



◆ Abajeños y sones de la fiesta purépecha ◆

© INAH, México, 2002

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra,
por cualquier medio, sin autorización escrita de sus editores.

Distribución y ventas:

Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios

Tel: 55 50 97 14

www.tiendadelmuseo.com.mx

www.inah.gob.mx

Distribuidor autorizado:

Ediciones Pentagrama S.A. de C.V.

Tel./Fax: 52 86 22 30 / 40 / 50

Email: ediciones@pentagrama.com.mx

www.pentagrama.com.mx



Instituto Nacional de Antropología e Historia
Ediciones Pentagrama



...hablar de fiestas, es hablar de un complicado sistemas de elementos que se interrelacionan...

❖ LA FIESTA

Hablar de la fiesta tradicional en México implica al estudioso graves problemas para delimitar sus características propias. En primer lugar tendríamos que reducir el universo de estudio y partir de nuestra realidad pluricultural, diferenciar la estructura interna y externa, las motivaciones de quienes intervienen en ella y las actitudes asumidas por estos.

En la fiesta de tipo religioso encontramos un aspecto dual que se interrelaciona; por un lado está la observancia del ritual litúrgico institucional de la Iglesia católica en sus prácticas devocionales (alabanzas, misas, procesiones, peregrinaciones, entre otras) y por otra parte se manifiesta la religiosidad popular a través de la literatura de cordel (novenas impresas de autores anónimos y algunas oraciones de carácter popular), las *mandas*, la expresión visual de una penitencia, altares, velaciones, presencia de grupos de danzas en ocasión de una *promesa* que se cumple por ejemplo, en las fiestas patronales.

La fiesta tradicional constituye un hecho social multivinculado que para su estudio requiere de tareas interdisciplinarias. Su dimensión histórica ofrece bases para explicar los procesos de cambio en la estructura social de una región determinada. Analizada en su tiempo presente ofrece posibilidades de investigación múltiple en sus aspectos antropológicos, sociológicos, etnomusicológicos y folklorológicos, por citar algunas de las perspectivas más afines para comprender la fiesta.

Se ha dicho que la fiesta expresa los signos de identidad cultural de un grupo, y que al manifestarse refleja la existencia de una comunidad integrada a sus tradiciones vivas. Es una manera de encontrarnos con la herencia de tiempos pasados que en la actualidad permite la expresión de la particular sensibilidad de nuestro pueblo y su apreciación del mundo; refleja también valores culturales vigentes y aquellos que están en proceso de transformación.¹

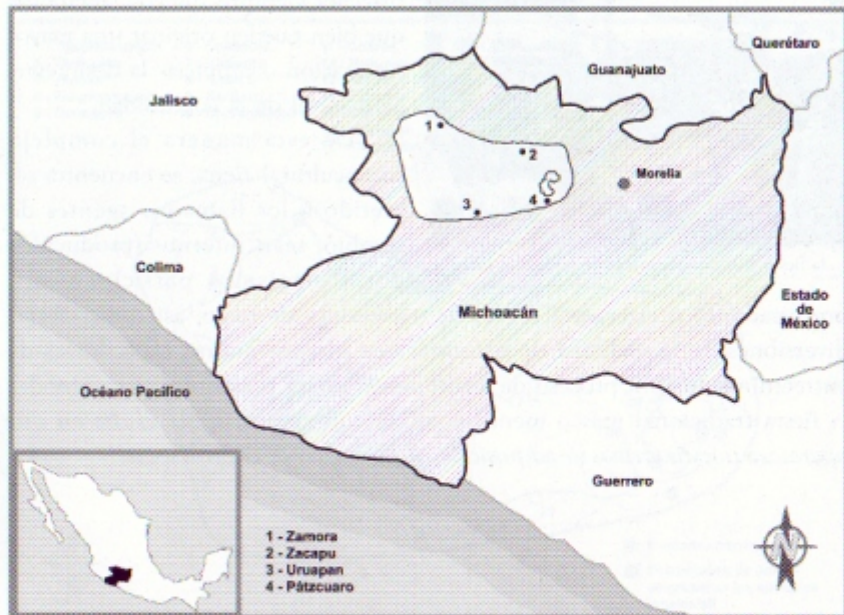
Autoridades civiles, religiosas o tradicionales pueden intervenir en la organización de una fiesta. En aquellas en donde aún predominan ciertos rasgos indígenas —como la lengua— se mantiene vigente el sistema de *cargos* con mayor frecuencia, comparativamente a las demás fiestas. Dicho sistema de organización ceremonial se expresa a través de la *mayordomía* o la *cofradía*, entendida como el grupo solidario que se hace presente en la fiesta y que a su vez propicia la movilidad social.

