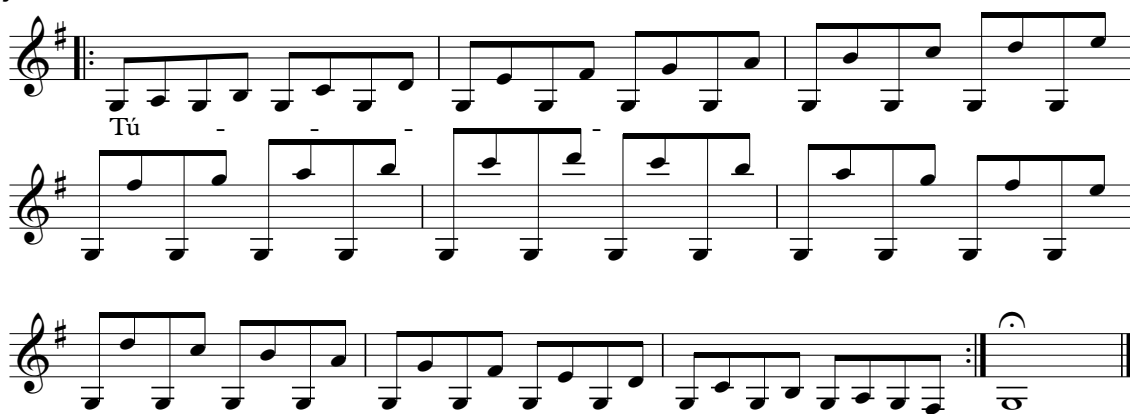
Con articulación “Du”.

Ejercicio 12.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 13.



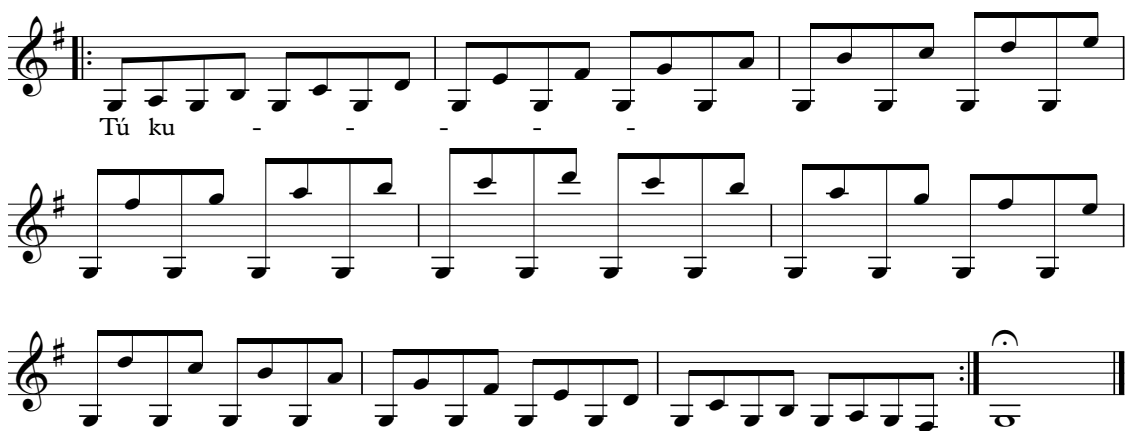
Con articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



Del estudio de intervalos cromáticos.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 16.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 17.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 18.

Music score for Ejercicio 18, featuring the lyrics "Tú". The score is written for a single melodic line on a five-line staff in G major (one sharp). It begins with a repeat sign. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics "Tú" are placed under the first few notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación "Ku".

Ejercicio 18.

Music score for Ejercicio 18, featuring the lyrics "Ku". The score is written for a single melodic line on a five-line staff in G major (one sharp). It begins with a repeat sign. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics "Ku" are placed under the first few notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Con articulación combinada.

Ejercicio 19.

The musical score for Exercise 19 consists of five staves in G major (one sharp). The first staff begins with a repeat sign and contains the lyrics 'Tú ku' followed by four measures of rests. The subsequent staves contain continuous eighth-note arpeggiated patterns. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, ending with a double bar line and a repeat sign.

Del estudio de los arpeggios mayores, menores, disminuidos y aumentados.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 20.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 21.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 22.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 23.



Con articulación combinada.

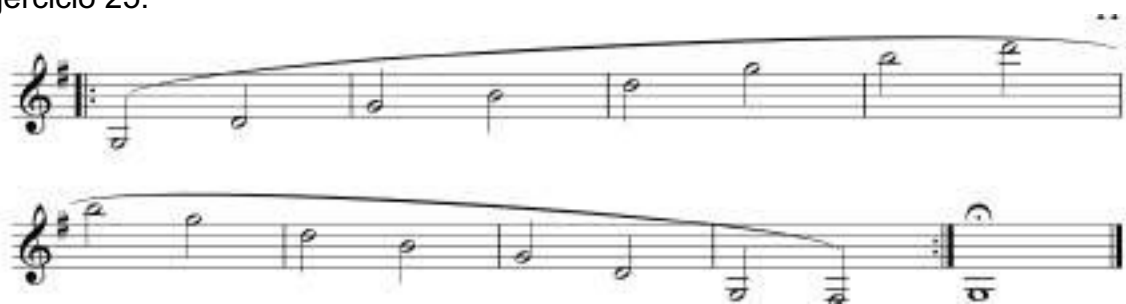
Ejercicio 24.



Del estudio de flexibilidad de labios, iniciamos el ejercicio en medios o blancas, pasamos a cuartos o negras y finalmente octavos o corcheas.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 25.



En cuartos o negras.

Ejercicio 26.



En octavos o corcheas

Ejercicio 27.



Con articulación "Du".

Ejercicio 28.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 29.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 30.



Con articulación combinada.

Ejercicio 31.



Del estudio de los octavos.

Comenzamos con articulación "Du".

Ejercicio 32.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 33.

The musical score for Exercise 33 consists of nine staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with the word "Tú" under the first note. The staves contain the following rhythmic patterns:

- Staff 1: Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes.
- Staff 2: Continuous eighth notes.
- Staff 3: Continuous eighth notes.
- Staff 4: Continuous eighth notes.
- Staff 5: Continuous eighth notes.
- Staff 6: Continuous eighth notes.
- Staff 7: Continuous eighth notes.
- Staff 8: Continuous eighth notes.
- Staff 9: Continuous eighth notes, ending with a whole note and a double bar line.

Con articulación “Ku”.

Ejercicio 34.

The musical score for Exercise 34 consists of ten staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with the syllable "Ku" under the first note. The exercises progress through various rhythmic patterns: the first staff uses quarter notes, while the subsequent staves use eighth and sixteenth notes in various groupings. The final staff concludes with a whole note chord on the G5 line.

Con articulación combinada.

Ejercicio 35.

The musical score for Exercise 35 consists of nine staves, all in G major (one sharp). The first staff includes the lyrics 'Tú ku' under the first two notes. The exercise is composed of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff has a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff is entirely sixteenth notes. The third staff features eighth notes in the first two measures, followed by sixteenth notes. The fourth staff is entirely sixteenth notes. The fifth staff is entirely sixteenth notes. The sixth staff is entirely sixteenth notes. The seventh staff features eighth notes in the first two measures, followed by sixteenth notes. The eighth staff is entirely sixteenth notes. The ninth staff is entirely sixteenth notes and concludes with a double bar line and a repeat sign.

Estudio 1.A.

The musical score for 'Estudio 1.A' consists of ten staves of music, all in G major (one sharp). The notation includes various melodic and harmonic exercises:

- Staff 1:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 2:** A continuous eighth-note scale starting on G4, descending to D4.
- Staff 3:** A melodic exercise starting with a half note G4, followed by eighth-note patterns, and ending with a half note G4.
- Staff 4:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 5:** A melodic exercise starting with a half note G4, followed by eighth-note patterns, and ending with a half note G4.
- Staff 6:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 7:** A melodic exercise starting with a half note G4, followed by eighth-note patterns, and ending with a half note G4.
- Staff 8:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 9:** A melodic exercise starting with a half note G4, followed by eighth-note patterns, and ending with a half note G4.
- Staff 10:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.

Estudio 1.B.

The musical score for Estudio 1.B consists of ten staves of music, all in G major (one sharp). The notation includes various melodic and harmonic exercises:

- Staff 1:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 2:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 3:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 4:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 5:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 6:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 7:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 8:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 9:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.
- Staff 10:** A continuous eighth-note scale starting on G4, ascending to D5.

Estudio 2.A.

The musical score for 'Estudio 2.A' consists of ten staves of music, each containing a four-measure phrase. The key signature is G-flat major (two flats). The exercises are as follows:

- Staff 1:** A continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to D5.
- Staff 2:** A continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to D5.
- Staff 3:** An eighth-note scale ascending to B4, followed by a whole note G4, then an eighth-note scale descending from B4 to G4.
- Staff 4:** A continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to D5.
- Staff 5:** An eighth-note scale ascending to B4, followed by a whole note G4, then an eighth-note scale descending from B4 to G4.
- Staff 6:** An eighth-note scale ascending to B4, followed by a whole note G4, then an eighth-note scale descending from B4 to G4.
- Staff 7:** An eighth-note scale ascending to B4, followed by a whole note G4, then an eighth-note scale descending from B4 to G4.
- Staff 8:** An eighth-note scale ascending to B4, followed by a whole note G4, then an eighth-note scale descending from B4 to G4.
- Staff 9:** An eighth-note scale ascending to B4, followed by a whole note G4, then an eighth-note scale descending from B4 to G4.
- Staff 10:** An eighth-note scale ascending to B4, followed by a whole note G4, then an eighth-note scale descending from B4 to G4.

Estudio 2.B.

The musical score for Estudio 2.B consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is G minor (two flats). The notation includes various melodic lines, rests, and harmonic accompaniment. The first staff (1) starts with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff (4) continues the melodic line. The third staff (8) features a half note rest followed by a melodic line. The fourth staff (11) continues the melodic line. The fifth staff (14) features a half note rest followed by a melodic line. The sixth staff (18) continues the melodic line. The seventh staff (21) features a half note rest followed by a melodic line. The eighth staff (25) continues the melodic line. The ninth staff (28) features a half note rest followed by a melodic line. The tenth staff (31) features a half note rest followed by a melodic line.

Estudio C



Nivel Avanzado, componente secundario, sección alta (NA-CS-SA)

En la siguiente y última sección, se presenta esta serie de ejercicios de manera progresiva con una tesitura que abarca poco más de dos octavas y media, además de presentarse en dieciseisavos.

Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 1.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 2.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 3.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 4.



Con articulación combinada.

Ejercicio 5.



Del estudio de las escalas cromáticas, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 6.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 7.



Con articulación “Tú”

Ejercicio 8.



Con articulación “Ku”

Ejercicio 9.



Con articulación combinada.

Ejercicio 10.



Del estudio de los intervallos, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 11.



Con articulación "Du".

Ejercicio 12.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 13.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 14.



Con articulación combinada.

Ejercicio 15.



El estudio de los intervallos cromáticos, comenzamos en *legato*.

Ejercicio 16.



Con articulación "Du".

Ejercicio 17.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 18.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 19.



Con articulación combinada.

Ejercicio 20.



Del estudio de los arpeggios mayores, menores, aumentados y disminuidos, comenzamos en *legato*. En esta serie de ejercicios tenemos un nuevo registro que es la nota Mi_6 .

Ejercicio 21.



Con articulación “Du”.

Ejercicio 22.



Con articulación “Tú”.

Ejercicio 23.



Con articulación “Ku”.

Ejercicio 24.



Con articulación combinada.

Ejercicio 25.



Del estudio de flexibilidad de labios, iniciamos en medios, cuartos, octavos y finalmente en dieciseisavos. Comenzamos en *legato*.

Ejercicio 25.



Ejercicio 26.



Ejercicio 27.



Ejercicio 28.



Con articulación "Du".

Ejercicio 29.



Con articulación "Tú".

Ejercicio 30.



Con articulación "Ku".

Ejercicio 31.



Con articulación combinada.

Ejercicio 32.



Del estudio de los dieciseisavos.

Con articulación “Du”.

Ejercicio 33.

The musical score for Exercise 33 consists of ten staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with the word "Du" and a series of horizontal dashes below the notes. The first four staves feature continuous sixteenth-note runs. The fifth staff introduces a pattern of eighth-note pairs. The sixth staff continues with eighth-note pairs. The seventh staff features a mix of eighth-note pairs and quarter notes. The eighth staff continues with eighth-note pairs. The ninth staff features a mix of eighth-note pairs and quarter notes. The tenth staff concludes with a final measure containing a whole note and a fermata.

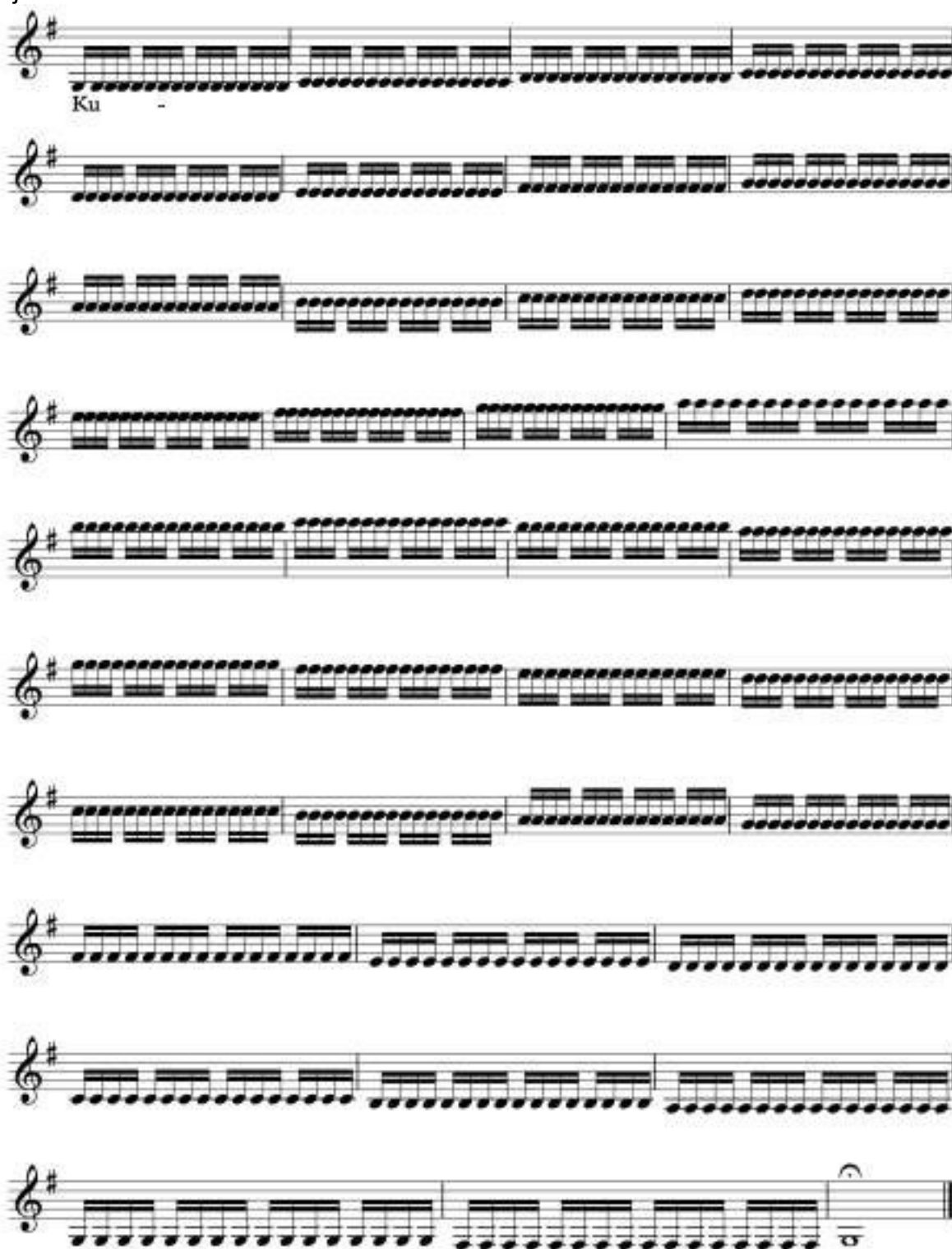
Con articulación “Tú”.

Ejercicio 34.

The image displays a musical score for Exercise 34, consisting of ten staves of music. The key signature is G major (one sharp). The first staff begins with the word "Tú" and a fermata. The subsequent staves feature a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some staves have a dense, tremolo-like texture. The final staff concludes with a double bar line and a fermata.

Con articulación "Ku".

Ejercicio 35.



Con articulación combinada.

Ejercicio 36.

The musical score for Ejercicio 36 consists of ten staves, all in G major (one sharp). The first staff begins with the word "Tuku" and a series of dashes below the notes. The music is composed of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The patterns vary across the staves, with some featuring more complex rhythms and others being simpler. The final staff ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Estudios finales del Componente avanzado

Estudio final 1



Estudio final 1.A.



Estudio final 2

A musical score for a piano study, titled "Estudio final 2". The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece consists of ten staves of music. The first nine staves are connected by a single, long, sweeping slur, indicating a continuous melodic line. The tenth staff is a separate line, also slurred. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff ends with a double bar line.

Estudio final 2.A.



CAPÍTULO IV

Los instrumentos de boquilla circular ante las exigencias de la música contemporánea: nuevas grafías y orientaciones para las exploraciones estético-musicales

- **La microtonalidad**

Los microtonos, también llamados cuartos de tono, octavos u otros, son en realidad intervalos menores al semitono. En la música occidental una octava justa perfecta se divide en doce semitonos equivalentes. Sin entrar en muchos detalles, estos a su vez se conforman de varios microtonos, pues son divisiones más pequeñas. En algunos instrumentos como el trombón de varas pueden realizarse con mayor facilidad y afinación que en los instrumentos de otros sistemas, como el de pistones o rotores. En la trompeta pueden realizarse con algunas combinaciones de digitación o digitaciones poco usuales y que sin duda facilitan para obtener estos microtonos.

En la siguiente gráfica, mostramos un cuadro con digitaciones sugeridas para realizar cuartos de tono o microtonos en la trompeta. Con base en la exploración de cada pistón y dependiendo de los armónicos que genera, el uso de los anillos de las bombas de afinación izquierda y derecha propias del pistón uno y tres nos ayuda a su ejecución. No obstante, cabe recordar que es primordial la práctica de la afinación vocal del instrumentista para lograr una adecuada afinación.

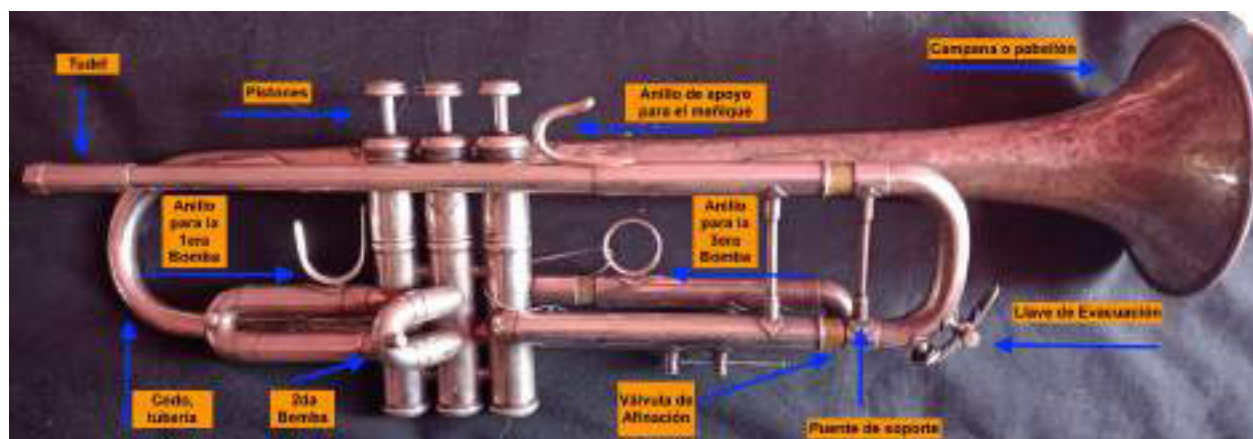


Ilustración número 47. Diagrama de trompeta en Si bemol¹

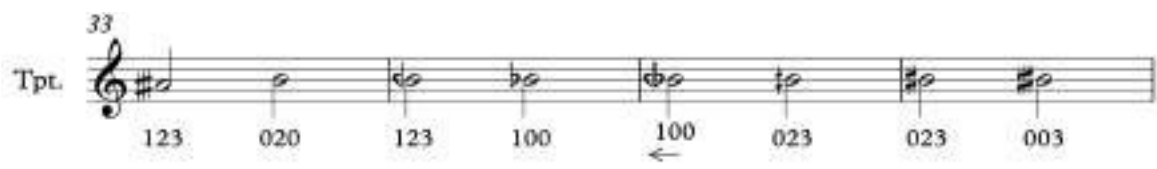
La primera octava de la trompeta de $Fa\#_3$ al $Fa\#_4$ se apoyará principalmente en las bombas, así como en el uso del pistón tercero, que es normalmente para realizar apoyaturas o ejercicios de flexibilidad de labios. Generalmente las notas $Do\#_4$ y Re_4 , cuya digitación ordinaria es 123 o 103, es muy alta de afinación y se usan las bombas para afinar. La siguiente grafica nos servirá justamente para los cuartos de tono.

En la segunda octava $Fa\#_4$ a $Fa\#_5$ ya tenemos una amplia gama de posibilidades con la combinación de varias digitaciones y, en el registro extremo agudo de la trompeta, tenemos muchas posibles digitaciones para las notas.

Tabla de Digitación Microtonal

The following table summarizes the fingerings and microtonal intervals for each measure in the score:

Measure	Fingering	Microtonal Interval
1	123	
2	103	
3	123	
4	123	
5	123	
6	103	
7	023	
8	023	
9	003	
10	120	
11	003	
12	023	
13	003	
14	003	
15	100	
16	020	
17	020	
18	100	
19	100	
20	000	
21	000	
22	123	
23	000	
24	000	
25	020	
26	020	
27	123	
28	000	
29	123	
30	020	
31	020	
32	103	

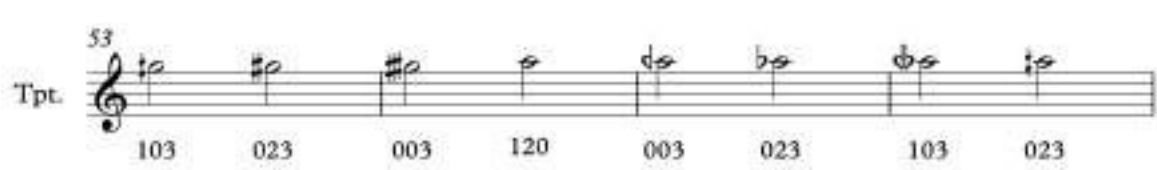
33
Tpt. 