Referirnos a la fiesta popular tradicional, es hablar de un complicado sistema de elementos que se interrelacionan. Podríamos precisar el concepto de fiesta, como un complejo de tipo folklórico que al ser también un hecho social,² esta sometido a los procesos de cambio inherentes a la estructura social del grupo; es un fenómeno que por su dinámica se encuentra en constante transformación. Debido a esta razón, todo festejo nunca se repetirá en iguales

¹ Alberto Beltrán, "introducción" al *Calendario de fiestas tradicionales*, México, S.E.P., Dirección General de Arte Popular, 1977, pp. 3-7.

² Celso Lara, "Aproximación científica al estudio del Folklore", *Folklore Americano*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, O.E.A., 1976, Núm. 22, p.54.

Abajeños y sones de la fiesta purépecha





...la fiesta tradicional constituye un hecho social...

condiciones cada año, por lo que ofrecerá siempre nuevos elementos que bien pueden originar una mayor integración o propiciar la desintegración social de la comunidad.

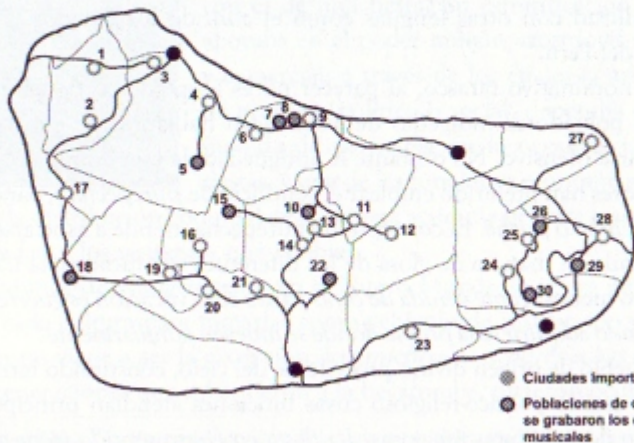
De esta manera el complejo socio-cultural *fiesta*, se encuentra sometido a los llamados agentes de cambio, sean internos (producidos por los mismos participantes y

organizadores) o externos (canales de televisión y de radio, así como ciertas diversiones de la sociedad de consumo que ofrecen nuevas expectativas de entretenimiento). El proceso de aculturación estará presente y se mantendrá la fiesta tradicional más o menos como la conocemos, *hasta el día en que aparezcan nuevas formas de adquisición de prestigio y de control social*.³

³ Héctor Martínez Arellano, "Vicios: las fiestas en la integración y la desintegración cultural", *Revista del Museo Nacional*, Perú, 1956, T.XXVIII, p. 244.

Abajeños y sones de la fiesta purépecha

- | | | | | |
|-------------------|-------------------|-----------------|--------------------|---------------------------------|
| 1 - Tangamandapio | 6 - Chilchota | 11 - Cherán | 18 - Los Reyes | 25 - San Andrés Ziroroto |
| 2 - Tarecuato | 7 - Huáncito | 12 - Nahuatzen | 19 - Zacán | 26 - San Jerónimo Purenchécuaru |
| 3 - Jacona | 8 - Ichán | 13 - Aranza | 20 - Angahuan | 27 - Coeneo |
| 4 - Tangancicuaro | 9 - Carapan | 14 - Paracho | 21 - Corupo | 28 - Quiroga |
| 5 - Ocumicho | 10 - Cheranástico | 15 - Cocucho | 22 - Quinceo | 29 - Tzintzuntzan |
| | | 16 - Charapan | 23 - Tingarabato | 30 - Jaricuaru |
| | | 17 - Tinguindín | 24 - Erongaricuaro | |



❖ LA FIESTA PURÉPECHA

La historia nos refiere que la última oleada de pobladores en el Michoacán prehispánico, fue la de los *purépechas* o *huanacase*, conocidos también con el nombre de *tarascos*, cuya lengua no mantenían relación con los demás grupos lingüísticos de Mesoamérica,⁴ aunque en estudios recientes se ha encontrado gran similitud con otras lenguas como el *zúñi* de los Estados Unidos y el *quechua* del Perú.