37
Tpt. 

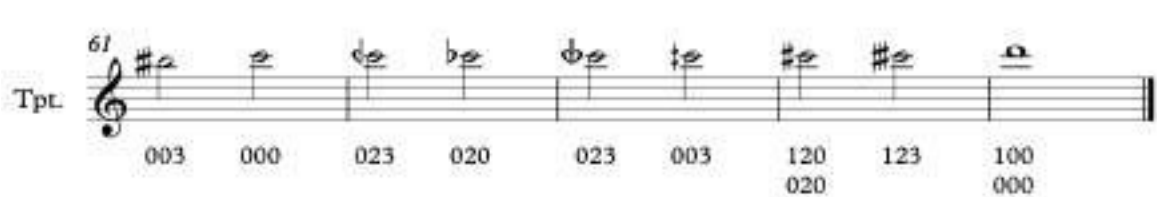
41
Tpt. 

45
Tpt. 

49
Tpt. 

53
Tpt. 

57
Tpt. 

61
Tpt. 

- **Multifónicos**

En la búsqueda de extender las posibilidades propias de cada instrumento y expandir técnicas en búsqueda de nuevos registros sonoros, se ha planteado que los instrumentos tradicionalmente llamados melódicos, como son los de viento, solo emiten un sonido a la vez. Sin embargo, nuevas exploraciones han demostrado que pueden realizarse más voces simultáneas.

Con ese propósito existen muchos interpretes que lo logran a base de experimentar. Quiero citar el caso del maestro Javier Pérez⁷⁹ (Fresnillo, Zacatecas, México, 1978) que amablemente me concedió una entrevista y me explicó cómo produce estos sonidos.⁸⁰

El proceso para producir los multifónicos que él comentó es el siguiente:

- Tocar solo con la boquilla notas graves por cinco minutos.
- Cantar notas agudas con la boquilla por cinco minutos.
- Juntar ambos (boquilla y canto), empezando primero a vibrar la boquilla y en cuanto se haga agregar el canto, cinco minutos del ejercicio.
- Hacer el proceso durante varias semanas para familiarizarse a él.
- Tocar en el instrumento a partir de la nota Do⁴ y cantar en la región del Do⁵ formando octavas.
- Tocar con el instrumento a partir de la nota Do⁴ muy largo y cantar haciendo una escala, siempre afinando con la nota base (octava).

A continuación, se presenta una serie de ejercicios para abordar el estudio de los multifónicos, empezando de manera muy elemental, pero que ayudará mucho para lograr una óptima afinación.

En el primer ejercicio de manera separada se tocará la nota do₄ en el primer compás y en el segundo se cantará la nota sol₄ separando muy poco la boca de la boquilla, el sonido emitido por el canto deberá ser con la garganta de tipo falsete.

⁷⁹ Maestro Javier Pérez Pérez, tubista principal de la Orquesta Sinfónica de Michoacán, México.

⁸⁰ Dicha entrevista se realizó el 21 de octubre en la plataforma de Facebook. Esta conversación fue recuperada en una entrevista recopilada el día 21 de octubre del 2020.

Ejercicio 1

Two staves of music. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Trompeta'. Both staves are in C major and 4/4 time. The 'Voz' staff contains a sequence of notes: C4 (half note), D4 (quarter note), E4 (quarter note), F4 (quarter note), G4 (quarter note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (half note). The 'Trompeta' staff contains a sequence of notes: C4 (half note), D4 (quarter note), E4 (quarter note), F4 (quarter note), G4 (quarter note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (half note). The notes are written on a treble clef staff.

En el ejercicio siguiente tratamos de unir ambas voces, labios haciendo vibración para producir el sonido de trompeta y cantando con la garganta.

Ejercicio 2

Two staves of music. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Trompeta'. Both staves are in C major and 4/4 time. The 'Voz' staff contains a sequence of notes: C4 (half note), D4 (quarter note), E4 (quarter note), F4 (quarter note), G4 (quarter note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (half note). The 'Trompeta' staff contains a sequence of notes: C4 (half note), D4 (quarter note), E4 (quarter note), F4 (quarter note), G4 (quarter note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (half note). The notes are written on a treble clef staff.

En el siguiente ejercicio se realizará el mismo esquema que al principio solo con una segunda mayor ascendente.

Ejercicio 3

Two staves of music. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Trompeta'. Both staves are in C major and 4/4 time. The 'Voz' staff contains a sequence of notes: C4 (half note), D4 (quarter note), E4 (quarter note), F4 (quarter note), G4 (quarter note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (half note). The 'Trompeta' staff contains a sequence of notes: C4 (half note), D4 (quarter note), E4 (quarter note), F4 (quarter note), G4 (quarter note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (half note). The notes are written on a treble clef staff.

Ejercicio 4

Two staves of music. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Trompeta'. Both staves are in C major and 4/4 time. The 'Voz' staff contains a sequence of notes: C4 (half note), D4 (quarter note), E4 (quarter note), F4 (quarter note), G4 (quarter note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (half note). The 'Trompeta' staff contains a sequence of notes: C4 (half note), D4 (quarter note), E4 (quarter note), F4 (quarter note), G4 (quarter note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (half note). The notes are written on a treble clef staff.

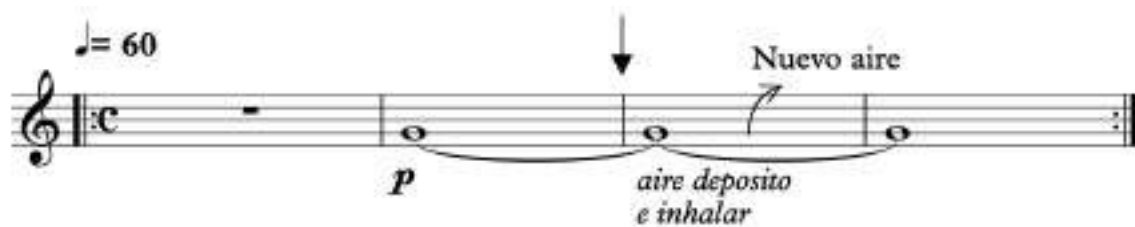
- **La respiración circular**

La respiración circular o respiración continua, como se le conoce generalmente, es una excelente técnica de manejo del aire para cuando se encuentran pasajes o frases musicales prolongados y el intérprete no puede cortar la línea melódica, pero necesita respirar. Se logra inhalar y exhalar sin dejar de tocar el instrumento. El maestro Juan Manuel Arpero recomienda un ejercicio que ayudará como soporte para esta técnica:

Pon agua en un vaso grande y sopla por medio de un popote previamente introducido en el vaso, lo cual producirá un burbujeo constante, antes de terminar tu reserva, debes acumular aire en la garganta bajando la lengua para que después la puedas impulsar hacia el frente y al mismo tiempo hagas la respiración circular por la nariz y continuar con la misma capacidad y dimensión del aire.⁸¹

En el siguiente apartado muestro una serie de ejercicios basados en mi experiencia para lograr la técnica de la respiración circular. Respiramos en cuatro tiempos y realizamos la ejecución del sonido de manera habitual. Al finalizar el compás siguiente, llenamos de aire las mejillas pensando que es un depósito de reserva que utilizaremos más adelante. Al inicio del tercer compás comenzamos a exhalar el aire guardado en nuestras mejillas y realizamos al mismo tiempo una inhalación para continuar con el sonido.

A continuación se muestra una serie de ejercicios para lograr la respiración continua o circular.

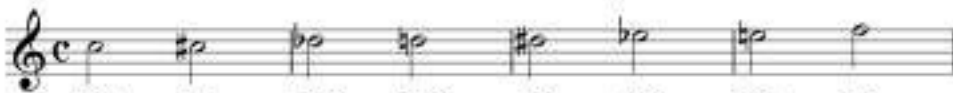
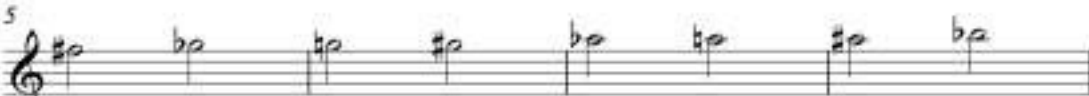


⁸¹ ARPERO RAMÍREZ, JUAN MANUEL, *Técnica y ejercicios básicos para trompeta*, Ed. Juan Manuel Arpero Ramírez, México, 2016. P.153.

- Ejecución de las notas en el registro alto y sobre agudo

A continuación se muestra un cuadro con muchas opciones de digitación que pueden ser usadas de manera alterna, buscando una mejor afinación.

Tabla de digitación para la ejecución de notas en el registro alto y sobre agudo

Trompeta en Si $\flat$	
	000 120 120 100 020 020 000 100
5 Tpt.	
	020 020 000 023 023 120 100 100
9 Tpt.	
	020 000 120 100 020 000 100 020 023 020 000 023 120 103 023 123 103 123 123 023 123 003 003 003 003 003
13 Tpt.	
	000 000 120 100 020 000 103 023 003 000 123 023 120 100 020 023 120 103 003 123 103 123 003 100

4.1 Antecedentes y estudio del caso del *Ensamble A Tempo*

En pleno siglo XXI, el intérprete de trompeta tiene que ser un hábil instrumentista, con un alto dominio de, su instrumento así como ser capaz de realizar obras no convencionales de formato tradicional. En el transcurso del siglo XX se han dado encuentros y desencuentros entre la música tradicional y las nuevas corrientes de la música.

Hay múltiples ejemplos donde ahora se realiza una mayor interacción con el público a manera de performance. Así mismo, muchos trompetistas han desarrollado habilidades virtuosísimas en las cuales ya no solo abordan literatura musical de la trompeta, sino que van mas allá y se adentran, por ejemplo, en repertorio del violín, como en la obra “Moto Perpetuo”, de N. Paganini (1782- 1840), para la cual el mexicano Rafael Méndez (1906- 1981) realizó la grabación en una sola toma, empleando la técnica de respirar por la nariz cuando se está exhalando por la boca, llamada “respiración circular”, por la que se consigue el efecto de que nunca deja de soplar y no se registran los descansos para respirar.

Otro ejemplo digno de mención es el del trompetista Malcolm Mc Nab (1943-), cuando realizó una brillante adaptación del concierto para violín de P. I. Tchaikowsky (1843- 1893), con la presencia de registros agudos no frecuentes⁸² para la trompeta. Muchas obras de conciertos barrocos para cuerdas se interpretan ahora para la trompeta.

Además de lo mencionado anteriormente, creemos que es importante citar que el artista en pleno siglo XXI no solo hará música a través de su instrumento, sino que también producirá efectos, sonidos sin altura definida, música percutida con el instrumento o con utensilios externos, ruidos, cantar con algunas partes de la trompeta, como es con la boquilla, sin algunos tubos, entre muchos más. Incluso se vuelve un actor o parte de una escenografía, le pedirán que se mueva, se vista de cierta forma o realice movimientos escénicos.

⁸² En música popular, en géneros como salsa, mambos o *swing*, es común que los trompetistas interpreten registros muy agudos en el instrumento.

A guisa de ejemplo se analizarán dos ensambles de música contemporánea en los cuales he tenido la oportunidad de colaborar como instrumentista. Estos grupos de cámara abordan repertorios solamente contemporáneo y de vanguardia. En mi participación he podido desarrollar algunas exigencias del lenguaje musical para trompeta propias del siglo pasado y del presente. Me refiero al *Taller Ensamble de Música Contemporánea (TEC)* y el *Ensamble a Tempo*.

El aprovechamiento musical en la academia es fundamental para el buen desarrollo de cualquier estudiante. La vida estudiantil es una etapa que puede ser muy provechosa si se tienen cerca insumos para el desarrollo escolar. Los ensambles de música de cámara son primordiales en el quehacer musical de cualquier instrumentista, ya sea de percusión, cuerdas o vientos. Propiamente, en nuestro Departamento de Música se encontraba la naciente Orquesta Sinfónica Estudiantil de la entonces Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato (OSEDEMUG). También se debe citar la fundación del *TEC*, bajo la dirección de Carlos Germán Vidaurri Aréchiga (1961 -), como un proyecto de las asignaturas de Solfeo Contemporáneo, Taller de Música Contemporánea, Grafías Contemporáneas del Instrumento y Seminario de la Música Contemporánea. Comprendidas en la Licenciatura en Música. Como él lo explica:

Afrontar el estudio del repertorio constituido por obras que reflejen la diversidad estilística presente en la creación musical de los últimos 100 años, abarcando tanto a los compositores reconocidos históricamente, así como a los creadores más recientes de cualquier latitud, incluidos los del entorno más cercano como son los compositores de nuestra propia institución.

Buscar la progresiva formación técnica de sus integrantes, sumada a una creciente calidad interpretativa.

Efectuar frecuentes presentaciones de recitales públicos para mostrar el trabajo realizado y alcanzar progresivamente experiencia en el escenario.

Realizar encargos de obra a los compositores de la región y preferentemente a los vinculados con la Universidad de Guanajuato.

Participar en proyectos especiales de rescate musicológico de repertorios inéditos, tales como la música en Guanajuato en el siglo XIX, etc.⁸³

⁸³ Presentación escrita en los programas de mano del *TEC*, texto del Dr. Carlos Germán Vidaurri Aréchiga.

Es necesario hacer mención de que los integrantes del *TEC* en su mayoría eran estudiantes avanzados en la carrera, así como experimentados maestros de la OSUG.

El otro ejemplo es el *Ensamble a Tempo*, grupo de música de cámara en donde, entre otras líneas musicales, promueve e impulsa la composición de obras para esta agrupación mediante convocatorias e invitaciones, aprovechando la sinergia compositiva que se ha dado en los últimos años en la región del Bajío. Como punto de inflexión mencionaré la importancia del Departamento de Música a través de festivales como El Callejón del Ruido, Festival Ecos y Sonidos, entre otros⁸⁴.

El *Ensamble a Tempo*, fundado por su director Enrique Esqueda (1982), ha tenido un fructífero quehacer musical, pues se ha presentado en diversos foros, como son el Festival Internacional Cervantino (FIC), en Guanajuato capital; el Festival de Arte Contemporáneo (FIAC), en León, Guanajuato; el Encuentro de las Artes Escénicas (CDMX), la Feria Nacional del Libro, entre muchos más. Esta agrupación en su mayoría esta conformada por egresados del DEMA, así como algunos egresados de otras escuelas vecinas, como el Conservatorio de Celaya.

- **Ejemplificaciones**

En la siguiente sección mostraremos ejemplos de técnicas extendidas usadas en la literatura musical que se trabaja en el *Ensamble a Tempo*. La mayoría de ellas han sido estrenos mundiales en varios estados de la República, así como en la ahora Ciudad de México.

⁸⁴ Cabe mencionar el soporte académico de profesores cuyo esfuerzo ha sostenido la creatividad en el ámbito compositivo. Entre ellos destaca la participación de Héctor Quintanar, Ramón Montes de Oca (QEPD), Carlos German Vidaurri Aréchiga, Roberto Morales Manzanares, Ignacio Alcocer Pulido, Francisco Javier García Ledesma, Francisco Javier González Compeán y últimamente el ingreso del maestro Víctor Ibarra. No menos importante es la incorporación de egresados de la carrera de composición, como es el caso de las primeras generaciones de la naciente Licenciatura en música a fines del siglo pasado, como son: Armando Núñez, Héctor Robles Zapién, Edgar Barroso Merino, entre otros. Podemos mencionar también una segunda generación de egresados en el ámbito compositivo, entre los que destacan: Enrique Esqueda, Emmanuel Ontiveros, Paul León Morales, Ricardo Barney, entre muchos otros.

Fonografías
Dedicado al Ensamble A tempo

Alejandro Carrillo
2018

Adagio ♩ = 60
Cocinando **7**

A aire ord.

mf *f* *fp*

20

3

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

2

49

con sord.
harmon w/o stem

3

7

f *mf*

464

Trumpet in B $\flat$

Mochilazo

revisión 2015

Daniel González Hernández



En muchas ocasiones en la música nueva sucede una sinergia entre los compositores y los intérpretes, es decir, que hay un trabajo en conjunto. Carlos Vidaurri sostiene que es importante saber quién estrenará la pieza musical y conocer sus posibilidades virtuosísticas, lo que él llama “audacias”⁸⁵. También sucede que muchos compositores escriben anotaciones que consideran importantes tanto de manera general como en particular. En la obra musical *Naberius*, por ejemplo, el compositor Arturo Morfín (1989) detalla unas cuestiones acerca del accesorio “sordina”, en este caso la *Harmon*. Más adelante se abordará sobre ellas y lo que solicita en cuanto a su interpretación, así como a su grafía.

Naberius

- Trompeta. Desde el inicio de la obra hasta el compás 62 la trompeta utiliza una **sordina harmon** (wah-wah). Cuando la pieza metálica chica está fuera de la grande se utiliza el símbolo $\bigcirc$ (abierto). Cuando está adentro se usa el símbolo $+$ (cerrado). Cuando se desea hacer una transición específica entre abierto y cerrado se indica gráficamente arriba del pentagrama:



- Cuando se desea que se alterne tan rápido como sea posible entre la posición abierta y cerrada se indica con el siguiente símbolo arriba del pentagrama:



Notas del autor de la obra *Naberius*

⁸⁵ Entrevista telefónica realizada en lunes 12 de octubre del 2020.

En el particular caso de esta obra, se interpreta a la par de una composición electrónica de manera simultánea.

NABERIUS
para ensamble de cámara y electrónica fija

Trompeta en Bb
Las alteraciones afectan a todo el compás

$\text{♩} = 60$
Sordina harmón

○ significa sordina abierta
+ significa sordina cerrada
La gráfica describe aproximadamente el cambio tímbrico gradual

Arturo Morfin

A continuación, encontramos otro claro ejemplo de anotaciones puntuales en las obras en el caso de la pieza musical *Veladura*, del compositor Adalberto Tovar (1984), en la que las realiza de manera general para el ensamble, así como en particular para los alientos.

Notas de Interpretación

-Generales

-Las alteraciones afectan a la nota que preceden durante un compás y sólo en la octava correspondiente.

Notación de las alteraciones:

$\sharp$	$\sharp$	$\sharp$	$\natural$	$\flat$	$\flat$
1/4	1/2	3/4	1/4	1/2	3/4
de tono	de tono	de tono	de tono	de tono	de tono
sostenido	sostenido	sostenido	benol	benol	benol

-Los trémolos deberán ser tocados siempre lo más rápido posible.

-Cualquier motivo encerrado en un cuadrado deberá ser repetido durante el tiempo que se prolongue la flecha que le sigue.

-Alientos

-Las cabezas de nota cuadradas indican emitir únicamente sonido eólico. La digitación a utilizar deberá ser en donde el sonido del aire tenga mayor intensidad.



-bisbigliando.- esta indicación debe resultar en la alternancia de digitaciones para obtener la misma nota, obteniéndose de esta manera un trino de color.



-Las cabeza de nota en cruz indican emitir aire a través del instrumento así como percutir las llaves del instrumento.



Veladura, anotaciones por el autor.

En la siguiente imagen vemos la ejecución de estos sonidos, con las digitaciones obligadas para lograr los efectos deseados.



Enseguida, la obra musical *Flatlands*, del compositor Enrique Esqueda (1982), hace uso de varios modelos de sordina. En el compás diez encontramos el uso de la sordina *straigh*.

Esqueda

Moderado ♩ = 100

Trumpet in B $\flat$ 7 Violin *ov pizz.* Sr. mute *p < mf < f* *> p*

Detailed description: This image shows a musical score for a trumpet part. The tempo is 'Moderado' with a quarter note equal to 100 beats. The instrument is 'Trumpet in B-flat'. The score includes a measure with a '7' above it, followed by a section marked 'Violin ov pizz.' and 'Sr. mute'. The dynamics are indicated as *p < mf < f* and *> p*.

En la siguiente gráfica pide el uso de la trompeta con la sordina *Harmon*, en donde además hace la indicación de utilizarla sin el utensilio interno *steam*, que es una especie de campana interna que, al retirarla, genera otro color en la respuesta.

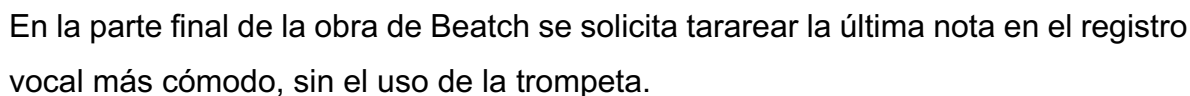
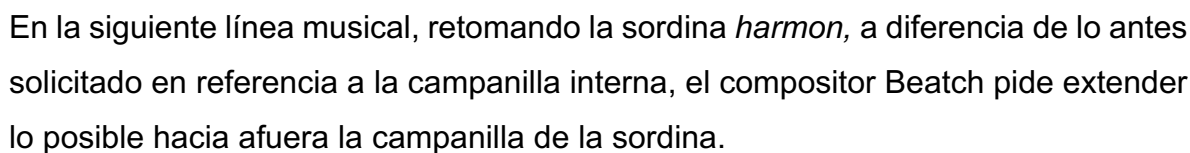
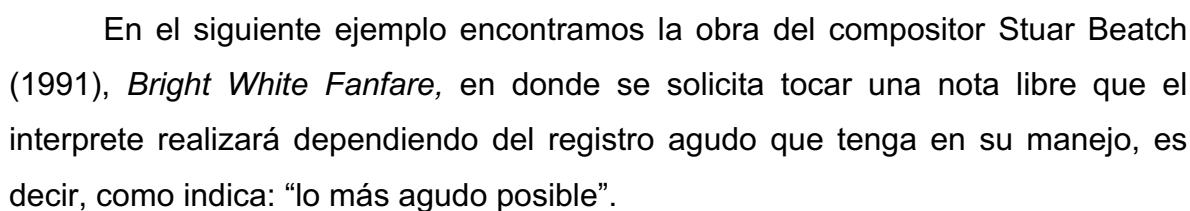
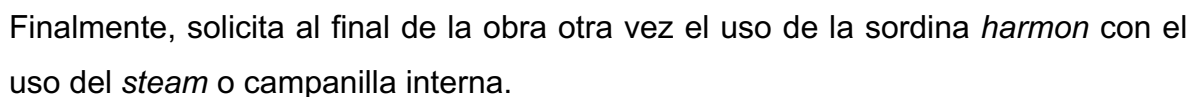
Movido ♩ = 120

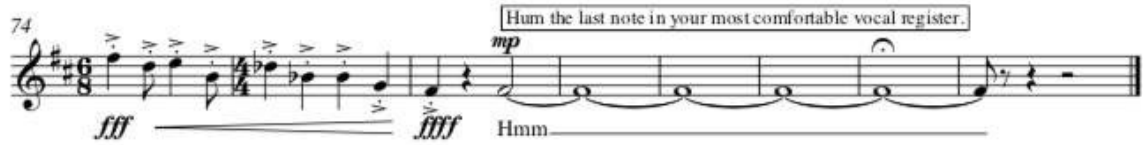
25 3 Harmon mute, no steam 2 *mf* *p* *p* *f*

Clarinet

Detailed description: This image shows a musical score for a clarinet part. The tempo is 'Movido' with a quarter note equal to 120 beats. The instrument is 'Clarinet'. The score includes a measure with a '3' above it, followed by a section marked 'Harmon mute, no steam' and '2'. The dynamics are indicated as *mf*, *p*, *p*, and *f*.

En el compás ochenta y dos hace referencia al uso de la sordina de copa.





En la siguiente gráfica vemos un ejemplo de realización de un efecto que se llama *RIP* en inglés, un glisando indefinido, ya que tenemos glisando con la misma posición de digitación cuando inicia el glisando en la parte grave a la nota de llegada. Existen los glisando con el pistón a la mitad y en este caso se realiza con cambios de pistones de manera libre, en el compás cuarenta en adelante. Lo encontramos en la obra musical *Quadran Murallis*, del compositor Emmanuel Cabrera Lagunas (1990).



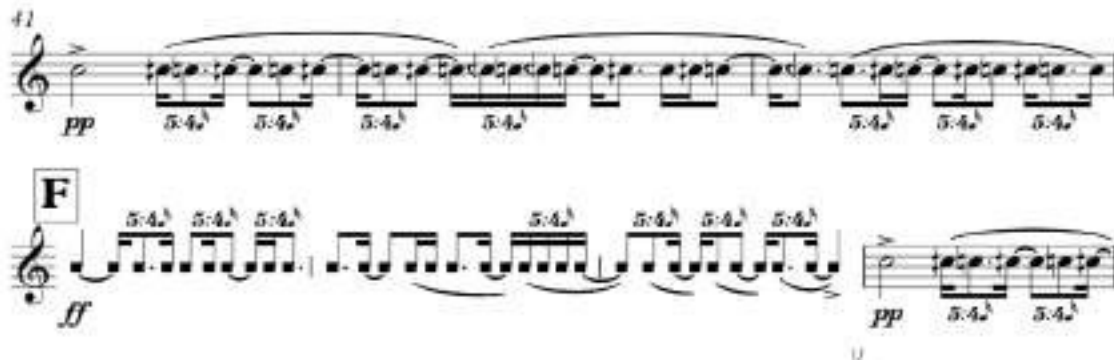
En la obra musical *Naoko*, del compositor Adalberto Martínez, se solicita improvisar en la sordina *harmon* con la apertura de la campanilla de acuerdo a lo que realiza la orquesta de cámara.



Continuando con la misma obra, en la siguiente sección musical ya no se interpreta una altura determinada, es más un aspecto de efectos de aire con una métrica sugerida.



En el compás cuarenta y uno elabora una combinación de cuartos de tono con combinación de efectos de aire con métrica.



A continuación presentamos la obra *Rehearsal*, del compositor Charles M. Champi (1988), en donde presenta gran parte del lenguaje moderno de la trompeta, como es: sonidos de trompetas, un grito por parte del intérprete en el compás treinta y cinco y a inicio del treinta y seis.

Otro claro ejemplo se observa en el compás cuarenta y dos en adelante, en donde pide combinaciones de sonidos naturales de la trompeta, así como gruñidos y gritos, sin omitir que también solicita imitar la voz con el sonido de la trompeta, puntualmente en el compás sesenta y dos.



La pieza musical *Sin Título*, del compositor Emmanuel Ontiveros (1978), nos presenta una gráfica en donde solicita al trompetista una apoyatura triple y un *frulatto* de libre elección en cuanto a duración y altura, así como el efecto *slapp* y una serie de oscilaciones de altura indeterminada con sonido natural.



4.2 Dispositivos externos: las sordinas

En la exploración de nuevas sonoridades se inventaron las sordinas para los instrumentos de boquilla circular, como son las trompetas, trombones, cornos, tubas, bombardinos, eufonios, saxhones, entre otros. Estos componentes externos del instrumento realizan la función de transformar el sonido natural de la trompeta por uno diferente. Los sonidos resultantes pueden ser muy variados, desde más opacos, suaves, tenues, sutiles, entre otros adjetivos.

Sus primeras menciones datan del año 1607 con el compositor Claudio Monteverdi en la ópera *L'Orfeo* (1567 - 164), en donde hace la indicación de que los clarinos son con sordina.



Ilustración número 48. Partitura de la ópera *L'Orfeo*^{li}

A continuación, enumeraremos las sordinas que tienen más presencia en la música orquestal y su uso para otras formas musicales populares, como el *jazz*, *swing*, danzón, entre otros.

- **Sordina *Straight***

Este prototipo es probablemente el más usual tanto en el ámbito sinfónico como de música popular. El material con que es fabricado es de aluminio, aunque existen de otros materiales, como madera o policarbonato, fibra de vidrio y otros materiales. Este modelo amortigua poco el sonido y su resultado es un poco brillante. En orquesta la podemos escuchar en la obra de Ottorino Respighi (1879-1936) *Pinos*

de *Roma*, así como en el solo de trompeta de la apertura de la Sinfonía número 1 de Dimitri Shostakovich (1906-1975). La forma de esta sordina puede ser en cono o pera. En algunos casos su sonido es un poco más *forte* del deseado, por lo que se puede silenciar el nido con algodón.



Ilustración número 49. Sordina *Straight*^{lii}

- **Sordina de Copa**

La sordina llamada de copa o *cup*, obedece a su fisonomía en forma de copa. Su sonido es cálido y suave. Como en todas las sordinas, habrá que ajustar la afinación y verificarla con movimientos giratorios para lograr la deseada. Al igual que la sordina *straight*, su material es el aluminio. Tiene una gran demanda en la música de *jazz* y de cámara. El sonido se reduce hasta un 70%.



Ilustración número 50. Sordina de copa^{liii}

- **Sordina *Harmon* (Wah wah)**

La sordina llamada *harmon wah wah* se construye de dos partes: cuerpo y vástago. El cuerpo es un embudo que se inserta en la campana de la trompeta y el vástago es un tubo removible. El efecto *Wah wah* puede realizarse abriendo y cerrando la mano sobre el extremo del vástago. Si a ello le agregamos que el vástago puede moverse hacia adentro o afuera, obtendremos otros colores de sonido. A guisa de ejemplo podemos citar el solo de trompeta en la *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin (1898 - 1937). Sin mencionar que es de las sordinas favoritas de los músicos de *jazz*, como el trompetista Miles Davis (1926 - 1991)



Ilustración número 51. Sordina *harmon*^{liv}



Ilustración número 52. Sordina *harmon* con el vástago extendido^{lv}

- ***Plunger Mutes***

Los llamados *Plunger Mutes* son sordinas de aluminio usadas principalmente por los músicos de *jazz* y que en muchas ocasiones son sustituidos por otros aditamentos, como el caso de un “destapador de tubería”, con los que se obtienen diferentes sonidos, efectos o hasta ruidos. Para su escritura se utiliza el signo “+”, para indicar que la sordina está sobre la campana. Por tanto la “o” se utiliza para indicar que la sordina esté libre o afuera de la campana. Para esta notación podemos citar nuevamente a la *Rhapsody in Blue*.



Ilustración número 53. Destapador de tubería^{lvi}



Ilustración número 54. Accesorio para efecto de trompeta^{lvii}

- Otros

A cualquier objeto que cubra la campana podrá llamársele sordina. En la música de cámara contemporánea se han hecho peticiones a los trompetistas de que cubran la trompeta con diferentes objetos. La más conocida es la de la obra *An American in Paris*, del mismo Gershwin, en la que el autor especificó el uso de la “sordina de fieltro en la campana”. Algunos trompetistas suelen poner un gorra de béisbol.

Otro ejemplo son los baldes de cocina, que se pueden usar para cubrir la campana. También, en algunos pasajes, se hace la indicación de que el trompetista dirija la trompeta al atril para que se opaque o reduzca la emisión del sonido. Todas estas sordinas pueden ser utilizadas para las trompetas en tonalidades como Si bemol, La, Do, Mi bemol, Mi y el cornetín. Para las trompetas con tesituras más altas, como trompetas *piccolo* en Fa, Sol, La, Sib y Do, hay sordinas más pequeñas. Un buen ejemplo de trompeta *piccolo* con sordina es en la obra *Pictures at an Exhibition*, de Modest Mussorgsky (1839 - 1881), en el movimiento “*Samuel Goldenberg und Schmuyle*”.



Ilustración número 55. Sordina *straight* con su fieltro ^{lviii}



Ilustración número 56. Comparación entre la sordina para trompeta Sib y trompeta *piccolo* ^{lix}

- **Sordina *Silent Brass***

Esta sordina fue creada por la marca *Yamaha* para su estudio en casa, ya que el sonido se reduce hasta un 90%. A diferencia de las sordinas convencionales, que se insertan a la trompeta, se sostienen en la campana por medio de corchos alrededor del cuerpo de las sordinas y es por esos huecos por donde tiene la salida el sonido, esta sordina se inserta completamente y el sonido puede salir por unos orificios que tiene en la parte de abajo.



Ilustración número 57. Sordina *Silent Brass*^{lx}

El universo de la música académica contemporánea se ha tornado muy complejo y su expansión no cesa. En lo que concierne a los instrumentos de boquilla circular, lo repertorios contemporáneos se convierten en obras que, por una parte, pueden observar gráficas generalmente aceptadas, pero muchas también proponen lenguajes personales de los compositores. Este es un primer problema que torna muy variados los lenguajes musicales y la forma de codificarlos. Esto se debe en gran medida a que la música en su infinito abanico de corrientes ha superado las formas antiguas de componer, se han distanciado los referentes estéticos musicales de antaño para dar curso a nuevas expresiones musicales.

En el fondo de estas reflexiones subyace la búsqueda de nuevas sonoridades que desbordan los cauces tradicionales de la ejecución instrumental para adentrarse a ese universo profundo compuesto de formas estéticas sonoras desconocidas. De tal suerte que las nuevas tendencias de la gráfica musical para instrumentos de boquilla circular presentan el problema de cómo escribir esos sonidos novedosos y cómo integrarlos a las partituras contemporáneas.

Finalmente, esto no es más que las formas de codificar, de ser legibles o interpretables los sonidos presentados por estas formas de escritura. A la comprensión de estos lenguajes se ha querido contribuir en el curso de este

capítulo, para ofrecer ejemplos limitados que sirvan a los docentes y estudiantes de estos instrumentos, así como, sin duda, también a los compositores y arreglistas.

Pero no todo para ahí, es decir, no todo consiste en dominar lenguajes generales o personales de los compositores que escriben para los instrumentos de metal. En la esencia de esta escritura está el contenido de los sonidos que se producen, que forman a su vez el universo estético de la música. Los repertorios contemporáneos tienen de trasfondo otros desafíos más profundos, como la construcción de un universo paralelo representado por las formas estéticas sonoras que también se distancian profundamente de los fines estéticos que perseguían los compositores hasta principios del siglo XX.

El contenido de este capítulo se ha propuesto, pues, despertar las inquietudes de profesores y estudiantes para lograr representar este mundo estético a través del lenguaje contemporáneo.

Índice de ilustraciones

ⁱ Imagen cortesía de la Plataforma digital *Pedagogies in practice*. En la imagen vemos, en las letras A, B y C, la trompeta natural en diferentes afinaciones. La letra D corresponde a una trompeta de llaves. La letra E atañe a una trompeta con un pistón. La letra F atañe a la trompeta como la conocemos hoy día y, finalmente, en la letra G a una trompeta de válvulas.

ⁱⁱ Las Trompetas de Jericó: ¿Armas Sónicas en la Antigüedad? Página oficial de investigación de misterios y enigmas web <https://granmisterio.org/2013/04/25/las-trompetas-de-jerico-armas-sonicas-en-la-antiguedad>

ⁱⁱⁱ Artículo El poder de la flauta más vieja del mundo, verificado el día 22 de diciembre 2020, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120525_instrumentos_musicales_mas_antiguos_yv.

^{iv} Imagen tomada del portal electrónico Deposiphotos.

^v Imagen tomada del portal electrónico Cmusic.org.

^{vi} El tratamiento de la fundición a la cera perdida es una técnica para obtener figuras de metal, en este caso bronce a través de un molde de cera.

^{vii} Imagen tomada del portal electrónico Luren.org

^{viii} Imagen tomada del portal electrónico Historia musical blog.com.

^{ix} Imagen tomada del portal electrónico Timetoast.com

^x Imagen tomada del portal electrónico Thinklink.com.

^{xi} Imagen tomada de archivos csif.es.

^{xii} Imagen tomada del Museo Regional de ICA.

^{xiii} Imagen tomada del Museo Regional de ICA.

^{xiv} Imagen tomada del Museo Regional de ICA.

^{xv} Imagen tomada del Museo Regional de ICA.

^{xvi} Imagen tomada de EBay.

^{xvii} Imagen tomada de EBay.

^{xviii} Imagen tomada de Alamy.es.

^{xix} Imagen tomada del portal electrónico Date música.

^{xx} Imagen de Medium.com

^{xxi} Imagen de colección personal.

^{xxii} Imagen tomada del portal electrónico The Baroque Trumpet.

^{xxiii} Imagen tomada del portal electrónico collections.nmmus.org.

^{xxiv} Imagen tomada del Conservatorio Profesional de Salamanca.

^{xxv} Imagen tomada del portal electrónico Yamaha.

^{xxvi} Imagen tomada de Whortpoint.com.

^{xxvii} Imagen tomada de Worthpoint.com.

^{xxviii} Imagen cortesía de la plataforma de Trevor Jones.

^{xxix} Imagen de colección particular.

-
- xxxImagen de colección particular.
- xxxiImagen de colección particular.
- xxxiiImagen tomada del portal electrónico Schilke Music.
- xxxiiiImagen tomada del portal electrónico Juanjomolina.net.
- xxxivImagen tomada del portal electrónico Yamaha.
- xxxvImagen tomada del portal electrónico Sonovente.com
- xxxviImagen tomada del portal electrónico Pngwing.com.
- xxxviiImagen cortesía de Bach Stradivarius.
- xxxviiiImagen cortesía de David Hickman.
- xxxixImagen de colección particular.
- xlImagen de colección particular.
- xliImagen de colección particular.
- xliiImagen tomada del portal electrónico EBay.
- xliiiImagen tomada del portal electrónico eggerinstruments.ch.
- xlivImagen tomada del portal electrónico monette.net.
- xlviImagen de colección particular.
- xlviImagen cortesía de la plataforma Pinterest.
- xlviImagen tomada del portal electrónico showbrass.lv.
- xlviImagen tomada del portal electrónico Clarinet-labo.com
- xlviImagen tomada del portal electrónico, Trompeta Blog.
- ^I ilustración No. 1 Diagrama de la trompeta, realizada por el autor.
- ^I ilustración No. 2 Monteverdi, imagen tomada del portal, Historia y Apreciación Musical: L'Orfeo Favola In Musica.
- ^I ilustración No. 3 Sordina *straight*, colección y fotografía del autor.
- ^{liii} ilustración No. 4 Sordina de copa, colección y fotografía del autor.
- ^{liv} ilustración No. 5 Sordina *harmon*, colección y fotografía del autor.
- ^{lv} ilustración No. 6 Sordina *harmon* con el vaztago extendido, colección y fotografía del autor.
- ^{lvi} ilustración No. 7 Destapador de tubería, colección y fotografía del autor.
- ^{lvii} ilustración No. 8 Accesorio para efectos de trompeta, colección y fotografía del autor.
- ^{lviii} ilustración No. 9 Sordina *straight* con fieltro, colección y fotografía del autor.
- ^{lix} ilustración No. 10 Sordina *straight* para trompeta Sib y sordina *straigth* para trompeta *picollo*, colección y fotografía del autor.
- ^{lx} ilustración No. 11 Sordina *silent brass*, colección y fotografía del autor.

Conclusiones

La presente investigación, según queda apuntado en el inicio de este trabajo, ha tratado de indagar algunas vías para proponer opciones formativas para el estudiante de la trompeta y de instrumentos de boquilla circular. Igualmente, para el docente ofrece alternativas para la adquisición de rutinas de ejercicios y solución de problemas técnicos que siempre serán necesarios en el curso de su formación y desempeño profesional. Para el profesor dedicado a la enseñanza de estos instrumentos, este trabajo le permite recurrir a opciones técnicas que faciliten su trabajo y complete satisfactoriamente su proceso de enseñanza en la ejecución de estos instrumentos.

Debe insistirse que la metodología que aquí se propone complementa los métodos consagrados en las instituciones académicas y por los profesores que fuera de ellas se han dedicado a formar músicos en comunidades diversas impulsando la formación de trompetistas y habilitándolos para tocar otros instrumentos de la misma familia. Concretamente nos referimos a los métodos propuestos por J. B. Arban y H. Clarke, por mencionar los más connotados, sin olvidar a otros que también han desarrollado programas didácticos siempre buscando la excelencia técnica musical y artística en la preparación de estos músicos.

Por tanto, este estudio trata de aplicar aspectos teóricos y metodológicos proponiendo las bases de un método novedoso que ha sido fruto de analizar detalladamente distintas guías de estudio que han probado su eficacia, pero también sus límites; sobre todo porque se trata de métodos que tienen ya mucho tiempo de haber sido probados, pero que no responden evidentemente a los desafíos de la interpretación de la música contemporánea, por decir uno de los aspectos importantes.

Los métodos antes referidos fueron ampliamente utilizados en la región del Bajío para la correcta formación técnica de los trompetistas y de otros músicos dedicados al dominio técnico de los instrumentos de boquilla circular.

Por lo menos en la región del Bajío guanajuatense, como en otras partes del país, su importancia ha sido capital para la formación de músicos de esta familia de instrumentos desde hace siglo y medio. En sus inicios los utilizaban pocas instituciones de enseñanza musical, pero era generalmente usado por los directores de bandas tradicionales que cumplían la misma función: la formación de ejecutantes y futuros profesores.

En la medida en que evolucionaron las bandas y surgieron otros grupos, como las orquestas de baile y, posteriormente, las orquestas de música popular, los instrumentos de viento se confrontaron a nuevos ritmos, armonías y usos de dispositivos externos, para cumplir diversas funciones sociales que ya no eran únicamente la de tocar valeses, polcas y chotis, propios de la era prerrevolucionaria en México.

Además del *Método Arban*, deben mencionarse otros métodos que tuvieron aceptación, pero no igualaron las virtudes y la genialidad del ya señalado, como los de H. Clarke, Charles Colín, Max Schlossberg, Vicent Cichowicz, Guillaume Balay, entre muchos otros más. Tal es su importancia que siguen siendo usados insustituiblemente hasta la fecha entre los músicos de las actuales generaciones.

Si bien es cierto que el *Método Arban* ofrece posibilidades formativas hasta el presente, también es cierto que este texto, publicado en 1864, a pesar de su vigencia, por razones obvias no da respuesta a requerimientos contemporáneos por distintos motivos. Esto no invalida la sabiduría de sus autores, al proponer ejercicios totalmente eficaces para la formación del ejecutante.

Teniendo esto en cuenta, esta investigación aplicada propone un método de estudio y perfeccionamiento de la técnica de los instrumentos de boquilla circular, atendiendo a distintos retos que nos llevan a responder la pregunta de cómo y por qué proponer metodologías de estudio que permitan sustentar rutinas para los estudiantes de trompetas y aun para los músicos profesionales.

Los métodos para el aprendizaje y dominio de un instrumento son vigentes en la medida en que atienden las cuestiones técnicas que son exigidas en el momento y época de su publicación. También es cierto que si la música cuyos desafíos y demandas son solventadas por un método permanece en el repertorio

preferido por el público, evidentemente los fines de la técnica para el que fueron escritas se siguen cumpliendo. Pero también se confronta con límites en la medida en que los nuevos repertorios ofrecen otras exigencias.

Cuando distintos métodos aparecen en un periodo determinado, buscan atender una cuestión: no hay una forma única de hacer las cosas, de explicarlas o de solucionarlas. Entonces hay propuestas muy divergentes y, por supuesto, no todas ofrecen la misma respuesta. Luego de ser probadas caen en desuso. Algunas de ellas fueron vigentes en la medida en que las instituciones auspiciaron estos métodos escritos por profesores. Otras se deben a esfuerzos menos afortunados. Lo cierto es que el *Método Arban* nos prueba su utilidad en cualquier cultura y en cualquier época.

El por qué proponer un método distinto responde a la voluntad de contribuir a la formación de ejecutantes de estos instrumentos, desde la cultura que nos rodea, rica en música de instrumentos de viento, como es México y, más particularmente, la región del Bajío guanajuatense. La propuesta metodológica que aquí se ofrece busca apoyar los métodos que efectivamente han contribuido a la formación de músicos de la región, complementando los ejercicios formativos y rutinarios que ofrece el *Método Arban*, a partir de la experiencia de tres generaciones de trompetistas que, a su vez, han heredado de otros músicos del siglo XIX las tradiciones interpretativas y que también formaron parte de los grupos que contribuyeron a la formación de esta música. Dando respuesta a las exigencias que imponían los nuevos repertorios de la música culta y los repertorios de la música popular, incluyendo aquella en la que empezaron a influir tecnologías de vanguardia, hace más de cincuenta años.

En estas condiciones, la investigación efectuada concluye en la propuesta de un método para la práctica y ejecución de los instrumentos de boquilla circular. Los ejercicios propuestos observan este esquema y cada uno de ellos atiende estos aspectos de una manera inicial muy básica con un desarrollo ordenado para lograr un avance gradual y sólido. Cada apartado incluye bloques con elementos fundamentales de ejercicios cotidianos que el estudiante podrá realizar de una manera frecuente y habitual y que inculcarán a su hábito de estudio continuo y

progresivo. No omito mencionar que el tema central del capítulo de ejercicios para trompeta es la del cultivo permanente de ejercicios que todo instrumentista debe trabajar ordinariamente, como son: escalas en sus diferentes formas, mayores, menores, disminuidos, aumentados y cromáticas, arpeggios, intervalos, estudios técnicos, articulación, entre otros.