El nominativo tarasco, al parecer no es aceptado con gran entusiasmo entre los pobladores indígenas de Michoacán hablantes de esta lengua, por considerarse ofensivo. No obstante la antigüedad de esta dominación, algunos historiadores han preferido emplear el gentilicio de *purépecha* y, para la lengua, el de *purembe* o *purhé*. El concepto de purépecha, tiende a asociarse con el de *gente común*. A manera de glosa de los diferentes significados, la idea vendría a ser más o menos: *gente venida de otras partes cuya vocación es guerrera y ella les ha permitido adquirir casa propia donde se mueven familiarmente*.⁵

Pueblo de origen divino procedente del cielo, constituido terrenalmente como un estado político-religioso cuyas funciones atendían principalmente al calendario de sus fiestas religiosas. *La fiesta en cierto sentido viene a marcar el*

⁴ Benedict Warren, *La conquista de Michoacán: 1521-1530*. Morelia, Fimax Editores, 1977, p. XIII.

⁵ Francisco Miranda, "Estudio Preliminar" a *La Relación de Michoacán*. Morelia, Fimax Editores, 1980, pp. XXXII-XXXIV.



*ritmo de la existencia del Estado tarasco... reviste un carácter religioso que es una expresión del tiempo sagrado.*⁶

Según estudios posteriores basados en la multitudada *Relación de Michoacán*,⁷ el nombre de los meses lunares en su calendario coincidía con el de una fiesta. Su estratificación social se apoyaba en el poder militar, sacerdotal, artesanal y comercial; a través de los cuales la adquisición de prestigio político o social, dependía en buena medida de participar en la organización de las fiestas, y una de las funciones económicas de éstas

venía a ser la distribución comunal de la riqueza acumulada entre los miembros de la localidad y los visitantes que recibían.

La política de evangelización en el Nuevo Mundo se apoya en las tradiciones de cada cultura para tomarlas como vehículo de instrucción y control. Michoacán no viene a ser la excepción, los *michoacas* o *purépechas* a lo largo de varias generaciones que subsistieron a la hecatombe, tuvieron ocultar buena

⁶ Agustín Jacinto Zavala, "La Visión del Mundo y de la Vida entre los Purépechas", Ponencia presentada en el *Segundo Coloquio de Antropología e Historia Regionales*, Zamora, Michoacán.

⁷ Fray Jerónimo de Alcalá, *La Relación de Michoacán*, Morelia, Finax Editores, Vol. V de la colección de estudios Michoacanos, 1980. El manuscrito original de esta obra procede del Siglo XVI y se conserva en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial en España

parte de su pasado cultural. La fiesta se mantendría vigente, la finalidad había cambiado y sus oficiantes también, pero en forma latente *Curicaueri* y *Xaratanga* acompañados por los demás dioses, aún permanecían silentes en la atmósfera de las nuevas imágenes y representaciones.



...la fiesta expresa los signos de identidad cultural de un grupo...

10 Comprender la organización secular de la fiesta en Michoacán, nos conduce a mencionar aquella institución depositaria de la organización de las fiestas religiosas: la *cofradía*. Integrantes del sistema de cargos tradicional, al que sólo nos acercaremos superficialmente.

De aquellos hospitales de asistencia médica creados para el sector indígena hacia fines del siglo XVI, se asocia la fundación de la *cofradía* benéfico-religiosa, ambos orientados con la doble finalidad de congregar indios en un lugar y facilitar con ello su evangelización, al mismo tiempo que se recababa el tributo exigido.

En la Provincia de Michoacán se implanta la institución *hospital-cofradía* con singulares resultados y benéficos frutos. Prolifera la enseñanza de oficios a purépechas, lo que origina la agrupación de gremios que a su vez giran en torno a la *cofradía*. El apoyo es mutuo, en caso de muerte de algunos de sus

miembros, se solventan los gastos del funeral y se ayuda a la familia. De la cuota que están obligados a cubrir, gran parte se destina a costear los gastos que acarrearán las actividades en honor al Santo Patrón, al que estaban amparados.

De las celebraciones que mayor renombre tenían por el número de gremios participantes destaca el *Corpus*, prestigiada por las enormes procesiones con imágenes cargadas en andas y las multitudes que reunía.⁸

La semilla quedó sembrada, generación tras generación se vivirá la jerarquía de cargos, de ancianos a jóvenes se traslada la responsabilidad de atender a las imágenes titulares y patronales. Pese a los cambios políticos que se operan en el transcurso del tiempo, el principio de organización sustentadora de la fiesta continúa. La cofradía asociada al hospital de atención médica desaparece para convertirse en una asociación secular, que a su vez vendrá a representarse por el *cabildo tradicional* constituido por las autoridades tradicionales elegidas por su sabiduría o prestigio económico o social.