Otra de las características de la propuesta metodológica que se incluye tiene que ver con las consideraciones que se hacen sobre la etapa formativa del estudiante. El hecho de haber iniciado mi formación en las disciplinas por la tradición familiar, posteriormente en las exigencias propias de la formación estudiantil y finalmente las que también conciernen a los procesos de enseñanza como docente de estos instrumentos, me llevan a considerar el perfil del estudiante contemporáneo de los instrumentos de boquilla circular.

Ahora tenemos mayor conocimiento de todas las cuestiones fisiológicas en particular, incluyendo las neurológicas y los nuevos métodos pedagógicos que han encontrados caminos más reducidos para llegar a algunos de los propósitos de los métodos antiguos.

Más importante aún es el cambio de las condiciones culturales de los estudiantes. Un parteaguas en este proceso es el incesante avance de la tecnología que ofrece nuevos dispositivos para el procesamiento de los sonidos. En este sentido el acceso al mundo de la información por la vía del internet también ha modificado totalmente la posición del estudiante y del docente frente a la enseñanza del instrumento. Finalmente, los estudiantes de hoy tienen como nunca antes acceso a la sociedad del conocimiento que ha cambiado los paradigmas de la educación tradicional.

Estos elementos son fundamentales para entender y formar a las nuevas generaciones que empezaron con el segundo milenio, y se refieren a ese mundo formativo al que se enfrenta el docente y que vive el estudiante. Sin embargo, hay retos más trascendentes con los repertorios contemporáneos.

La música contemporánea, después del importante giro que dio al inicio del siglo XX, a un siglo de distancia, es totalmente distinta a las tradiciones musicales del pasado. Se caracteriza por la exploración de nuevas formas, estructuras, ritmos,

instrumentaciones y patrones melódicos que confrontan al estudiante con un mundo para el que debe estar preparado.

Dicho todo lo anterior, conviene hacer otro comentario mas. El método propuesto del capítulo tercero de este trabajo, hemos dicho trata de complementar algunos de los métodos que usan los profesores de la trompeta y de instrumentos afines. No obstante, asumo que, el método es en consecuencia innovador al ocuparse de aspectos de diversa índole que no abordaron los métodos de referencia por las razones explicadas, las respuestas que aquí encontrará quien consulte este método serán de provecho para afrontar problemas que el propio de la música plantea en los repertorios contemporáneos.

Estos son algunos de los aspectos que atiende la propuesta metodológica de este trabajo, formar intérpretes competitivos de la trompeta y de los instrumentos de boquilla circular que respondan a las exigencias técnicas, profesionales y estéticas contemporáneas.

Para la elaboración de esta propuesta metodológica se ha tomado en cuenta el perfil del enseñante. Podría decirse, sin temor a la exageración, que hoy como nunca antes la formación de estudiantes en todos los campos se ha visto convulsionada por los cambios científicos, tecnológicos y culturales que se viven en la actualidad. Como profesor de instrumentos de viento, los retos son múltiples, los profesores actuales pertenecemos a la generación que funge como gozne entre las tradiciones pedagógicas y formativas del pasado y los nuevos métodos que exigen las condiciones contemporáneas de la ejecución de los instrumentos de viento.

Uno de los retos es cómo preservar las tradiciones pedagógicas que atendieron en su momento las exigencias de repertorios vigentes, como el romanticismo, el barroco o el impresionismo, sin dejar de atender las vanguardias musicales del siglo XX, que diversificaron los usos del instrumento, así como la exploración de nuevas sonoridades, ya fueran de aliento, percutidas u otros impulsos de viento no usuales de repertorios tradicionales.

Algo que es relevante y que se aborda en la propuesta metodológica citada es la atención que debe poner el docente ante las nuevas actitudes de los estudiantes. Así como se observa que la lectura de textos en cualquier formato se

ha abatido, igualmente se constata, en la formación de los músicos, la negativa a disciplinarse en descifrar los signos y los símbolos musicales de las partituras, la lectura que se puede hacer mediante el adecuado aprendizaje del solfeo, de los ritmos, de los sistemas armónicos. La experiencia nos ha mostrado que existen muchas vocaciones frustradas, porque los estudiantes rechazan la formación necesaria para hacer la lectura de las partituras, pero esto no obsta para que se conviertan en músicos hábiles autodidactas que interpretan la música aceptablemente sin tener los elementos de su lectura, haciendo uso de otras aptitudes, como son la memoria, dando paso a lo que coloquialmente se conoce en México como músicos “líricos”.

La propuesta metodológica insiste en los efectos que producen los ejercicios incluidos tanto en la enseñanza del instrumento como en los hábitos que se deben inculcar a los estudiantes para su vida profesional.

Un propósito que se establece en el método propuesto es evitar las lesiones físicas de algunas partes corporales, como son: los dedos, los labios, los oídos, para evitar las tensiones musculares y garantizar el uso correcto del aparato respiratorio. Esto aspectos, entre otros, son considerados para evitar lesiones futuras y salvaguardar la vida profesional del ejecutante.

Sobre el particular cabe mencionar que casi todos los métodos tradicionales de la enseñanza de los instrumentos de boquilla circular omiten estas consideraciones por darle atención prioritaria a las cuestiones técnicas, descuidando los efectos que producen una mala técnica o el aprendizaje de una técnica correcta cuyo perfeccionamiento sacrifica las capacidades corporales del ejecutante.

Los ejercicios incluidos coadyuvan a esa búsqueda de una rutina organizada y sistemática que el estudiante pueda y desee incluir en su estudio, como una alternativa para solventar problemas técnicos de los instrumentos de boquilla circular. Encontramos ejes musicales fundamentales, como son: escalas en sus diferentes variantes, mayores, menores, disminuidas, aumentadas y cromáticas; arpeggios, intervalos, ejercicios de flexibilidad de labios, el cual es un ejercicio esencial de todo instrumentista de boquilla circular, y estudios, entre otros.

Se trata, pues, de un método sistemático que tiene en cuenta las características fisiológicas, las actitudes necesarias para su correcta formación, disposición y vocación para este instrumento. También es importante mencionar que la empatía que se tenga con el propio método y el docente que sea responsable de su formación es un factor fundamental. Para atender el aprendizaje de un instrumento se debe optar por una rutina redituable para el ejecutante, no olvidando fijar metas cuantificables a corto, mediano y largo plazo, es decir, el estudiante deberá mensualmente registrar el avance de las rutinas.

Para resolver las exigencias de la música académica contemporánea, el método propone soluciones para algunas de las técnicas trompetísticas de vanguardia más socorridas, como son: microtonalidad, multifónicos, respiración continua, efectos, entre otros.

El presente trabajo precisa y ejemplifica este ámbito de las nuevas grafías musicales, que no solo tienen que ver con su lectura adecuada, sino también con su interpretación correcta a base de ejemplos de obras musicales y pasajes puntuales.

Fuentes

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 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.

3. 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*.
4. Testimonio de Luis Flores Aguilar (Valle de Santiago, Guanajuato, México, 1977). Entrevista recopilada por Armando Sandoval Pierres, 28 de enero 2012. Transcripción por Luis Flores Villagómez, Registro audio.
5. Testimonio de Alfredo Hernández (La Magdalena de Araceo comunidad de Valle de Santiago, Guanajuato, México). Músico, trompetista, arreglista, director de banda de instrumentos de viento. Fecha: 8 de abril de 2012. Entrevista recopilada por Armando Sandoval Pierres y Luis Flores Villagómez. Transcripción Luis Flores Villagómez. Registro audio.
6. 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*.

b) Musicológicas:

Aguilar, Baltazar, *Cuaderno de ejercicios basados en el Método Arban*. Manuscrito (ca. 1930)

BOVINETTE, JAMES, *Dramatic Masterpieces for the Cornetist. Fantasies for Cornet and Piano*, Editorial Carl Fischer, New York, NY, 2008

HUNSBERGER, DONALD. 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.

ARPERO RAMÍREZ, JUAN MANUEL, *Técnica y Ejercicios Básicos para Trompeta*, Ed. Juan Manuel Arpero Ramírez, México, 2016. Pp.153

ARTIS, Gloria (coord.), *Encuentro de voces: la etnografía de México en el siglo XX*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005, primera edición.

ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, México 1995.

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.

BALAY, Guillaume, “Méthode Complete, Cornet á Pistons”, Alphonse Leduc, Ed. Paris, Francia. 1944.

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.

— *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1987.

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.

CLARKE, Herbert, *Technical Studies for the cornet*, Carl Fischer Inc, New York, 1984.

COEUROY, André, *La música y sus formas*, Editorial Shapire, Buenos Aires Argentina, 1953.

COLIN, Charles, *Advanced Lip Flexibilities for the Trumpet*, Charles Colin Music, New York, 1980.

COEUROY, André, *La música y sus formas*, Editorial Shapire, Buenos Aires Argentina, 1953.

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.

DULTZIN DUBIN, Susana, *Sociología de la música y educación musical*, Biblioteca Musical Mínima, Editor LUZAM, México 2010.

FLORES MERCADO, Georgina, *Identidades de Viento, música tradicional, bandas de viento e identidad púrhépecha*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México, 2009.

FRANQUIN, Merri, *Méthode complete de Trompette Moderne, Cornet a Pistons et de Bugle*. ENOCH & Editeurs de Musique, París, Francia. 1908.

GOLDMAN, Edwin Franko, *Practical Studies for the Cornet and Trumpet*, Carl Fischer, New York, USA. 1921.

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, S. A. de C. V. México DF, 2009.

JARDOW – PEDERSEN, Max:

— *Música en la tierra mazahua*, primera edición, CONACULTA, México, 2006.

— *La música divina de la selva yucateca*, primera edición, CONACULTA, México, 1999.

JÁUREGUI, Jesús (edit.): *Música y Danzas del Nayar*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista, 1995 (primera edición).

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.
- MACÍAS CERVANTES, Cesar Federico (coord.), *Del porfiriato al cardenismo, aspectos de la historia moderna de Guanajuato, comisión estatal para la organización de la conmemoración del bicentenario del inicio del movimiento de independencia nacional y del centenario del inicio de la Revolución Mexicana*, Guanajuato, México 2009.
- 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.
- MIKULKA, Michael, *A Practical Method for Horn Multiphonics*.
- 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.
- PALERM, Ángel, *Historia de la Etnología. Taylor los profesionales británicos*, Universidad Iberoamericana, México 2004.
- 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.
- PILAFIAN, SAM AND SHERIDAN PATRICK, *The Breathing Gym, Exercises to improve breath control and airflow*, David Madara Ed., USA, 2002.
- PIÑÓN MEDINA, Eva, *El poder judicial en Guanajuato, monografía histórica*, Comisión Estatal para la Organización de la Conmemoración del Bicentenario del Inicio del Movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del Inicio de la Revolución Mexicana, Guanajuato, México, 2009.

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 bajo*, segunda edición, México 1985.

Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*, Dover Publications, INC. Mineola, New York. USA, 2006.

SCHLOSSBERG, Max, *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*, M. Baron Company, Inc., New York, USA. 1948.

SALDIVAR, 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.

VIZZUTTI, Allen, *Technical Studies, An Intermediate/Advance Method in Three Books*, Alfred Publishing Co., Inc., USA, 1990.

E) Revistas:

AGUILAR ZAMORA, Rosalía, FALCÓN GUTIÉRREZ, José Tomás, “Andar con el hato 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.

Brass Bulletin. *International Magazine for Brass Players*. Jean-Pierre Mathez, Ed. Nashville, Tenn. USA. 1971.

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.

F) 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.

GARCÍA MARTÍNEZ, Rafael, *Evaluación de las estrategias metacognitivas en el aprendizaje de contenidos musicales y su relación con el rendimiento académico musical*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación, España, 2010.

MONTOYA ARIAS, LUIS, *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.

SAUCEDO VALADEZ, LUIS GERÓNIMO.

-*La Banda del Música del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1767- 1920*.

Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Guanajuato, 2013.

- *La Banda del Música del Gobierno del Estado de Guanajuato, periodo 1855-1957*. Tesis de Doctorado, Universidad de Guanajuato, 2019.

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.

G) Visuales:

Fotografías

Anexos:

I. Entrevistas:

- Juan Manuel Arpero Ramírez
- Luis Flores Aguilar
- Raúl Flores Hernández
- Luis Flores Villagómez
- Alfredo Hernández
- Rafael Partida Parra

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

Anexos



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: Cortázar, 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 Cortázar, 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: Si, 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, si, 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. No. 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 Cortázar, 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, eh, este, pues 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, acá a Guanajuato. Inclusive toda la zona de Villagrán, de Celaya, Cortázar, incluyendo Santo Tomás, Salvatierra, tengo bastantes datos. Eso sí, eh, 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, si...

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, 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 hablé de la época de oro de las polcas, 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: Si, toda la vida.

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

JMA: Exactamente, si

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: Si. 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 me 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 llevaran. 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, verdad, que eran los que tenían más o menos estaban, verdad...

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, verdad, 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 porque ellos hablan mucho de que alguna vez, Elizarraráz dice que alguna vez, lo sentó aquí en sus piernas Pancho Villa, y que mi papá, 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 paspó la Revolución pues yo me agarro 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, verdad, de que realmente cuando las tropas llegaban cansadas pues buscaban gente que cantaban...

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, este, 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, las lunadas, le encantaban, este, los guitarreros que estaban tocando la Adelita, como en las películas, porque así fue, no, 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, eh, siempre fueron, este, -te traes una banda por que la quiero aquí, o -te traes este grupo y aquí toman...

ASP: Capricho...

JMA: Exactamente... Si, la leva funcionó mucho muy fuerte aquí en Villagrán, se llevó mucha gente y hasta se llevó un tío, hasta hace poquito, este, encontré unos familiares que dicen que se apellidan Arpero, no, 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, no, pero una vez viendo al señor y viendo a sus hijos son muy parecidos a nosotros, entonces encontré que este señor nunca supieron de donde era pero que haya nació, en torno el viejo, nacido en Tonalá, Jalisco, pero bueno esa es otra historia, no, (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, eh, 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 XV años, todo...

ASP: Las fiestas cívicas.

JMA: Fiestas cívicas... totalmente era el maestro. Entonces, eh, 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... tu recuerdas cual era el repertorio que retocaba 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 vales 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: Si desde siempre.

ASP: En ese sentido, dices tú, este, 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, este, eh, de representar musicalmente esas batallas, pareció en lo que, en la confrontación y los encuentros de bandas...

ASP: ...de bandas. Eh, 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, risas, 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, 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, este, 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 tocaditas que yo tenía, había, estaba de moda esta canción de Vicente Fernández de: *Grabé en la penca de un maguey 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 el la cuestión más de grupo nortño 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, eh, 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 polcas, 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: Cuándo 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, ¿no? 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, risas. 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:

— Haber ¿enséñame tus dientes?

— Haber... 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, este. 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, este, 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, no, no

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

JMA: ¿Cuándo? Si más o menos, bueno tenemos los datos ahí de una cartita que encontramos por ahí, no, de un día y medio o dos días y medio eran como \$ 2 ,000 ó \$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: Si, más o menos, si

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, si, 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 impacto, 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, no: ¡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, que, es que mire, como 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 tu 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 polcas, 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 polcas y que componían sus fantasías o sus variaciones, no, 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, este, bandas, verdad, 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: Eh? 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, este.

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: ¿Eh? 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 polcas, ¿por qué esta idea? La **polca es** pues un género dijéramos, eh, que además era música para bailar también, ¿no?

JMA: Eh, no, no maestro mire, la polca tiene un término general, porque está la polcaailable y la polca 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,ailable, porque tenía que ser la polcaailable...

ASP: ¿Cuándo sería lo de las polcas? 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 polca 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 polca en el siglo XIX ya estaba totalmente formada, este, tantoailable 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 (tose) 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 polca 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, estos 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 polcas, 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 Tchaikovski, verdad. Tchaikovski, 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 Tchaikovski 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 Tchaikovski sobre, este, 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 Tchaikovski. Pero este señor es el que pone todo este asunto.

JMA: Cuando este personaje Arban... Tchaikovski 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 que entonces eran culturales?

JMA: Eran religiosas más que nada...

ASP: ¿Para qué se involucraba a las bandas?

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

ASP: Entonces hablando de polcas, pero, polcas ¿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, si...

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, este, la polca sobre todo, este, empiezan o tal vez esta cuestión de las, como se llaman, de las, de la imitación de la Batalla de Celaya, adoptan toda esta polca, es decir, empezó después de mil novecientos pero con toda las (Inaudible) Es así como decirlo, no...

ASP: Si.

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

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

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

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

JMA: Sí, de todo.

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

JMA: Había mucho aquí, había mucho vals, había mucha mazurca, si, había de todo, o sea todas las, las marchas, o sea todo tipo de, ya se hacían todo tipo de (risas) ritmos, no, 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 polca, 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, no. 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: Eh? 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: (Ríe) Ahí está Felipe Carvajal... ahí está también este...

ASP: Entonces sobre esto, eh, después ya que tu 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 “Gobernador Precioso” (Mario Marín, llamado así por los escándalos telefónicos con el empresario Kamel Nacif, en relación con la periodista Lidia Cacho).

ASP: (Risas)

JMA: Si.

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, pues, 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, no. Estoy grabando mis discos y de hecho ya empecé a grabar, ahí tengo mi estudio, pero 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, si, 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 carrera^{lx}

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^{lx}

ASP: Pero en Francia, ¿en qué institución?

JMA: No, era, era, directamente con los trompetistas^{lx}

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, si...

JMA: los bailes y todo, si.

ASP: Ah, bailes! Faltan bailes (sigue tomando nota).

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 (recordando) 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: Si.

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 y nos (Inaudible) las campañas. El político, para, el político de campaña...

JMA: Exactamente, si.

ASP: Pero entonces, en cuanto a lo cívico, mmm, vamos a hablar de un poco de la permanencia de estas tradiciones, este... 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 cuales eran las que se tocaban?

JMA: Sí. 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 polcas?

JMA: Aquí son polcas, 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 polcas, 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 ora 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 jalan 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 si, si 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, este, La Virgen de la Macarena, cuando él presentaba su orquesta, si, 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, si...

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, no, 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 sólo 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, no, 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, este, lo que se llamaba este de...Ah! el del danzón este, ¿cómo se llamaba? ¡Carlos Campos!

ASP: Carlos Campos, ah, si

JMA: Carlos Campos, tocábamos música de Luis Alcaraz, 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, si...

ASP: ¿Chachachás también?

JMA: Chachachás, si

ASP: Música así de...

JMA: Mambos

ASP: Mambos...

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

ASP: Si.

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 bandas... ¿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, eh? La sigue utilizando para algunas ceremonias cívicas, religiosas, este...Ah! Una cosa importante, lo de los entierros, los difuntos, qué tocaban cuando iban a algún entierro?

JMA: Puro val, maestro

ASP: ¿Vals?

JMA: Puro Vals, si cosas muy tristes

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

VBM: ¡Sí!

ASP: En duelo.

JMA: Si. Hace poquito fíjate que, este, dos tres meses a mi sobrino pues, este, no, no, no, le nació su niño, no, o sea nació como decir cómo es que se le murió, y yo en ese afán de recordar, este, ya lo iban a enterrar y le digo:

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

No, fue muy bonito, si 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: Si.

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 cuerdas, 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, no (Risas) 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, eh, por ejemplo los entierros también que, eh, ¿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, 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 (Estatual 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, sí...

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 eh, en Italia se acostumbran los cortejos en los sepelios, sobre todo en las pequeñas ciudades. Ahí andan, igual...

JMA: Maestro pero también aquí, en, 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...? (Suenan 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, eh, 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 paspar, 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: Si, 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...

Grabación en reproducción

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: Si, 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 polcas 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 si. 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 si, 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, El 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 polca 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 hablado 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 está consolidado todavía, pues entre 1880 y 1884 su compadre el Marco González ocupa

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 se pelearon cuando la Reforma, la intervención francesa y el imperio de Maximiliano, los liberales y conservadores de esos años fue desapareciendo. 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, si

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 mi 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 si

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, este, un, 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, si

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 pasos 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 esta 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 este 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, si, 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: Si, 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, si se fue a ver a mis suegros, a sus papás! (tose) Ay 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 este, no, no está bonito? ¡Cómo es fértil el campo por aquí, verdad!

JMA: Si, (tose) estas son las mejores tierras del Bajío

ASP: Sí, Jaral, Valle (tose)

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, eh, en el, en el, 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: Si.

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? Aquí en Guanajuato, y después, este, ya, ya...

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: Uuuuh! 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 vienes me salió el arreglo, sí, verdad (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 vales, 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 de PEMEX 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 y Armando Sandoval Pierres

Transcripción: Luis Flores Villagómez y Armando Sandoval Pierres

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.

En adelante Luis Flores Villagómez LFV, Raúl Flores RFH y Armando Sandoval Pierres ASP

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, pos 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 todo 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 nomas 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 le piden a las bandas ciertas especificaciones de: ¿Qué tocar? ¿Cómo tocar o qué hacer?

RFH: No pos las bandas tocan todo lo que traen, nomas 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 marchar 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 dísela 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 esta 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 trajeras 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 e fervencia 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 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 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 lo 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 pueblecillos 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 su 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 maestrilla 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 pítele 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 agarre 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 Héroeas 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 Héroe”.

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 sabía 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 sabía, 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: ¿Si?

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 días 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 cielo.

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 remembranza 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 llegó 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 nortños, 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 Alcaraz 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 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 Naranjo” 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: 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-febrero-2011

Recopilación: Armando Sandoval Pierres

Transcripción: 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, [ajá] 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: ¿Sí?

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 y inventiva del decir que tenía algo.

Porque realmente mi abuelo también era zapatero o es zapatero o más bien en ese tiempo era zapatero y también fue cuando llegó la PEMEX a Salamanca y él empezó a ir a trabajar como refinero en Salamanca, en la refinería, y la música la tomaba entre como *hobbie* y como gusto, pero nunca se decidió bien en ser. Entonces le gustaba decir que era músico, le gustaba ensayar como músico, pero realmente él hacía varias cosas que no se dedicaba a alguna en serio o en forma porque también me contó que se vino a la ciudad de León a abrir un negocio de calzado, sin dedicarse de lleno, sino por, como por lo que era la idea del momento y así también

tenía mucho la música y hasta nuestros días o que yo recuerde, mis recuerdos de la niñez, que le gustaba mucho a él tomar eventos como si tuviera un grupo formado, como si tuviera algo muy establecido, lo cual lo juntaba una semana antes y nos decía “hay una fiesta, tenemos que ensayar, sacar esta pieza” era un poco más sobre la marcha.

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, tu sabes, que la banda del primer Ligerito...

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 solfeode 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 estos, 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 las 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 empezaron 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 Ejército de Irapuato como jurado, y había bandas de Morelón, 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 venias?

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 trancos 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 seguíamos y luego al final los que no tenían estudios, eran los obreros y todo mundo se preguntaba: ¿bueno, y porqué 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 llegó 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 sobretodo? ¿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 del abuelo, 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 sí 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: Si 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 manejan arreglos de obras sinfónicas adaptadas para la banda. Si 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 rato 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 otras 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 si 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 tardes 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 pos 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 el 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 al 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 mas 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 "si, si, 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.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DIVISION DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO
MAESTRÍA EN ARTES

Entrevista realizada al Sr. Luis Flores Aguilar, trompetista, director de orquesta de baile y director de banda de instrumentos de viento, jubilado de Petróleos Mexicanos (PEMEX), recopilada por Luis Flores Villagómez y Armando Sandoval Pierres

Esta entrevista se realizó en la sala del domicilio particular del Sr. Raúl Flores Hernández, hijo, Andrés Tamayo 9, Valle de Santiago, Valle de Santiago, Gto., sábado 28 de enero de 2012. El registro se hizo en grabadora digital y en video.

Testimonio: **Luis Flores Aguilar**

Lugar: Valle de Santiago Guanajuato, Guanajuato.

Fecha: 28 de enero de 2012

Recopilación: Armando Sandoval y Luis Flores Villagómez

Transcripción: Luis Flores Villagómez

Registro: Audio digital, grabado en grabadora digital

En adelante: Armando Sandoval AS, Luis Flores Villagómez LFV y Luis Flores Aguilar LFA, Raúl Flores Hernández RFH

AS (en adelante AS:): Buenas tardes don Luis, don Raúl muchas gracias por atendernos.

RFH (en adelante RFH): Buenas tardes.

AS: Quisiera preguntarle Don Luis, ¿me puede dar su nombre completo?

LFA: Luis Flores Aguilar... ¿Moreno?

RFH. No, nomas Flores Aguilar

LFA: Ahh Flores Aguilar

AS: ¿Qué edad tiene?

LFA: mmm Me faltan 5 meses para 90

AS: 5 meses para 90 ¿Se acuerda cuándo nació?

LFA: 21 de junio.

AS: ¿De qué año?

LFA: Del año de 21 también.

AS: Del año 21, y ¿usted es de aquí originario, de Valle de Santiago?

LFA: Si, soy de un rancho cercano, donde nací, pero de ahí nos vinimos a Valle.

AS: ¿Cómo se llama el rancho?

LFA: El Pitayo

AS: ¿Todavía está?

LFA: Todavía esta

AS: ¿Y para qué rumbo queda?

LFA: Con rumbo entre Valle y Salamanca, como a la mitad del trayecto entre Valle y Salamanca, del rio Lerma. Esta aquí derecho para Salamanca y Valle así.

AS: ¿Y dígame usted, se acuerda de sus papás?

LFA: Si.

AS: ¿Cómo se llamaba su papá?

LFA: J. Mercedes Flores.

RFH: El si era Moreno

LFA: Moreno

AS: ¿Y su mamá?

LFA: María Aguilar ¿qué?

RFH: Zavala

LFA: Zavala

AS: ¿Y hace mucho que murieron ellos?

LFA: Pues ya sí, ya eran como 30 años

AS: 30 años que murieron, ¿Su papá o su mamá?

LFA: Pues casi los dos

AS: al tiempo

AS: ¿Y ya murieron muy grandes?

LFA: No mucho, mi papá tenía, era más chico que yo, apenas tenía...

RFH: ¿66?

LFA: No, 70

RFH: 76 algo así.

LFA: 76

AS: ¿Y su mamá?

LFA: Mi mamá ha de haber tenido unos 2 menos nomas, 73

RFH: Pero ella duró un poco más que él.

LFA: Si. Pos sí.

AS: ¿Y dígame usted eran originarios también de ahí? ¿Del pitayo?

LFA: Si.

AS: ¿Sus papás?

LFA: Si.

RFH: Mi abuelo ha de haber sido de Terán.

AS: ¿De Terán?

RFH: Si.

AS: ¿Dónde queda Terán?

LFA: A un ladito.

RFH: A un lado del Pitayo y Terán

AS: ¿Pero entonces su papá tendría ahorita ya, si murió de 76, tendría ahorita 106 años?

RFH: Por a'í.

AS: ¿Y entonces a él le tocó prácticamente vivir con el principio del siglo?

LFA: Ps sí.

AS: ¿Él se acordaba de aquellas épocas? ¿Y de la Revolución se acordaba también? ¿O era muy niño?

LFA: Pues yo creo que algo.

RFH: Se acordaba de los combates de Celaya.

AS: ¿Si le tocó?

RFH: Pues yo... cantaba los combates de Celaya, que de mi general Obregón.

AS: ¿Óigame, dígame usted, pero entonces a su papá también estuvo siempre trabajando en cosas del campo o le gustaba tocar?

LFA: No, era trabajador del campo.

AS: ¿Y entonces como le llego a usted la afición de la música?

LFA: Pues por mi tío, por oído de unos dos compadres que eran más de gritos.

AS: ¿Y cuál fue el primer instrumento que tocó?

LFA: No, no toqué instrumento, nada mas cantaba cancioncitas.

AS: ¿Usted cantaba?

RFH: No que, ¿tu cual instrumento tocabas?

LFA: Pues no luego fue la trompeta.

AS: ¿Fue la trompeta?

LFA: Si

AS: ¿Y a qué edad comenzó a tocar la trompeta?

LFA: Pues empecé a agarrarla como a los 16 años

AS: ¿Y todo era de oídas?

LFA: Todo era de oído.

AS: ¿Y no...?

LFA: Hasta ya como a los 18 fue cuando fui a las clases con Baltasar, ahí estudie la primera parte de solfeo del método de Arban...

RFH: Hilarión Eslava.

LFA: Hilarión Eslava.

RFH: y luego Arban.

LFA: Y ya después pues empecé a tocar porque como le digo prefería una pequeña parte de que ese maestro no tenia músicos con que sacar un compromiso que tenia, y como oía que yo tocaba el vals tarataratata

RFH: el danzón

LFA: El danzón.

LFA: Me dijo, oye ¿no vas conmigo, no tengo músicos, nomas traigo?... no, pero pues yo no sé: no dice pero yo te oigo que sí, no y por fin me convenció y me llevó y ese fue el empiezo, de ahí empecé y me siguió convidando.

AS: ¿Qué edad tendría usted?

LFA: Pues tenía como 18.

AS: 18 años. ¿Y donde oía la música para aprenderla?

LFA: En la esquina luego, luego, de ahí en mi casa, teníamos ahí al difunto Baltasar Aguilar que está ahí, luego, luego, en la esquina entre Doblado y ¿qué?

LF: Y Mena.

LFA: Doblado y Mena, siempre viví ahí a media cuadra, como ahí así a la esquina, Doblado y Mena y por eso se me pegó algo la música porque, los oía estudiar en las tardes y ya iba tomando algo de sentido.

AS: ¿Pero entonces, después ya vio algo del aprendizaje del solfeo?

LFA: Ya después sí.

AS: Pero ¿Quién le ayudó a poner las manos en la trompeta... cuándo comenzó?

LFA: Pues yo solo le empecé a buscar, pero ya fue cuando me dijeron, no no mira aquí y aquí y aquí ya fue cuando me fui con Baltasar.

RFH: O sea que él estuvo estudiando con Baltasar, estudió toda la primera parte, pero luego le vino la enfermedad de la... fiebre de malta, entonces ahí se retiró unos seis meses, entonces ya cuando se retiró, ya no fue con Baltasar. Fue cuando estaba diciendo ahorita que después vino el señor ese a invitarlo.

AS: ¿Cómo se llama el señor que lo invitó? ¿Se acuerda?

RFH: Pascualito.

AS: ¿Era de aquí de Valle?

RFH: Si.

LFA: Si.

RFH: También tenía una orquestita como de ocho músicos.

AS: ¿Y pero, quien le regaló la trompeta o donde la consiguió?

LFA: Mi papá me la compró porque mi papá no estaba tan pobretón así, me compró una, costó 28 pesos y estaba buenecilla, todavía la tengo, ahí está.

LFV: ¿Así?

AS: Hay que tomarle una foto.

LFV: Si, Si, le voy a tomar una foto.

AS: Entonces ¿se la trajo a usted y entonces empezó a tocar?

LFA: Si

AS: ¿Oiga, y en esa época había muchas bandas aquí en Valle?

LFA: Pues había esa de Don Baltasar y unas dos de los ranchos de Magdalena...

RFH: La Magdalena.

LFA: La Magdalena San Gerónimo

AS: O sea que estamos hablando de cuándo, dijéramos, de 1937, 38.

LFA: Por ahí.

AS: ¿Pero alrededor en otros poblados o en otros municipios había bandas también?

LFA: Pues no.

AS: ¿En Salvatierra no había bandas?

RFH: ¡Ah bueno! Ahí ya si ya.

LFA: Pues sí.

AS: Es decir, lo que quiero preguntarles es: ¿si esto era una cosa de muchas bandas en la región?

LFA: No, estaba muy pobre todavía.

RFH: Ahí en Salvatierra yo que me acuerdo, banda nada mas estaba la orquesta Reforma, de una fábrica que estuvo ahí.

AS: Si, de telas.

RFH: Ándele, ahí estaba la orquesta.

AS: Carolina y Reforma.

RFH: La Carolina y la Reforma, pero que hubiera tantas bandas como hoy, no recuerdo.

AS: ¿Y ustedes tienen aquí en Valle, tienen idea de que había bandas antes de la Revolución?

LFA: No.

AS: Qué sus papás le hubieran comentado o sus conocidos si las bandas eran muy viejas aquí, la tradición de las bandas pues.

LFA: No yo no me acuerdo

RFH: Yo estaba en la escuela como de siete u ocho años, salía yo ahí. Estaba la escuela, en el jardín ya estaban las banditas, ahí para la fiesta del señor Santiago. A mí se me hacía raro ver la tuba o la tuba esa acostada, transversal^{lx}, ¿Cómo le llaman? Los estos... los... ¿cómo se llaman?

AS: ¿Saxo, Trombones?

RFH: No, después del...

LFA: ¿Percusiones?

RFH: No, después del saxofón, el barítono. El barítono de banda. Esos mi jefe nunca los ha tenido, yo nunca los conocía, a veces en el método de Hilarión Eslava venían en las pastas todos los instrumentos esos, es donde yo los miraba, detrás de la pasta ahí venían todos los instrumentos y yo nada mas los miraba así cuando venían esas bandas, todo el tiempo eran la de Antonio Lara, la de la Magdalena y la de San Jerónimo.

LFA: Hasta después llegaron estos, ¿Cómo?

RFH: Los Ramblases^{lx}.

LFA: Los Ramblases.

RFH: Estos ya fueron después, porque ellos ya provenían de la banda de San Jerónimo.

AS: Pero, haber cuénteme un poco más sobre la banda de Baltasar ¿Desde cuándo está esa banda aquí? ¿Desde cuándo se integró la banda?

RFH: ¿De Baltasar Aguilar?

LFA: Pues estaría yo como dicen de...

RFH: Mi padre ha de haber estado chiquillo o ya grandecillo, y dicen que Baltasar venía tocando la tambora descalzo con la banda de San Jerónimo.

LFA: Le gustaba...

RFH: Le gustaba y dicen que el que lo enseñó fue un señor que se llamaba Francisco López.

AS: ¿Y ustedes lo conocieron? ¿No lo conoce usted?

RFH: No.

LFA: Yo lo conocí como de su edad, si, digo nada más la figura de la persona. Una vez que tocaron en el teatro... cine Lascuráin, ahí tocaron una pieza o dos, en una fiesta, yo estaba en primer año y ahí yo vi al señor que tenía su banda de música.

AS: ¿El se llamaba como, Francisco qué?

RFH: López.

AS: López ¿Oiga y de donde venia él?

RFH: El era de aquí.

AS: ¿De dónde venía? ¿Era de aquí? ¿Y de dónde aprendió él?

RFH: Es lo que yo le digo, y estos señores de donde aprendieron tanto porque ese señor hasta, hasta... orquestaciones hacia, ¿Quién los enseñó en aquel tiempo?

AS: ¿Y eso no se sabe?

RFH: No, yo no sé de eso quien lo haya hecho.

LFA: No, ni yo tampoco.

AS: ¿Hay en la orquesta de Baltasar hay quien que se acuerde de ese señor Francisco López? ¿Será el hijo?

RFH: No.

LFA: No, son más chicos que yo.

AS: ¿Pero nada más que se recuerde porque su papá se los haya dicho?

RFH: Que se los haya dicho, posiblemente si recuerden, pero yo ya no me acuerdo de ese señor. El señor que lo invitó por primera vez Pascualito, yo si lo llegué a conocer porque tenía una tiendita en esta calle derecho hasta allá.

AS: ¿Pascual, cómo se llamaba?

RFH: Pascual, ¿Cómo se llamaba Pascual?

LFA: Pues nada más era muy conocido por Pascual.

RFH: ¿Ortega?

LFA: Ah Ortega

RFH: Porque tuvo un hijo allá en Irapuato, Ortega, muy famoso Ortega es en Irapuato.

AS: ¿También es músico?

RFH: Si.

LFA: Si, es músico.

RFH: Le decían "el saxofón trompeta", porque como era un orejero, todo lo tocaba de memoria, haga de cuenta una trompeta y le pusieron el saxofón trompeta, porque tocaba fuerte y todo con el saxofón y ese señor desde chico se fue para Irapuato.

LFA: ¿Allá murió?

RFH: Allá murió.

AS: Y Pascualito ¿también estuvo aquí entonces enseñando gente?

RFH: No sé si enseñaría porque...

LFA: nos enseñaba líricamente.

RFH: El tocaba un contrabajito y a veces hasta las cuerdas las hacía de cáñamo.

AS: ¿Así?

RFH: Andaba que se le rompía una cuerda y anda con un cáñamo haciéndolas... y lo conocí así, porque tenía un negocito de sillas ¿verdad?..., ¿no te acuerdas tu de eso?

LFA: Si, que las alquilaba.

RFH: Alquilaba esas sus sillas, de esas sillitas de madera, todavía en ese tiempo sillitas de madera.

LFA: Para las fiestecitas.

AS: ¿De qué año estaríamos hablando de eso?

RFH: Ahh yo tendría unos 8 años, tengo 67, ¿cuánto hará?

AS: Pues 60 años.

RFH: Fíjese, yo me acuerdo porque incluso una vez, se juntó un conjuntito de cuerdas de Pascualito, con la orquestilla de él, Pascualito con su ese contrabajito y violincitos y ¿Pedro Martínez que tocaba? Un arpa.

LFA: Un arpa.

RFH: Un arpa, no me acuerdo, pero eran como unos 8 de 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 ojalera, 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 mas por ir a comer al campo, ocuparon las dos orquestitas.

LFA: Unos riquillos.

RFH: Gente riquilla de aquel tiempo.

LFA: De las tierras más productivas.

AS: ¿Quiénes eran los riquillos de aquella época?

RFH: ¿Quiénes eran?

LFA: P's todavía queda este, del Manuel Granados, ya murieron los 2 hermanos, nada mas queda este.

AS: Y Don Luis, ¿cuándo usted empezó a tocar la trompeta? ¿Qué era lo que más se le dificultaba?

LFA: P's...

AS: Sacaba la melodía de oído, ¿no? ¿Y pero entonces este qué? ¿Dónde tenía los problemas para tocar?

LFA: Pues cuando ya se trataba de tocar, como se llama, notas poquito agudas, era cuando ya, no se me prestaba mucho.

RFH: Lo agudo, para agudear^{lx}.

LFA: Hey.

AS: ¿Y quién le decía como hacerlo?

RFH: Nadie.

LFA: Nadie me fui amachando pues hasta que me dieron ganas de ir a ver al señor Baltasar y ya me metió ahí y me empezó a...

RFH: Yo me acuerdo que a veces no llevaba ningún saxofón o llevaba un tenor, hacia falta el alto, y agarraba el papel del alto a tocarlo con la trompeta, bueno y ahí ¿cómo le haces pues para sacar el... la tonalidad del saxofón?, no dice pues hay que irle bajando cuatro notitas a cada nota, a cada nota le bajaba cuatro notas, a mí se me dificultaba a veces bajar una nota, y él iba según como cuatro notas...

LFA: Pero El tenor si ese.

RFH: No si en el tenor sí, pero tu ibas con el alto.

LFA: Con el alto sí.

RFH: Hey, él iba en el tenor, necesitaba el alto ahí.

AS: Ténia que transportar.

RFH: Si.

RFH: Que transportar que cuatro puntos bajo de lo que estaba escrito en el saxofón alto, no. Y solo él lo hacía y no crea que iba calavereando, no, iba con una seguridad leyendo el papel ahí, o sea que tenia pues tu yo creo buena escuela, buen estudio de la primera parte porque...

AS: O talento.

RFH: A mí se me hace, dificulto mucho la...

AS: Pero eso lo aprendió con Baltasar.

RFH: Si, y él como no me enseñó a mí, pues a mí se me dificulto todo el tiempo la lectura.

AS: ¿Y por qué no le enseñó?

LFA: Pues tenía siempre también la falla de andar en...

RFH: Se le hizo duro comprar un método... un método... ¿Qué costaba un método en ese tiempo?

Pues nada

RFH: ¿Qué le hubiera podido costar un método? No pues hazle así, no me andaba poniendo piecitas de papeles ya pautados, pues como, de música ya...ya hecha.

AS: De música ya escrita.

RFH: Y que hazle así que hazle acá pero p's decía yo

AS: ¿Y qué método se usaba entonces?

RFH: Pues nomas el Hilarión Eslava

AS: Pero le daba, ¿pedía el Hilaron para todo?, ¿era solfeo y también ejecución del instrumento?

LFV: No, lo que le daba mucho lectura era este, leer las piezas que tocaban, leían una tras de otra, iban a otros lugares y ponían otras, eso daba mucha escuela.

AS: Pero a base de estar repitiendo, ¿pero el método que buscaba tu papá?

LFV: Es que el solventaba mucho la cuestión de la, muchas cosas que no se podían tocar bien, si esta difícil la lectura, pero ya la melodía como iba por el oído, o sea así va y lo solventaban.

AS: Pero insisto mucho en eso, porque aquí es donde estamos volviendo al problema de tradición de la música, ¿Cómo aprendían? Por eso le pregunto a tu abuelito, ¿Cuál eran las dificultades iniciales que tenía? ¿Cómo las resolvían? Pero cuénteme una... cuando fue a ver Baltasar para que le diera clase, ¿Cómo fue eso?

LFA: Pues parece que mi mamá fue la que, le fue a decir que si me daba clases que porque en la casa ya enfadaba con sonidos que no y a pite y pite...

RFH: cosas sin sentido.

LFA: Y mi mamá se portaba muy bien con el señor Baltasar, porque le gustaba a Baltasar ya empezaba a hacer fiestecitas a la Virgen del Carmen, mi mamá siempre cooperaba...

LFV: ¿Para las fiestas?

LFA: Para las fiestas si, se llevaba muy bien principalmente con la mamá de Baltasar.

AS: Y ahí fue... ¿Y cómo fue la primera clase, se acuerda?

LFH: Pues la primera clase fue...

AS: ¿Fue en su casa?

LFA: En su casa de Baltasar ya si... la primer Do, Re, Do... Re, Mi, y Do, Mi, Do, Fa, Do y luego ya Do, Do, Re, Re, Mi, Mi Como estaba el método, llegue a llegar a terminarlo, en esas sus lecciones un poco difíciles y luego ya con otro muchacho que necesitaba saber la segunda para tocar el trombón como dices, fue el que me enseñó a conocer ya la clave de...

LFV: De ¿Fa?

LFA: De fa.

AS: ¿De Fa en cuarta?

LFA: Hey

AS: ¿Y nunca vieron el solfeo de los solfeos?

RFH: No... Eso ya fue ya...

LFA: Si pero no...

RFH: Una cosa ya muy allá.

LFA: Pero no fue, no era ya, como ya dominaba yo el otro método no se me hacía, si lo tuve, yo creo que no era mío pero me lo prestaron y no, no lo vi, muy difícil.

AS: Esa era la clase de solfeo, pero para la interpretación de la, para tocar la trompeta, ¿También a Baltasar le daba clases?

LFA: Si todavía parece que fueron ahí como unas cinco, seis libretas.

RFH: Y ahora que me pongo a leer lo de Arban Lo que le puso en las libretas son puras melodías, piececitas de lo que viene en Arban ta ta tata ta tata ta

LF: Ah, lecciones.

AS: ¿Y tiene por ahí sus cuadernitos?

RFH: Pues necesitaría buscar, porque ya andaban ahí deshaciéndose.

LF: Yo tengo uno que tú me habías dado... ¿no?

RFH: ¡Ándale! Ahí viene la letra...

LF: Muy viejito...

RFH: La letra de Balta como la, bonita letra...

LF: Las escalas eran creo que eran...

RFH: Bonito punto que tenía el señor para escribir.

AS: Búscalos porque esos hay que escanearlos y guardarlos.

RFH: Ta tata tata tata ta....

LF: ¿Eso era lo que él les enseñaba en la trompeta ya, no del solfeo sino de la trompeta?

LFA: Si primero, no si después nos tomaba también exposiciones del método... sonido, el... era todo.

AS: Pero a ver, una cosa que es importante ¿Por qué le gusto la trompeta y no otro instrumento? ¿Por qué fue el que tenía a la mano?

LFA: No, me gusto un poco más la trompeta.

AS: ¿Y por qué?

RFH: Alguna razón ha de haber habido.

LFA: Pues ya es que, que le gusta a uno más una cosa que otra yo creo

RFH: El señor Baltasar decía que al que le quería estudiar trompeta era que porque quería ser "maistro", si, no, pues tú quieres ser la trompeta es porque haz de querer llegar a ser maestro ahí de algún grupo pues.

AS: ¿No será porque la trompeta en muchos momentos lleva la parte más, parte melódica?

RFH: Yo digo que al de la trompeta de se le facilita estar más con la trompeta tocándola y a la vez marcarle al conjunto, a la orquesta, tocarle la... el compás. Y yo digo que al saxofón, a veces yo miraba a Juan Alba que nos hacía así, como para hacer una entrada, y pues la trompeta la toca uno con una mano.

AS: Pero a ver, hablando de sonidos, ¿Qué sonido le gustaba más, el de la trompeta o el del saxofón o el del trombón?

RFH: Yo iba ahí a, encontraba el de la trompeta muy melódico para lucirse allá adelante de la orquesta, yo cuando tuve ahí al Indio, se lucía con la trompeta, tocando el hombre con la trompeta o trompeta en blues, o así, yo lo oía re bonito, el señor ese tocaba y ya venía de México bien, pero bien quemado en toda esa clase de música.

AS: ¿Y le gustaba el vibrato de la trompeta?

RFH: Pues me gustaba el sonidillo, no era ni muy brillantón, no no no, ay sonidillo más o menos. A mí el que me gustaba era el sonidillo de Beltrán, era un sonido más amplio pero pues yo casi no toque con él, muy poco, y como ese señor le digo vino de México y formaron la orquesta continental, no pues se lucía el hombre ahí delante de la orquesta, pero ya todo lo traía bien hueseado^x como dice este...

LFA: Bien.

RFH: Pero si se tocaba el hombre con la trompeta, la trompeta en blues...

LFA: Se lucía...

RFH: Se lucía con esas melodías.

AS: Oiga Don Luis, y entonces usted tocaba la trompeta, pero ¿Después ya quiso ser músico profesional o no podía o tuvo que trabajar de otra cosa?

LFA: No, si después trabaje unos días en una zapatería y aprendí algo de zapatería, colgar los cortes, las pieles de los cortes y compré una, mi mamá me compró una máquina de coser y aprendí algo de zapatería y dejaba 2 horas para ir a repasar la música y en eso fue, fue para, pasaron los años.

RFH: Pero pláticale cuando vinieron los petroleros a...

AS: A ¿Salamanca?

RFH: A llevarlo.

LFA: Mmm pues...

RFH: Pues casi esa fue tu...

LFA: La entrada.

RFH: Fue tu más, lo que te dedicaste más ya después.

LFA: Si, ya empecé a tocar yo boleros y una vez nos fuimos a tocar allá en los antritos que había allá, y uno estaba tocando en el conjunto, un pianista que malillo, que se perdía, yo era el que tenía ya un poquillo más sentido, y les platico que esa vez estaba tocando y llegó un señor vestidillo más o menos y me dijo, ¿oye no te sabes amor perdido? y le dije, pues si tocadita si y a'í estoy tara ra tara ra ra ra raaaa y ¿no te la sabes cantada?, y le dije pues a'í así como unas 2 partes, y ya se las cante y luego me dijo, no pues que, está bien, me gusto mucho y dijo, yo ando por aquí buscando muchachos pero especiales para empezar a hacer la refinería, estaba el puro cerro como a'í y para darle una emparejada y dejarlo... y me dijo, ¿no quieres trabajar? Si como no, le dije que era de Valle, a eso fue en Salamanca, y me dijo, mañana te presentas y ya firme un contratito ahí por un mes, empecé a trabajar en eso del campo, no era muy difícil...

RFH: Pues no estaba...

LFA: Mi papá sembraba maíz y frijoles por ahí en las tierritas de la orilla del pueblo y de ahí fue donde empecé a, me empezaron a conocer dos tres, los musiquillos que había ahí, yo si tengo ese orgullo que de ahí empecé a hacer la refinería, hacer la base, y ya, ya cuando estaba ya fincada varias plantas y todo, no pues ya ahí tengo los retratos de conjuntillos que hacíamos ahí ya, y nos daban seguido trabajito, y eso fue lo que me valió, por eso ahí quede.

AS: ¿Y pero eran grupos de qué? ¿Tríos o de qué tipo de música?

LFA: Eran...

RFH: Eran conjuntillos que venían de Tampico.

LFA: Conjuntos sí que tocábamos...

RFH: Eran del son pues.

AS: ¿Y qué instrumentos usaban?

RFH: Pues la base era el tresillo, y tres trompetas, ya con el tresillo y las tres trompetas pues ya entraban las tumbas, las tarolas y hasta un bajito.

AS: ¿El tresillo era una guitarra?

LFV: Si cubana.

RFH: Es una guitarra.

LFA: Una guitarra.

LFV: Una, para hacer el son.

LFA: Tenia dos tres tresilleros, que venían de allá de Tampico, eran “buenecillos” cuando más querían resaltar y siempre...

RFH: Y esos tresilleros son buenos pa’ corear cualquier cosita, ahorita para la salsa el tresillo.

AS: ¿Y qué música tocaban entonces? ¿Qué piezas eran, de aquella época?

LFA: Bueno pues ya habíamos boleros, ya había boleros de Agustín Lara, ya había de cubanos...

RFH: Sones, sones cubanos. ¿No se acuerda del conjunto el Negro Peregrino?

AS: No, no me acuerdo.

RFH: Pues ese fue famosísimo, El Negro Peregrino.

AS: Hay que buscar esos nombres en internet.

RFH: Ese ha de haber sido hermano de Toña la negra, porque Toña la Negra se apellidaba Peregrino.

LFA: Ya después empezó a llegar ahí musiquilla de...

RFH: De la Matancera.

LFA: De la Matancera...

AS: ¿Y eso ya fue posterior...

(interrumpe un vendedor de agua santorini)

AS: Ya fue de...? Oiga y una cosa este de...

LFV: Ahorita no.

RFH: Ahorita no.

AS: ¿En dónde aprendían...? Ustedes me dicen que oían la música al principio porque estaba ensayando el grupo de Baltasar pero después, ¿dónde oían la música para aprendérsela?

LFA: Pues ahí mismo con él, no le digo que vivía yo a media cuadra.

RFH: No, no, de los grupos de donde fuimos a tocar, ellos traían su onda con los tresillos, allí ya nos las tarareaban ahí y ya la fuimos agarrando y a veces ponían el disquito ahí en unos aparatitos que había, ponían una cosilla y él se ponía a sacar la ^{lx}guiita, eran las guiitas que tenías tú los cuadernos ahí, tenía puras guías así de...

AS: Que era la melodía con la música.

RFH: Si, la entradita y dos tres adornillos a media pieza y la salidita de la cancioncita, eso era lo que hacía.

AS: ¿Y tiene cuadernos de esos?

RFH: Pues todavía por ahí hay algunos.

AS: ¿Y, pero entonces en la radio no se oía nada? O ¿no tenían radio?

RFH: Si como no, en la radio se oía, si pero ya después cuando ya nos fuimos las tres trompetas, él, su hermano y yo, que nos fuimos a estudiar con el grupo ese, ya venían los discos de la Santanera. También se dedicaba él a sacar la guiita y yo a estarla oyendo, oyendo todos los arreglitos que llevaban las canciones ya cuando las sacaba él en la libreta ya las traía yo acá todas, ya traía toda la canción y todos los arreglos de la musiquita, nomás de estar oyendo el disco y que a ver repítele que porque se quedo acá y otra vez pues ya yo me las estaba ps´ memorizando todas. Todo lo memorice desde que salió la primera de la Santanera, todas las traía yo aquí ya, aparte de que las escribía, las guías, las guías, las guillitas.

LFA: Y ya para eso ya habíamos estudiado música Americana.

RFH: No eso ya fue antes.

AS: Hablando de esto, cuando usted era joven Don Luis, ¿Qué música estaba de moda?

LFA: La Americana.

AS: ¿Cuál era por ejemplo? Ahorita vamos con la otra de ustedes señor Raúl, para ver cómo va cambiando la moda de la música. ¿Era la Americana, pero como cual?

LFA: Como ese que le digo, Canto de las trompetas y ¿Cómo eran los otros en que tocaban trombón?

RFH: El altito ¿no? Pues a mí también ya se me va la onda, pero si...

LFA: Había como tres, cuatro orquestas Americanas.

RFH: La de Tommy Dorsey.

LFA: La de Tommy Dorsey y ese otro que te digo y este...

RFH: La canción de La India, El sentimental, esa era la de los trombones.

AS: ¿pero a usted no le tocó, ya cuando se acuerda usted del cine, ya era cine sonoro o era cine mudo?

LFA: Me acuerdo del cine mudo muy poco, fueron como unos 2 años, pero pues ahí nomás salía la pura...

AS: ¿No había música que la acompañara al cine mudo?

LFA: No, ya empezaba a ir allí Baltasar, y pero Baltasar nomás tocaba música parecida, ahh si se trataba...

RFH: Al tema de la película.

LFA: Al tema, si, que era música de amor y ahí está o que eran de guerra y qué, pero no eran exactamente, hasta que ya llegó el sonoro.

AS: ¿Entonces Baltasar tiene mucho tiempo de haber empezado con la música? , él...

LFA: Si él empezó...

AS: El fundador del...

LFA: Como dice Raúl, este, anduvo descalzo, tocando los platillos y tocando...

RFH: El tambor

LFA: La tambora y mire nomás murió de la música y ahora que ya la música dio el bajón, pero al morir ya ya dejó su buen de dinerito a cuatro hijos.

RFH: Tres hijos y una hija.

AS: La música de moda de aquel tiempo era la música americana, pero y entonces los valeses y las polkas y todo lo demás, ¿no se oían ya?

LFA: Si ya empezaban a salir, la música que dicen de los valeses, había valeses hasta europeos, de esos que te digo *tara rarara*, la viuda alegre, esa era francesa, ese vals era francés, es, y otros valeses, los patinadores...

AS: ¿Y después de los valeses y la música americana que música siguió?, ¿La polka también era oída en ese tiempo?

LFA: Empezó si, a... te digo.

AS: ¿Y el shotis ya no se oía?

LFA: ¿Quién?

AS: Shotis

LFA: ¿Quién era?

RFH: Shotis, tararatarataratarara...

LFA: Esa fue una cosa muy pasajera, estaban bonitas las melodías pero no, no, salieron más que unas dos, tres.

RFH: No, no fue mucho, así de pegue, así no.

AS: Y Ahorita estamos como de que, ¿Cuándo él tendría unos 20 años?

RFH: Yo creo.

AS: ¿Y el paso doble cuando se impuso?

RFH: El paso doble yo desde que me acuerdo ya era... había paso doble.

LFA: Si porque el paso doble viene casi de España, en España, en España bendita tierra...

AS: Y luego la música también de las grandes bandas esas, ¿era la que estaba de moda, es la música americana que me dice él?

LFA: Si fue en ese mismo.

AS: Y durante la guerra, en la guerra mundial, ¿Usted se acuerda algo de eso? ¿Cuándo estaba la guerra en Europa?

LFA: Pues como estaba, no le tenía mucha atención, nada más oía pues platicar de... y fue cuando le digo que, que Agustín Lara empezaba y hizo la...

RFH: El cantar.

LFA: El cantar del regimiento, y otras...

AS: ¿Ladrillo también la tocaba usted?

LFA: Si, ladrillo.

RFH: Aquí dicen que la gente o las muchachas lloraban cuando, cuando empezaban a oír la despedida, entraba la trompeta, tatatatata, tatatatata, tarara tara tarara, papapa, vengo a decirle Dios, según el señor este se iba a ir a la guerra, porque pronto me voy para la guerra, esa fue la guerra del cuarenta y cuatro o fue por ahí en el cuarenta y tres yo creo.

AS: Si, se terminó en el cuarenta y cinco, pero y si estaba la guerra todavía, ¿oiga, y entonces el tango ya no era popular, el tango era anterior?

RFH: El tango era una cosa como en lo de orquestas, había una melodía que se llamaba el choclo, tatata ratatarataraaaa, eso era lo que yo conocí del tango, Tararara...

AS: Capullito, no lo...

LFA: Era argentino ese tango...

RFH: Pero venía con orquestas americanas, se llamaba el choclo, era un perico, y ese perico le decía al hombre pues todo lo que la mujer hacía, ahí lo ponía el perico y, la mujer no podía dar un mal paso porque el perico la estaba cuidando (risas), y era un perico que así le decían el choclo yo creo. Pero la canción esa viene bonita, la canción del choclo.

AS: Pero siempre, en una versión americana.

RFH: Hey.

AS: Pero por ejemplo, ¿caminito no?...

RFH: Caminito, este de Gardel.

AS: Si.

AS: O aquel este que se llamaba, este Adiós muchachos...

RFH: Adiós muchachos tara rarararaa...

LFA: Si, estos era de por acá de estos, de esta nacioncilla, esta como ese del que...

RFH: De este...

LFA: Del que dejó a su madre y quien sabe...

RFH: O sí, esas las cantaba este... Celio González, también había un chorro este, ¿cómo se llama el ritmo?, Se me va la onda también, el tarararaa, el “acuesta bajo”.

LFA: Aja.

RFH: Cuesta bajo en mi rodada, las ilusiones pasadas yo... hasta me las cantaba...

AS: ¿La comparsita?

RFH: La comparsita, esa era otra.

AS: Bueno pero esa es, yo lo que quiero es como ver ¿cómo se iban imponiendo las modas?, ¿Qué era lo que traían?, la, que tocaban ustedes por ejemplo, no sé el tango y si tocaba otra música también, ¿porque se imponían las modas?, ¿de dónde venían?

LFA: Pues como ahorita que, empezaron a salir yo creo que algunos compositores que traían, ya idea como ahorita ya ve, que clase compositores hay, tocan en las, unas cancioncillas ahí muy, las que andabas tocando primero, ¿De qué nacioncilla era?

RFH: Ya no me acuerdo, centroamericanas.

LFA: ¿Cuál eran las que?...

RFH: El Renacimiento.

LFA: El Renacimiento.

AS: ¿Cómo era?

RFH: Tarara..., según era un grupillo que iba a Santa Martha, ese pueblillo quien sabe donde, por ay se les descompuso el camión y lo dejaron tirado y pidieron un raite, que les cobraron dos mil pesos, ¡No!, dice, ¡esta re caro!, háganos una rebajita y por fin les cobro quinientos pesos, esa era la cancioncita del renacimiento setenta y uno, pura musiquita de ese estilo.

AS: ¿Y de cuándo será esa, esa pieza?

RFH: A ver pina,

JVT: ¿Qué? (interviene la esposa de Raúl Flores Hernández)

RFH: ¿Cuánto hace del renacimiento?

JVT: No, no sé tú.

RFH: Déjeme ir al baño con permiso.

AS: Sí.

AS: Ándale. ¿Oiga señor, y entonces cuando llega el mambo?

LFA: Ah, el mambo ya llegó, como en el..., ese día estrenamos, estrenamos ahí en Salamanca un traje azul y alternamos con Pérez Prado ahí en Irapuato, y ya tocaba, ese

era de Cuba, eso fue como en el... no ya Raúl estaba grandecillo, no era muy viejo el mambo.

AS: ¿Qué sería de los sesentas, ó setentas? No es de los cuarentas el mambo.

LFA: Si.

LFV: Cincuenta.

LFA: Cincuenta por ay.

AS: ¿Y el chachachá?

LFA: El chachachá ya había pasado un poco más, fue como en el treinta, chachachá tatata mi delito es..., la culpa... y había muchas...

AS: ¿El maletero, no se acuerda?

LFA: Maletero, sube las maletas... si todas esas

AS: Si, ¿te las sabes?

LFV: Si, claro.

AS: ¿Y aquella también de los marcianos, se acuerda?

LFA: Los marcianos llegaron ya, y llegaron llegando chachachá.

AS: Oiga usted, y pero entonces se dedicó ya cuando después dejó de trabajar allá en para Pemex, ¿se dedicó a la música nada más o trabajó en otra cosa?

LFA: No ya aquí seguí en la música, pero ya raramente, nos caía una bodita, me los llevaba aquí a Raúl y a mi otro hijo y a otros dos, tres músicos por ahí, y una ya cada quince días o cada, pero yo ya tenía mi pensioncita aquí, y esos años son lo que he perdido últimamente por eso ya...

AS: ¿Usted nunca fue a Estados Unidos?

LFA: No fíjese y tuve el modo de ir, cuando tocaba las serenatas ahí en el jardín, el presidente yo creo recibió un pedimento de trabajadores y dijo que el lunes se presentarán, para darles un pase para que se fueran a Estados Unidos, y ese día lunes fui a cobrar la serenatita, y me pagaron ochenta pesos por la serenatita y me dijo, ¿no quieres ir a Estados Unidos? Y le dije, no, yo aquí estoy a gusto, no, no me interesa mucho, bueno dice, sirve que sigues tocando tu serenata y tus, y no me interesó ir a Estados Unidos; sin embargo, mi papá si se fue y ya grande, yo ya tocaba, y él se apuntó y se fue, duró un poco, no duró ni el año, pero ganó sus centavitos y se vino, pero a mí no me interesó mucho.

AS: Oiga Don Luis, ¿Y usted cuando se casó?, ¿en qué...?

LFA: Pues tenía yo, como le digo, tenía veintidós años y soy del veintiuno.

AS: Entonces, se casó cuando, ¿En el cuarenta y dos?

LFA: No esté...

RFH: A de haber sido en el cuarenta y tres, yo nací en el cuarenta y cuatro.

AS: ¿Usted el mayor Don Raúl?

RFH: Si.

AS: ¿Y cómo se llamaba su esposa?, Bueno se llama, ¿si se acuerda de tu abuelita?

LFV: Si.

LFA: María Soledad Hernández.

RFH: Soledad Hernández Gómez.

AS: ¿Y también es mayor ella?

RFH: De la misma edad de él no.

LFA: Sera dos años menos, es dos años menos.

AS: ¿Ella de dónde es originaria?

LFA: ¿Cómo?

AS: ¿De dónde nació?

RFH: De donde nació, de aquí de Valle.

LFA: De aquí de Valle.

RFH: Ahí por el rumbo,

LFA: Por rumbo a la Loma

RFH: Rumbo de la Ilusión.

AS: ¿Y sus papás?, sus abuelitos Don Raúl, ¿no se dedicaban a la música?, ¿los papás de ella?

RFH: Mi abuelo Pancho, pues ese se la vivió en el norte también, lo conocí poco hasta que ya se vino pensionado.

AS: ¿Y desde cuando se fue él al norte?

RFH: Desde que estaba chiquillo yo creo.

AS: ¿Pero no fue con los braceros, fue antes?

RFH: Yo creo se fue de bracero ¿no? Para irse, el chiste es que él ya no volvió.

LFA: no, fueron contratados.

RFH: Contratados pero él ya no volvió.

LFA: No, fueron cuatro, los otros tres si volvieron y él se siguió...

RFH: Él se siguió allá hasta que, yo no me acuerdo que alguna haya venido vez a verlas sino ya hasta que llegó ya viejito.

LFA: Si, como de mi edad llegó.

AS: ¿Y cómo se llamaban sus papas sus abuelitos maternos Don Raúl?

RFH: Él se llamaba Francisco... Francisco... ¿qué? ... ¿Que se apellida tu ma' Chole?

LFA: Hernández.

RFH: Francisco Hernández, mi abuela se llamaba Merced Gómez.

AS: ¿Y ya me murieron de grandes?

RFH: Ya ya.

AS: ¿Cuánto que murieron?

RFH: Huy ju juy , yo creo se murieron primero que los de mi papá, yo estaba chiquillo cuando se murió mi abuela, ahh no él que duro más fue mi papá Pancho, nada más que se fue con una hija que tenía en México y allá falleció, hará unos veinticinco años.

AS: ¿Y ya muy mayores?

RFH: Ya sí, ya mayor, no ya mi abuela desde aquí ya había fallecido, desde que estaba yo chiquillo y cuando murió mi abuelo yo ya estaba grande, el murió en México, con una hija que estaba allá en México.

AS: ¿Y cuántas hermanas y hermanos tiene usted Don Raúl?

RFH: ¿Hermanos?

AS: Sí, hermanos y hermanas.

RFH: Pues yo soy el más grande y luego sigue una mujer, Rosa, luego sigue Rubén, tres y luego Adela, Marisela, María y Carlos.

LFA: María, son siete.

RFH: Y uno que murió, uno que murió era el cuarto.

AS: ¿Y ninguno de ellos le gusto la música?

LFA: A Rubén.

RFH: Mi hermano el tercero, es organista, pianista, con él anduvimos ahí en la Sonora Valle,

LFA: Nomás que tuvo la suerte también de que le dieron un contrato y ya se dedicó mejor a la refinación ahí.

RFH: Lo metiste estatutariamente por eso siguió trabajando, y a mí como no me metiste estatutariamente pues ahí anduve vagando, si.

LFA: Si, pero tú tenías...

RFH: Hay andaba yo con los grupillos, con la banda de guerra para dar el contrato y a mi hermano pues luego luego quedó de planta y lo metió como decíamos en ese tiempo, estatutariamente, como hijo, como el derecho de él pues, para darle el derecho a él y a mí no me dieron ni un derecho, por eso le seguí a la música.

LFA: Nomás cuando aquel, que dieron recorte de personal, ahí te dieron una salidita ¿verdad?

RFH: Pues pa' fuera, cuando entró Salinas de Gortari yo tenía una tarjeta que le nombraban cubre faltas, yo tenía que presentarme diariamente en un departamento ahí, hasta eso que diario gente, faltaban diez hasta quince en un puro taller, hasta eso todos agarramos chamba por el día nomás, si alguno no alcanzó algún de los que habíamos ido, te vienes a la tarde y siempre nos procuraba a nosotros por ser de fuera y ya dejaba a alguno...

LFA: ¿Tú tocabas en la banda?

RFH: Si, alguno que no alcanzó otra chamba en el día, 'pues te vienes en la tarde y en la tarde alcanzaba a entrar pues por el día de tarde, y sacábamos cuatro o cinco días a la semana a trabajar, cada día trabajar un contratito ahí que firmábamos, trabajábamos tiempo extra, tons a la hora del cobro, cobrábamos en la pagadora de la camioneta que iba, ahí cobrábamos los cheques y el tiempo extra lo cobrábamos en la oficina, eran dos cheques a la semana, y todo se acabó cuando entró Salinas de Gortari, órale los cubre faltas fuera todo lo más indispensable y nomás los más cerca al familiar eran los que siguieron trabajando.

AS: ¿Y entonces, algo qué me queda así como claro era que de la música no se vivía verdad?

RFH: Pues no porque yo, en aquel tiempo era puro tiempo, este... una tocadita a la semana y un contratito andar buscándolo ahí.

AS: Oiga si no es indiscreción ¿Cuánto, una tocadita qué significaba?

RFH: ¿Una tocadita? Una tocadita pues baratita.

AS: ¿De cuánto, cuantas piezas?

LFA: De cuatro.

RFH: Ah, una tocada dice usted, de tres, cuatro horas.

AS: Ah ¿se cuenta en horas?

RFH: Si.

LFA: horitas.

AS: ¿Y cuánto significaba eso?

RFH: ¿De ganancia? Pues en aquel tiempo que empezamos a trabajar, ochenta o cien pesos.

AS: ¿Por hora?

RFH: No por la tocada

AS: ¿Qué año era?

RFH: Pues ha de haber sido en el sesenta y ocho, por ay, sesenta y nueve.

AS: ¿Y cuántos eran?

RFH: En el setenta, pues era un grupito de diez, de ocho o diez.

AS: ¿Y esos ochenta había que pagarlos, este dividirlos?

RFH: No, no, no cada quien, eso era lo que ganábamos en una tocadilla y ya después teníamos el salarito de la refinería, ahí de cuatrocientos, quinientos, seiscientos, setecientos, ochocientos, novecientos y hasta mil pesos, cuando trabajábamos nos tocaba salir hasta las tres de la tarde, pues que cuatro horas de tiempo extra, no pues que mira ya se alargó aquí dale hasta que termines, y a veces eran hasta seis, siete horas.

AS: ¿Y era mucho trabajo ahí en Pemex?

RFH: Pues no, no era mucho trabajo, pero había que sacar ese trabaja pues que urgía.

AS: ¿Qué trabajo era?

RFH: Pues a veces era de mecánico, de pailero, de andar con los paileros, el pailero siempre anda junto con el soldador. Que mira que rómpete allí, y ahí va el pailero y rompía o mira hazle esta pieza que ya se pudrió, las estructuras se pudren, entonces el pailero hacía su tracito aquí luego luego, cortaba su piececita, ándale ya nomás le decía al soldador, échale un punto aquí pa' venirla y otro punto acá y ya te quedas ay soldándole, pero para mi la chamba era la del pailero porque esa sacaba su escuadra, sacaba su compás, sacaba la cinta métrica pa' hacer cualquier cosita, tons ahí ya nomás llegaba el soldador a echar su cordoncito ahí, pero para mí la labor era la del pailero.

AS: ¿Todo eso lo hacían con lámina, o con que lo hacían?

RFH: Con lámina, con fierro, con la estructura, pedazos de...

AS: Porque yo estuve también trabajando en eso.

LFA: Si era de madera, pues también había carpintería, el taller era de cuatro, carpintería, pailería, pintura...

RFH: De asbestos, él era de asbestos, a veces hay bombas que no pueden estar a la intemperie, ahí hacían un trazo para hacerle una camisa, una camiseta a la bomba que está ahí.

LFA: Era una lámina.

RFH: De lámina galvanizada.

AS: ¿Después de lámina? A mí me tocaba hacer eso, entraban los del asbesto...

RFH: El laminero, esos son lamineros...

AS: Si, yo ahí llegué, pero eran los ductos, yo vine a trabajar a Pemex también.

RFH: Si, el de la colcha, hacía su pura colcha, la mineral, la ponía como pa' protegerla del calor.

LFA: Como aquí.

RFH: primero le metían la colcha, eran una también telas de lana mineral, primero hacían el trazo para forrar la cosa esa y luego venia el laminero a hacer la de lámina, es que si no había eso, era un calorón de la fregada, porque ahí arriba van las líneas calientísimas, allá había que forrarlas y luego poner la lámina. Pero a veces llegaban a una esquina a un corte, a hacer un corte de una, como le llaman...

LFA: Curva.

RFH: Una curva, allí no había ya que meter lámina, allí había ya que hacer gajos, un gajo así el primero, luego el otro así, y todos iban a terminar aquí atornillados, pero ya eran gajos, todo eso lo hizo él, y yo de ayudante también haciendo eso.

AS: Yo entre en el sesenta y seis a trabajar ahí en petróleos, fue la primera chamba que tuve para pagarme el dentista, oiga, pero a ver cuénteme, ¿Se acuerda de la primera vez que le pagaron por tocar?

RFH: Cuando te pago pascualito la tocada.

LFA: Así Pascualito, no tocaba yo gran cosa, nomás lo que oía, allí a Baltasar, y Pascualito se fue a..., sus músicos se fueron a Irapuato, y le "cayó" una boda de repente de un riquillo, y pasó por ahí y me dijo, oye me "cayo" una tocadita, ¿no quieres ir?, me pagaron bien pero no tengo músicos, y veo que tu ya le haces a la trompeta, digo no, pero son puros pasajitos los que yo toco, no, no si yo te oigo que echas muy bien tatata, y pues esa cosilla nomás, el puro solo de trompeta, no, no, no, vente, me llevó a tocar y esa fue la primera, con otros dos, tres muchachos que le sabían algo pero pues apenas éramos seis por todos, y la chamba era regular, nos dieron de comer hasta donde no y todo eso, y cuando se terminó, ya me dijo ten, me dio mi paga, ¡seis pesos!, pero seis pesos apenas los ganaba yo en la zapatería en dos semanas (risas).

AS: ¿Y dígame, alcanzaba para mucho seis pesos? , qué te pagaba ¿Qué te alcanzaba?

L

FA: Seis por seis treinta y seis.

RFH: Si, pero, ¿Cuánto te aguantaban los seis pesos?, para gastarlos en tu...

LFA: A pues todo un mes.

RFH: Platicabas de tres centavos de cacahuates.

LFA: No pero eso era cuando todavía no...

AS: ¿Y qué edad tendría cuando esa tocadita?

LFA: Tenía dieciséis años.

LFV: Treinta seis, siete.

AS: Treinta y siete. Y dígame una cosa, también este después, la tocada, ya cuando lo llamaban a que tocara, ya después, también, ¿ya le pagaban mejor?

LFA: Ya sí.

AS: ¿Pero nunca se ganaba tanto verdad?

LFA: No, no, no eso ya fue porque por una cosa, de repente que salió, hubo tocadas que toqué todo el día por tres, cuatro pesos.

AS: ¿Y usted, a su vez enseñó a la gente, a otras gentes a tocar?

LFA: Pues cuando menos les daba la idea de cómo seguía la melodía...

AS: Pero ¿era imitándolo?

LFA: ¿Mande?

AS: ¿Era que lo oyeran y lo imitaran?, ó ¿les escribía las notas?

LFA: Casi era puro oído y sí tenía los cuadernitos que dices también ahí, pero casi ni leían, les daba una idea y ahí sacábamos la cosa ya.

AS: Pero haber pensando en esto, ustedes cuando iban a tocar, ¿tocaban alguna pieza?, ¿Cómo, como que les hacía tocarla con..., por ejemplo mas rápido, menos rápido?, ¿eran según la gente les gustaba? O ¿según lo que ustedes creían que tenía que ser?

LFA: No pos' si sabíamos de alguna que nos pedía algún... se la tocábamos y, quedábamos más o menos bien.

RFH: Contentos.

LFA: Si contentos.

AS: Pero se las pedían que fueran más rápido, o menos rápido por ejemplo: Nereidas o cualquier cosa que tocaran, porque ¿Cómo aprendieron ustedes en que tiempo tenían tocar la pieza?, ¿Oyendo a otros?

LFA: Oyendo, ya teníamos sentido que; si era paso doble, era corrido, si era bolero ps'era...

RFH: Toda la música viene en un tiempo, que originalmente como es, no podemos tocarla ni más aprisa ni más lenta, un bolero se toca como es un bolero, el danzón se toca como es un... no vamos a tocar un danzón a un tiempo que no va, como "danzonete" creó un poco más "aprisilla" el danzón, pero toda la música tiene un tiempo, y así ya como la oíamos, así teníamos que tocarla o...

LFA: Así lo bailan, que había corridas.

RFH: O venia la música impresa, de los hermanos Márquez en México.

AS: ¿Hermanos Márquez?, ¿Esto ya se acabo?

RFH: Ya se acabo ya no hay nada, usted va a México a buscar música impresa ya no hay.

AS: Apuntale, porque podemos buscar a ver si hay alguna archivo que tenga, este en internet a ver si tenemos a ver si hay algo en algún lugar en los archivos.

RFH: A veces las orquestitas tocaban toda la música igual.

AS: Eso es lo que quiero decir.

RFH: ¿Por qué?, porque la orquesta fulana de Salamanca de Salvatierra de otro lado y la de Valle traían las mismas instrumentaciones impresas que venían de México, a veces tocaban la misma igual igual, y ya después vino lo del arreglista, que el arreglista sacaba su, a su idea un arreglo ya especial, pero ya era de un arreglista, y anteriormente toda la música venia impresa igualmente.

AS: Y había muchos arreglistas aquí en la región.

RFH: Pues si debe haber habido.

AS: Pero ustedes no los conocieron.

RFH: No, hasta ahora uno ya conoce dos tres ahí que se dedican a sacar música de los discos, o la sacan ya con otra idea, eso era nada mas los arreglistas de México que hacían eso.

AS: Y aquí entre la gente que ustedes conocieron, que se dedico a la banda, ¿no había gente con talento para hacer arreglos?

RFH: Arreglos no, lo sacan igual como lo oyen.

AS: ¿Y compositores?

RFH: ¿Compositores?, pos también.

AS: ¿No conocieron?

LFA: No, no.

RFH: Aquí lo que estamos jodidos es de que todos, todas las bandas tocan la música desde hace muchos años y es lo mismo, va uno con una banda es lo mismo, con otra banda es la misma música, es el mismo tono.

LFV: ¿No había alguien que hiciera un vals o una marcha?

RFH: No, un arreglo diferente no.

LFV: Ósea de la banda de San Jerónimo ¿alguien que tuviera una marcha?

RFH: Pues yo no me acuerdo, había gente que se dedicaba a sacar de los otros papeles a sacar como en limpio pues, muy buen pulso para sacar las partituras esas que se usan

ahora en las bandas, se usaban porque ya ni hay quien las toque ya se van a todo lo de memoria todo lo que oyen, pero así.

AS: Es otra cosa ¿Verdad?

RFH: Si.

AS: Y oiga ¿Quiénes pedían este, que tocaran?, ¿Quiénes podían pagar por que tocaran?, para que tocaran ustedes, ¿Quiénes les podían pagar?, ¿Quiénes pedían la música?, ¿Era la iglesia?

RFH: No, todo el tiempo hay agrupaciones, como los estos los gremios, el del gremio de fulano de tal, se dedica a andar todo el año a recolectar para el gremio, ándale para el día de la fiesta, andan con sus “alcancillitas”, el gremio que se dedica a trabajar todo el año, es el que hace su fiestecita, el día de las octavas de corpus, son los que hacen las fiestecitas mas regularcitas, como aquí en Valle; los matadores, los comerciantes, son los únicos ya, aparte que ya gremios ya no hay, que los reboceros pues que ya no hay, obrajeros, ya no hay, ya ni los choferes quieren hacer, ¿Por qué?, porque no juntan, siempre se dedicaba una persona a andar buscando.

AS: Entonces alguien, que les pedían a ustedes en general eran los gremios

RFH: Hey.

AS: Y los particulares ¿solamente los riquillos?

RFH: Los Riquillos.

AS: ¿Y cuáles eran los riquillos?

RFH: Ps´ los que tenían dinero.

AS: ¿Eran muchos o poquitos?

RFH: Ps´ los ricos todo el tiempo han sido los que tienen el terreno, esos son los ricos aquí en valle, en Jaral había unos ricotes por tanta tierra que tenían.

LFA: Y porque Valle siempre lo nombraron ¿Cómo le decían...?

RFH: El granero del...

LFA: El granero de Guanajuato.

RFH: Del país.

LFA: Y Guanajuato era el granero de México, porque eran unas cosechas pero..., llovía tanto en ese tiempo cuando estaba yo un poco más chico, este una semana llovió toda la semana y ¡en diciembre! y...no fue un años, fueron varios años, que llovió toda la semana y hasta mi mama les decía son las cabañuelas del niño porque en ese tiempo...

RFH: No era tiempo de lluvias.

LFA: Porque en ese tiempo es cuando se celebra los nacimientos y los pastores y todo, las posadas, y toda la semana llovió, así es que...

RFH: Hay gente que ve que llueve, y tienen sus tierritas, y van a tener una fiestecita por decir a fin de año, se animan hacer una fiesta buenecita con un buen grupo y todo, ¿Por qué? Porque ve que está lloviendo, que está dando la cosecha, si ven que no llueve no gastan, en música no gastan, hacen su comidita.

AS: Tienen al santo castigado.

RFH: Si, hacen su comidita, lo más indispensable, pues no, que hace falta un gusto, pues anda tráete un sonido, es lo que decían tráete un sonidito algo.

LFA: Eso fue lo que vino a...

RFH: Que ya una musiquita que va a cobrar más caro no.

LFA: Natural.

AS: ¿Cuáles son las principales fiestas de aquí de la ciudad, o de las comunidades? Que les pedían música.

LFA: Esa que acaba de decir el corpus.

RFH: Los corpus.

LFA: Eran nueve, diez al principio que había dinerito había hasta...

RFH: Si las octavas de corpus.

LFA: Hasta los revoceros, eran juntos con los con los que trabajaban la lana, luego carpinteros, zapateros y los...

RFH: Todos esos gremios desaparecieron.

AS: ¿Y los santos?, ¿Cuáles eran los santos?

RFH: Los santos nomas para el veinticinco de julio señor Santiago que empieza la fiesta el veintitrés al veintiséis, y ya después de esa fiesta grande vienen todos los santitos particulares que tienen en su casa un señor Santiago, le hacían su fiesta también.

AS: Y, volviendo ¿no les pedían intervenciones los políticos?

RFH: No.

LFV: ¿Para las campañas políticas?

RFH: Pues también, pero pues andan ahí poquitiando que no quieren pagar a uno, ya sabes que si ganamos, eso que te digan eso que si ganan, no le van a dar a uno nada.

AS: ¿Cuánto fue de lo que usted se acuerde?, usted también, mira ya está cansado tu abuelito, ¿si quieres le dejamos?

LFV: Si usted quiere.

AS: Vamos cerrándole ahorita, vamos con una última pregunta, ¿Cuáles fueron las épocas en que se favoreció mas por ejemplo que tocaran?, estaba porque era más dinero, las bodas por ejemplo.

RFH: ah no eso era l que rifaba en las orquestas y los grupos ir a tocar a una boda, una quinceañera a veces hasta a un santo, todo eso ahorita ya no hay nada de eso, hay grupos que pasan semanas y meses...

AS: Oiga don Raúl

LFA: O bailes de negocios.

AS: ¿Cuáles eran esos?

RFH: Bailes de negocios como decir ¡va a venir la Santanera! en aquel tiempo, ¡va a venir Pérez Prado! aquí vinieron todas las orquestas para el veintitrés de septiembre era el baile anual.

LFA: Todavía ni había estos locales ahora ahí hay como...

RFH: Se hacían en el jardín los bailes.

AS: ¿Porque?, este si usted don Raúl nos lo permite, don Luis nos da chance de otra entrevista, hay mucho que platicar todavía.

LFA: pos´

AS: Pero que sea menos, porque ahora también el retardo que tuvimos lo canso, si quiere ¿Cómo esta de cansado usted un poquito?

LFA: No, nada.

AS: ¿Cómo ve lo suspendemos?

LFA: Al contrario.

RFH: El está ahí encerrado nomas.

LFA: Estoy recordando algo que paso hoy, yo no estoy esperanzado, tengo mi sueldito de jubilado.

AS: Pues está muy bien, usted nos deja, nos dé una semana más, quince días venir a platicar con usted, ¿Cómo ve?, don Raúl ¿usted qué dice?

LFA: Si estoy dispuesto.

AS: Para echarle harta platica, porque queremos saber que Luis va hacer su trabajo de investigación de cómo usted aprendió la música, eso no, no la dicho.

RFH: ¿Como lo aprendí?, Se puede decir que yo también lo oía a el cuándo estudia ahí en la casa.

AS: ¿Y que se acuerda de a verle oído?

RFH: pues estudiaba él con su hermano, ahí lo tenía tocando las melodías, o tocando piececitas nomas con las dos trompetas ya yo los oía, en tons ya cuando entre yo a la escuela yo ya tocaba la trompeta.

AS: ¿Y sabía leer música, o no?

RFH: No, yo ya tocaba la trompeta así nomas por tocarla, después entre en la banda de guerra, entre con una buena pero buena embocadura, a mi no se me dificulto la banda de guerra ni la música, lo que se me dificulto es que no me enseñó como debía ser, ni me mando, ahí el señor Baltasar pues mando a su hijo a México, aquí a Guanajuato a Salamanca con un maestro que había ahí.

AS: ¿Cómo se llamaba el maestro de salamanca?

RFH: David Gutiérrez creo, yo no tuve ninguna persona que me enseñara a mí, yo me juntaba por ahí en el jardín con un señor que tocaba la guitarra en la cantina, y ya me empezó a decir, a ver pues ¿como es este tono?, ya sabía yo el tono de do, re y no ps ´ese es un relativo, que hazle así, cancioncitas que me gustaba cantar, le decía yo ¿Qué tono esta? Y ¿Qué tonos voy a dar?, y ya empezaba yo a cantar una cancioncita, y ya sabía yo que tonos pasaba.

AS: ¿Y quién era el señor del jardín?

RFH: Pos´ un señor que le decían el “mareado”, tocaba muy bien su... ese si cantaba tangos y...

AS: ¿Y donde aprendió el “mareado”?

RFH: Ahí si no le voy a saber decir (risas).

AS: Es que andamos tras de la idea.

RFH: De quien los enseñó.

AS: Como se...

RFH: Ese señor fue el que me enseñó a mí el tango ese “cuesta abajo”, Si arrastre por este mundo, que hazle así mira para que suene como tango, la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser, baja el ala del sombrero cuantas veces embozada una lagrima sonada ya no pude contener, no, no que aquí pasa al tono este, y todas las me las sabia yo porque yo le preguntaba.

AS: ¿Entonces usted le sabe a la guitarra?

RFH: Si, pues ahí nomas los tonos, así ya de requintear ya no, y yo me cantaba esos tangos ahí de Gardel en la guitarra.

AS: ¿Y no se acuerda usted de aquel tango por una cabeza?

RFH: No.

AS: A ver ahorita se lo pongo

RFH: No, No la recuerdo.

AS: Entonces si les parece vamos a dejarla aquí para que ustedes descansen, la siguiente vez que sea en un momento más oportuno para que el señor también descanse un poco.

LFA: Si como no.

RFH: Hay cuando quieran.

AS: Que Luis se ponga de acuerdo con ustedes.

RFH: Nomas que digan una hora y nosotros estamos tres cuatro horas después para atinarle (risas).

AS: Oiga, esa me llevo (risas), no lo que pasa, no soy impuntual.

RFH: Es que me dijo, pero no vayas hacer impuntual y ahí ando trayéndolo desde a las doce del día.

AS: Nombre si sabe que yo andaba en México ayer, y entonces me pidió que mandara una información a la oficina y llegue a las cinco de la mañana de hoy, allá a Guanajuato y cuando me levante me puse a buscar lo que tenía que mandar por correo por el internet, y ya por eso me entretuve, pero va a ver que no vuelve a pasar, va a ver que no.

RFH: Al cabo aquí estamos.

AS: Somos vamos hacer puntuales para que no tenerlos esperando, bueno pues muchas gracias por la entrevista don Luis, Don Raúl y hay muchas cosas todavía que platicar.

RFH: Si.

AS: Pero sabe que don Raúl, busque los cuadernitos, mire este para que Luis Pueda...

RFH: Parece que él se los llevo o algo así.

AS: No, pero... ¿Tiene más?

LFV: No, yo tengo los tuyos aquí, tienes un cuadernito así antiguo con lecciones...

RFH: Son unas libretas, se les llamaba libretas.

LFV: Creo están por aquí.

Fin de la entrevista.

LUIS FLORES VILLAGÓMEZ
MAESTRÍA EN ARTES
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Testimonio: *Alfredo Hernández*

Músico, trompetista, arreglista y director de bandas de viento.

Lugar: La Magdalena de Araceo comunidad de Valle de Santiago, Guanajuato.

Fecha: 8 de abril de 2012

Recopilación: Luis Flores Villagómez y Armando Sandoval Pierres

Transcripción: Luis Flores Villagómez

Registro: 1 audio y video, ambos digitales

Esta entrevista se recopiló en el domicilio particular del Sr. Alfredo Hernández en la Comunidad de la Magdalena de Araceo municipio de Valle de Santiago Guanajuato. En adelante Armando Sandoval Pierres AS, Luis Flores V. LFV y Alfredo Hernández AH.

AS: ¿Entonces Baltasar Aguilar le dio clases a su abuelito?

AH: Se dice... A la banda pues.

AS: Si, a la banda. ¿Como se llamaba la banda?

AH: No, no me acuerdo, o nunca me dijo creo, no me acuerdo que me haya dicho.

AS: ¿Era una de las que vivía aquí en la Magdalena?

AH: Ajà.

AS: ¿En esa época había más bandas aquí?

AH: No, nada más esa creo.

AS: ¿Nada mas esa?

AH: Ajà

AS: ¿Y tiene alguna idea o su abuelito nunca le conto como aprendió a tocar?

AH: Pues, este, por medio del, fue que se enseñó.

AS: ¿Sabía solfeo?

AH: Si.

AS: ¿Era obligatorio?

AH: Si, en ese tiempo era que estudiaran solfeo antes de tocar .

AS: ¿Pero nunca le comento si era con método?

AH: Sí.

AS: ¿Sí? ¿Que método era?

AH: El Hilarión Eslava.

AS: ¿Y para tocar el instrumento como le hacían? También era...

AH: Pues en aquel tiempo, se dice que, no había pues este el medio como ahora para aprender, todo se hacía como al ... como dicen, ¿verdad? Sobre el trabajo se iban ejercitando.

AS: ¿Y donde ensayaban?

AH: No, no me acuerdo, nunca me dijo donde ensayaban. Mire, parece ser que ensayaban en la casa de ese señor que le digo, José Nieto, este, ahí está de lado de la parroquia.

AS: Ajà.

AH: Esa casa todavía está ahí.

AS: ¿Se iban a pie de a aquí a Valle, no? Se iban a pie dice usted.

AH: A donde tenían mis papás.

AS: ¿Y era muy seguido que tenían servicios con la banda?

AH: Pues no se cada cuanto tendrían, no me acuerdo que me haya platicado.

AS: ¿Y también, no sabe cuánto le pagaban por servicio?

AH: No.

AS: ¿Pero no trabajaba en otra cosa aparte de la banda?

AH: Al campo, la banda era una distracción nada más.

AS: Y para todos era igual yo creo, ¿no? ¿O habría quien estuviera nada más en la banda?

AH: Para todos incluso, me platicaba el que iban a las tocadas y cuando estaban con otra banda ninguna banda se quería parar, entonces cumplían el contrato y ellos le seguían por su cuenta, hasta que llegaba el delegado o las autoridades a calmarlos que ya le pararan. Amanecían y nomas por la idea de no dejarse de la otra banda, eso me platicaba él, pues historia pues de los que les pasaba y hacían ellos.

AS: ¿Que otras historias recuerda de su abuelo?

AH: Pues precisamente eso pues que dice que a veces llegaron a ir a tocar a las Jícamas, a un rancho de una comunidad a lado de este cerro, para allá entonces dice pues que se iban caminando, dice “a veces había veces que nos agarraban los aguaceros en pleno cerro y ahí llegábamos todos mojados” ja ja ja en ese tiempo me quería yo desanimar a estudiar música ja ja ja porque dije “Pues si así es como que no, no está bien” la razón fue que pues fue cambiando.

AS: ¿Y cómo guardaban los instrumentos? ¿Qué usaban para que no se mojaran?

AH: Pues traían su estuche y pues sus chamarras, incluso cobijas y capotes que pues, en ese tiempo se usaban capotes como de tule, como de... ¿Tu no los conociste?

LFV: No.

AH: Era así como.... No era plástico, era otro material.

AS: ¿No era un petate?

AH: Si, así mas o menos pero así se lo colgaban aquí y les quedaba.

AS: Como una manga.

AH: Hey así, pero era otro material, y eso era lo que me decía el que se usaba en ese tiempo para protegerse del agua.

AS: ¿A que otras comunidades iban a tocar?

AH: Me llego a contar que llego a ir a San Nicolás, San Agustino, al Jaral también... No me acuerdo a donde más.

AS: Aquí había solamente una banda, pero en las otras comunidades había bandas también ¿No?

AH: Pues creo si

AS: ¿Sí?

AH: Si, aquí en San Jerónimo había banda creo.

AS: Tocaban en las fiestas patronales, ¿no?

AH: Si, más que nada en eso.

AS: ¿Cuales son las fiestas, se acuerda usted? O las bíblicas ¿no? ¿Cuándo tocaban?

AH: Pues más que nada, en las fiesta donde se venera un santo, el patrono del lugar.

AS: ¿Y cuáles eran?

AH: Aquí el patrón, bueno la patrona es Santa María Magdalena, el veintidós de Julio e la fiesta, es la que se venera. Hay otras fiestas pero esa es la grande.

AS: ¿Y no se acuerda de las otras fiestas?

AH: ¿De aquí?

AS: Ajá

AH: Pues el doce de diciembre que es el día de la Virgen de Guadalupe, el veinticinco de diciembre que es la noche buena pues la navidad, también en la mañana hacen fiesta, el 15 de mayo, el día de San Isidro que hay una capillita que está aquí abajo.

AS: ¿Y el día de la candelaria?

AH: No, aquí no, nada más la misa o algo así.

AS: ¿Y el sábado de gloria?

AH: No pues nada más se hace la ceremonia pero no se toca.

AS: Y había en ese tiempo, no se... ¿No había políticos que contrataran la banda?

AH: Pues no...

AS: ¿Autoridades municipales que los llamaran a trabajar ahí en Valle?

AH: Pues no, no me acuerdo que mi abuelo me haya platicado.

AS: ¿Todos los servicios nada mas eran para aquí en la comunidad?

AH: Si, y otras comunidades que requerían de su servicio de ellos.

AS: ¿Y se acuerda como era la composición de la banda de abuelo? ¿No le contaba que instrumentos tenían?

AH: Si, traían clarinetes, trompetas, trombones, la tuba, el bajo que en ese tiempo era transversal, en ese tiempo era atravesado, ya ves que las tubas en ese tiempo como eran.

LFV: El sousaphone.

AS: ¿Cuál es? Es como una tuba....

LFV: De concierto.

AH: Es la que se usa en las sinfónicas ¿No?

LFV: Si, la de concierto, y después llegaron los Sousaphone.

AS: Es la que tiene la...

AH: Si, esos son ahora para banda porque es el que sale el sonido hacia delante ¿Verdad? Y hacia arriba y en la banda no se pierde el sonido.

AS: Y se acuerda usted... No se pero que le haya dicho su abuelo, dice que tocaba valeses pero ¿Cuál?

AH: Pues me platíco en ese tiempo, el Alejandra, ----- nunca muere. No, no me acuerdo.

AS: ¿Las polcas también se tocaban?

AH: Si, también tocaban polca en ese tiempo.

AS: Las marchas ¿Qué marchas se tocaban?

AH: Las marchas... Pues, pues no, realmente no me acuerdo de los nombres de las marchas que ellos llegaron a tocar, me platicaba que tocaban unas marchas muy bonitas pero pues no nunca preguntaba yo como se llamaba, platicábamos a veces que iba a visitarlo yo y empezaba a platicarme de su vida pues, de lo que le paso como músico, a él le gustaba mucho que yo estudiara, me animaba que era bonito.

AS: ¿Y no había o con el tiempo no había otras bandas aquí en la comunidad?

AH: Pues la banda en la que yo me enseñe esa fue la que siguió después.

AS: Y en la otra de San José.

LFV: De Valle para acá está más cerca la otra.

AH: Si, nada mas que es por otra carreterita.

AS: Y hablando ya de usted; ¿Cuando empezó a tener contacto con el instrumento? ¿Cuándo se empezó a interesar por la música?

AH: Mire, es que fue como en el....Que sería como en el sesenta y siete, en el sesenta y siete empezamos a estudiar solfeo en ese tiempo y ya con el instrumento sería como en el setenta.

AS: Y ¿Quién le daba clases de solfeo?

AH: En ese tiempo hubo varios, había un tío mío, vive todavía nada más que esta en Estados Unidos, se llama Emmanuel Mendoza, el venía siendo primo hermano de mi mamá hijo de un hermano de su mamá de ella, esa familia eran músicos, el señor tocaba en el templo el teclado.

AS: ¿Aquí o allá?

AH: Aquí.

AS: Entonces ¿cómo se llamaba él?

AH: Se llamaba Abelaido Mendoza.

AS: Abelaido Mendoza.

AH: Ajá. Y su hijo el más chico, si creo el más chico fue el que nos inicio a nosotros junto con otro señor que sí vive, se llama Juan Flores, ellos fueron los que nos enseñaron a nosotros el solfeo y este pues más que nada yo le agradezco a un sacerdote que hubo en ese tiempo o que estaba en ese tiempo aquí, él fue el que nos junto y nos animo a que aprendiéramos, todos chiquillos.

AS: ¿Estaba en la primaria usted?

AH: Yo de hecho la primaria no la curse porque fue muy difícil la infancia de uno en aquel tiempo, tres años anduve yo en la escuela, entonces este pues prácticamente fue poco, yo la primaria la vine terminando en el ejercito, ahí termine la primaria, en ese tiempo pues...fueron tres años los que dure en la escuela y por medio de ese sacerdote, de hecho ahí ensayábamos en la parroquia.

AS: ¿Cómo se llamaba el sacerdote?

AH: El se llamaba Guadalupe Vargas.

AS: ¿Era de los sacerdotes de las diócesis o era de alguna orden religiosa?

AH: Pues era el cura de aquí.

AS: Ah era el cura.

AH: Si era de...

AS: Diocesano.

AH: Si.

AS: ¿En qué año seria eso?

AH: Pues fue en el sesenta y siete.

AS: Sesenta y siete.

AH: Sesenta y siete.

AS: ¿Entonces usted aprendió primero a leer las notas y luego a leer?

AH: Bueno, yo ya sabía leer verdad, ya había aprendido poquito y luego en el solfeo duramos como dos años, ya en solfeo.

AS: Dígame una cosa, ¿Qué método lo pusieron?

AH: El....

AS: ¿Hilarión esclava?

AH: Si.

AS: Haber cuéntenos como era una clase de solfeo, porque ese es un poco el tema que anda buscando Luis. ¿Eran muchos los muchachos que iban?

AH: En ese tiempo cuando empezamos íbamos cuarenta.

AS: ¿Cuarenta?

AH: Pero de cuarenta quedamos como dieciocho o diecinueve, somos los que llegamos al final pues, ya a tocar a aprender.

AS: Ajá.

AH: Entonces incluso el padre nos tuvo mucha paciencia porque pues estábamos chicos, de doce, trece años y algunos cuatro o cinco ya de veinte, veinte y dos años, pero por la edad éramos muy traviesos, hacíamos travesuras, nunca nos dijo nada! Se agunto el padre, ¡nunca nos llamo la atención! Pues con tal de que ha de haber dicho “No se me vayan a desanimar” ¿verdad? Entonces este yo me acuerdo una ocasión una cosa que nunca se me ha olvidado, yo iba como en la lección veinte, había otros dos, tres muchachos mayores que yo, unos veintidós años y uno de ellos ya tenía más de un mes en la lección treinta y siete y no la podía pasar, no la podía pasar y este... y diario pues íbamos a estudiar en las tardes, andaba yo con otro muchacho de mi edad, afuera había un montón de arena, afuera de la notaria de donde estudiábamos, estábamos jugando allá y llega el muchacho este, que iba en la treinta y siete le dijo al que nos estaba enseñado “Mira a aquellos muchachos, nosotros ensayando y ellos jugando” “Mira nomas!” –Me dice el muchacho este “Yo estudiando y tu...”, Le digo “Mira, pero pues tu estudies y no puedes pasar la lección” –“Pues esta difícil! ¿Qué crees que es ir igual que ir en la veintiuno?” le digo ¡pues yo ya me la sé!” “A ver a ver si es cierto”, Y me la da pero yo de tanto escucharla yo ya me la sabía.

AS, LFV, AH: Ja ja ja

AH: Nunca se me olvido esa cosa, y ya... Se arriman unos muchachos de los que nos estaban enseñando, mi tío era uno de ellos y ya me revisaron la lección 37 y pues pura sincopa y la cante de orilla a orilla y dice al otro “¿Qué le hago? ¿Qué le digo? Ya lo oíste que la canto bien” Ja ja ja y yo iba en la veintiuno apenas y ya

había pasado la treinta y siete, y le digo pues que en ese tiempo éramos bien traviosos pero en el ratito que el dedicábamos a estudiar, le dábamos, a mi gracias a Dios se me facilito mucho el solfeo.

AS: Pero... ¿Por qué? ¿Qué hacía para que los muchachos no se le perdiera el interés de estar estudiando?, Los que se quedaron por supuesto ¿En aquel tiempo que hacían?

AH: Pues me imagino que nos gusto, pues que otra cosa, porque tuvimos muchos problemas porque incluso me acuerdo que éramos muchos, eran de la carretera para abajo y unos cuantos de arriba, entonces me acuerdo cuando nos íbamos a ensayar nos hacían burla los muchachos, los otros pues los que no estaban estudiando, decían “ahí van los musiquetes, ahí van los que van a ser músicos” Así, pero con burla pues, entonces yo le decía a mi tío “Yo ya no quiero estudiar, me da vergüenza” Y me dicen ellos “No, no se apuren ustedes aguanten, aguanten y díganles “Un día de estos que se burlan ustedes los van a tener con la boca abierta, los van a estar escuchando y ahora verán. Ellos lo hacen para que ustedes no lleguen a ser nada y como ellos andan de vagos siempre y andan en la calle quieren que todos sean igual” de esa manera nos animaban y seguían gracias a Dios.

AS: ¿Y la idea de estudiar solfeo era para estudiar un instrumento o era para cantar?

AH: No, no todos, ósea el plan era hacer la banda, era hacer banda, en aquel tiempo las bandas pues en las bandas ni cantaban, la banda era instrumental totalmente, de hecho me acuerdo cuando empezamos a tocar los instrumentos y todos los que empezamos fue puro clásico, nada de canciones, en aquel tiempo era puro clásico.

AS: ¿Se acuerda que piezas eran?

AH: Pues de hecho yo tengo el archivo ahí.

AS: ¡Ah! ¿Tiene?

AH: Si yo tengo el archivo ahí.

AS: ¿Un día no deja tomarle unas fotos?

AH: Si, tengo piezas viejas ahí desde hace mucho, todas las piezas están ahí.

LFV: Sí, me traigo el escáner y para tomar fotos.

AS: Ándale ¿Nos permite?

AH: Si, algunas cosas transportadas.

AS: Nosotros nos comprometemos a que cuando tengamos la entrevista le vamos a dar una copia de la entrevista.

AH: Si está bien.

AS: Para que ahí la tenga, nada más le vamos a pedir que cuando----

AS: Entonces ¿Cuáles piezas eran? ¿Se acuerda?

AH: No pues son varias.

AS: Las que se acuerde más.

AH: Las que más conocí y trabajaba son las oberturas estas de “Poeta y Campesino” tocábamos unas oberturas de un compositor de por aquí, don Julio Gonzales.

AS: ¿Julio Gonzales?

AH: Si, era de por aquí.

AS: ¿Vive todavía?

AH: No. Pero el era de por aquí de Salvatierra, de... no sé exactamente donde, a lo mejor el maestro Partida sabe.

LFV: A lo mejor sabe de él.

AH: A lo mejor él sabe porque él lo conoció, tenía unas oberturas muy bonitas y no eran grandes, no eran extensas, y eran alegres, eran bonitas.

AS: ¿Pero y el hacia instrumentación de las oberturas? ¿O eran de él original?

AH: Eran de él, originales de él.

AS: ¿No eran de operas ni nada?

AH: No, no, no, eran de él, entre ellas estaba España inmortal, otra que se llama Ruth.

LFV: ¿El tiene familia? O sea ¿Dejo familia músicos?

AS: No sé, no, no se pero yo nada mas que es de por ahí, exactamente no sé de donde, a lo mejor el maestro porque el si lo conoció y si es de ese rumbo pues a lo mejor él les da más razón de él.

AS: Hay que ver que archivos hay por ahí.

LFV: Si.

AS: ¿Ustedes tenían las partituras porque les hacían los arreglos o ustedes los hacían?

AH: No, el maestro esta partida, que fue el que después de solfeo ya el mismo se hizo cargo de enseñarnos pues lo que era el instrumento.

AS: Ya después aprendían con el instrumento.

AH: Exactamente, ya cada quien su instrumento y el traía las piezas, en aquel tiempo era todo a mano, el lo escribía a mano y ahora pues sacas una copia y ya.

AS: Claro. Y hay gente que se dedicaba yo creo nada mas a hacer la piezas, gente que no tocaba nada ¿no?

AH: Si.

AS: Como copista.

AH: Si.

AS: ¿Y no conocía de esos que nada mas copiaba?

AH: No, bueno pues a él al maestro Partida pero pues el no componía, bueno tiene algunas marchas que son de él también.

AS: ¿El hacia los arreglos?

AH: Pues...

AS: ¿Los transcribía?

AH: Si, el los hacía, son de el pues, pero en ese tiempo todo lo que tocábamos era de otros autores, me imagino que el tenia pues un juego y de ahí copiaba para traernos.

AS: ¿Y eran solamente la *particella*, la parte del instrumento o eran todas?

AH: No, era todo.

AS: Pero ustedes ahí marcaban lo que les tocaba a ustedes.

AH: No, no, por ejemplo yo tocaba la trompeta primera, tenía el papel de la trompeta primera, había papel para trompeta segunda para los segundos, se manejaba normalmente nada mas dos voces, los trombones venia siempre nada mas un papel pero ahí venían integrado las tres voces normalmente los trombones en algunas piezas van haciendo puros acordes.

AS: Y en esa época que ustedes estaban ahí ¿Cómo era una lección de instrumento? Concretamente por ejemplo una lección de trompeta ¿Cómo era? ¿Era también con el Hilarión? ¿Le cambiaron el método?

AH: Si.

AS: ¿Nada mas fue uno o...?

AH: Yo empecé en la segunda parte.

AS: Ajá.

AH: Aprendí unas quince o veinte lecciones de la segunda parte, porque ya después que empezábamos con el instrumento ya estudiábamos poquito del solfeo y ya después nos enfocábamos poquito al instrumento, en ese tiempo cuando empezábamos con el instrumento me acuerdo que en la primer canción que nos trajo fue un bolerito “celoso” era el bolero.

AS: ¿De Agustín Lara o de quien?

AH: Pues no me acuerdo de quien seria, me acuerdo que tenía unas notas grandotas para hacernos entender mejor ja ja ja.

AS: ¿Y si los entendieron?

AH: No pues era facilito pues, y con el instrumento ya es una cosa diferente que estar cantando el método de solfeo verdad.

AS: ¿Para tener el instrumento como les explicaba a ustedes, que se dice... tomar el instrumento, o la boquilla?

AH: Bueno, si al principio pues es lo básico, lo primero como hay que agarrar el instrumento, nos decía “estos son los émbolos, cuando los saquen no los cambien” bueno, pues cosas pues así con el instrumento, ahora este “Mire, aquí se da el Do, aquí se da el Re” los apuntaba en una libreta o en un cuaderno pautado las notas y encima los émbolos que había que pisar en cada nota y así íbamos grabándonos en qué posición se daba tal y tal nota verdad.

AS: ¿Usted hacia los apuntes?

AH: Ajá. Y ya este nos hacia la escala de Do a Si o de Do a Do con sus pisadas y ya cuando nos aprendíamos nos hacia los sostenidos y luego los bemoles y luego no explicaba que era, aunque ya en el solfeo pues sabíamos mas o menos lo que era el sostenido, lo que era el bemol, pero ya ahí nos explicaba las pisadas que había que dar, en cada sostenido y en cada bemol.

LFV: ¿Con que frecuencia venia el maestro aquí a...

AH: Mira Luis, el nos fallo mucho, me imagino que era por lo mismo que era muy difícil de estar escribiendo, ¿Verdad? Para cada semana, supuestamente el arreglo

era que viniera cada semana, siempre venia el sábado en la tarde, ensayábamos en la tarde y el domingo en la mañana un rato, ¡pero había veces que duraba quince días, a veces hasta un mes!

LFV: ¿Qué no venia?

AH: Que no venia, y pues no se, por la voluntad de Dios aprendimos porque pues hubo veces que hasta duro dos meses y nada y pues nosotros solos, ¡hasta eso! Hasta eso que no nos desanimábamos y llegamos a hacer algo.

LFV: ¿Qué días ensayaban ustedes?

AH: Casi diario, de lunes a jueves.

AS: ¿En dónde?

AH: Ahí en la parroquia.

AS: Ahh ahí, ¿no se iban al campo a tocar?

AH: ¿Mande?

AS: ¿No se iban a una comunidad a tocar mientras, a ensayar a la casa de alguien?

AH: No, siempre fue ahí, ya cuando aprendimos, ya sabíamos algunas canciones y eso pues ya salir a tocar y ya poco a poco nos fuimos dando a conocer y nos fueron invitando, gracias a Dios fue mucho trabajo, nos conocieron.

AS: -ahh.

LFV: ¿El maestro como venia? ¿Venía en su carro?

AH: No.

LFV: ¿Venía en autobús?

AH: Venía en autobús, y en ese tiempo, te estoy hablando del sesenta, sesenta y dos, sesenta y tres fue cuando...

AS: ¿Cuánto les cobraba?

AH: Mira, no me acuerdo yo pero lo que si me acuerdo es que nos tocaban de veinticinco pesos a cada quien.

LFV: ¿Para pagarle a él?

AH: Para pagarle pero de hecho no me acuerdo cuanto nos cobraba, pero de eso si me acuerdo que eran veinticinco pesos.

LFV: ¿Cómo lo contactaron a él?

AH: Este... Pues algunos papás de compañeros míos, como en ese tiempo pues venia la banda Santo Tomas a tocar aquí a la fiesta pues ahí fueron conociéndose y este, pues ya cuando se necesito un maestro para los instrumentos hicieron alguna asamblea me imagino yo, porque pues eran asambleas de papás de uno, entonces a veces ni se da uno cuenta de cómo se llevo a un acuerdo ¿verdad? Porque pues hacían su junta y pues que vamos a buscar a un maestro, y así fue como fueron a buscarlo a el, me imagino que alguien de ellos lo había conocido en alguna fiesta ¿Verdad?

AS: ¿Cómo se decidió usted que iba a tocar trompeta?

AH: Me gustaba, me gustaba la trompeta, pero... ¿Por qué la oía en otras partes?

AH: Si, por que la llegue a oír en bandas pues.

AS: ¿En donde la oía?

AH: Pues aquí.

AS: ¿En las bandas?

AH: Si, aquí en la fiesta, cuando venia bandas, pues.

AS: ¿Y los demás como determinaban tocar sus instrumentos?

AH: Pues me imagino también que porque les gustaba o este... lo que pasa es que en aquel tiempo, me acuerdo que nos decían los maestros, los que nos enseñaban "Mira a ti por tu forma de tus labios te toca este instrumento más o menos lo vas a hacer" pues yo me imagino que se basaban ellos en sus bocas y la experiencia y pues yo así les oía porque según que "Tu tienes el labio grueso tu vas a tocar mas o menos un trombón" y así, así fue como mas o menos eligieron, y a mi gracias a Dios me toco la trompeta que era lo que me gustaba.

AS: ¿Y para la técnica de respiración que hacían?

AH: Pues ahora si que jajajajaja.

AS: Para el apoyo...

AH: Jajajajaja no no no.

AS: Ya ve que hay que apoyar para poder...

AH: Si, no... Nada da de eso, nada de técnica, uno se enseñó así nada más a la voluntad de Dios.

AS: Pero y ¿Cómo sabía que estaba bien lo que estaban haciendo?

AH: Pues ya ahora si que porque se sentía uno bien jajajajaja ¿Verdad? Porque pues no había técnica, pues si, lo básico que decían “Cando vayan a empezar una frase tomen bastante aire para que no corten la frase, para que se oiga bien” Pues cosas básicas pues.

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 sony, fotografías en Cámara Sony.

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 LFV): 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 platiqué 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 unas 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 una aparato que lo que puede hacer es reproducirlas, peor que no suelte los papeles originales, porque pues eso es una 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 vales 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 e 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 "huelemole", 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 Las 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 prender 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 *Fantasía* muy grande, me acuerdo que se la 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 tocaditas...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 pues 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 ésta 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 hartito. 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 Lasmuchachas 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 platique, 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 Caverna...

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 una 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 lo 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

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



1/20



2/20



3/20



4/20



5/20



6/20



7/20



8/20



9/20



10/20



11/20



12/20



13/20



14/20



15/20



16/20



17/20

A photograph of a page from an old manuscript. The top half of the page contains several staves of handwritten musical notation. The notes are written in dark ink and include various note values, stems, and clefs. The bottom half of the page shows a line of text in a stylized script, which appears to be a sequence of letters or syllables. The paper is aged and has a yellowish-brown tint.

[Musical notation]

[Stylized text: ...]

18/20



19/20



20/20