Desempeñar el cargo obtenido no es fácil, sobre todo en épocas de crisis política y económica. Por otra parte, la institución recibe frecuentes ataques y críticas del grupo sacerdotal más radical, que intenta suprimir *tales despilfarros* al recoger imágenes y prohibir la fiesta, con el objeto de desintegrar el *cabildo*, no sólo por su administración del festejo, sino porque también representa un grupo solidario que ejerce mayor poder de decisión entre la comunidad. Si a

⁸ María Teresa Sepúlveda, *Los cargos políticos y religiosos en la región de Pitzcuaro, México*, Instituto Nacional de Antropología, S.E.P.-INAH, Colección Científica No. 19, Etnología, 1974.

esto agregamos la pobreza del campesino y sus deudas heredadas de padres a hijos, muchos de los escogidos para *mayordomos* o *cargueros*, se niegan a aceptar tal responsabilidad conocedores de los fuertes gastos que acarrea; es por ello que se registran casos de personas que huyen de su comunidad para evadir el compromiso, aunque algunos, a pesar de todo, se ven obligados a aceptar por la fuerte presión social a la que se ven sometidos. En muchas comunidades de la región purépecha, los *cargueros* han venido a significar la base de apoyo que antes estaba constituida por la cofradía y su división de tareas. Hoy en día se afirma que el *cabildo* tradicional se encuentra en proceso de extinción; aunque permanece en aquellos lugares aislados de difícil acceso, que tienden a conservar su tradición. En el proceso de extinción intervienen como factores los ataques ejercidos por autoridades civiles y religiosas y por gente de la misma localidad que acusan de malversar los fondos reunidos y tildan de borrachos a los organizadores tradicionales de la fiesta. También el incremento del costo de la vida ha originado que ellos mismos se nieguen a recibir un compromiso que ya es totalmente incoesteable.

Hay lugares como Carapan y Huáncito, correspondientes a la Cañada de los Once Pueblos, en que la organización de las fiestas se hace atendido a la división de barrios, mediante la elección de un comisionado encargado de hacer la colecta, casa por casa; cada barrio sufraga los gastos de la música, el castillo, la comida, la misa y el arreglo del altar por separado. Generalmente quienes participan son individuos de ambos sexos, que desde niños siempre

han participado en las actividades de carácter tradicional en la región y que a su vez heredan por línea familiar la tarea y el *gusto por cumplir con los santitos*.

❖ RASGOS PARTICULARES

La fiesta tradicional purépecha actualmente está sujeta a presiones de diversa índole, sobre todo de tipo económico. Durante nuestro recorrido era muy común que los habitantes ancianos de la región recordaran tiempos pasados de bonanza, entusiasmo y respecto. Mucho se ha perdido a raíz de la desaparición del *cabildo*.

La porción circundante al lago de Pátzcuaro en su parte oriental, tal vez sea de las que más transformaciones haya tenido; el turismo le exige espectáculos a cambio del ingreso que aporta durante su estancia, sacrificando la tradición. Tal vez las riberas occidentales del Lago, sean las que por su aislamiento, aún presenten sus fiestas con buena parte de la tradición purépecha. Erongarícuaro por ejemplo, todavía conserva su *carguero* y capillas de culto. En su fiesta patronal del *Señor de la Misericordia*, el seis de enero, se contrataron dos bandas de música y se presentó una danza de *Santíagos*, que fue *reforzada* por otra igual procedente de Pátzcuaro. Hubo *castillo* y corrida de toros, también muchachas vestidas de *uares* (con blusa bordada y falda tableada de lana negra). Habló por sí solo el esfuerzo de su *carguero* en esta fiesta mestiza sin ceremonia indígena que refleja la tradición de la mayordomía; pese a que su

población de pescadores y hablantes bilingües ya no se considera a sí misma indígena.

Y así podríamos seguir hablando de cada una de las fiestas que fueron registradas en el Lago de Pátzcuaro, la Sierra y la Cañada de los Once Pueblos, sin embargo, no podemos pasar por alto la variedad de rasgos culturales que se presentaron a lo largo del registro musical de la fiesta. Michoacán tal vez sea el estado que más fiestas tradicionales tenga en su geografía; tan sólo la región purépecha tiene un promedio de tres a seis fiestas grandes al año por comunidad.

La crisis del cabildo tradicional se supera con el nombramiento del *carguero* y de los comisionados que deberán ayudarle a hospedar a los miembros de la banda y conseguir la comida en varias casas.

El peso económico se aligera un tanto por las colectas y ayudas en especie (maíz, frijol, carne) que otros vecinos *han prometido como manda mientras vivían para servir al santito*.

Si hay eficiencia entre los colaboradores de las *colectas* y apoyo de las autoridades civiles, se pueden organizar concursos. Estos concursos últimamente han adquirido mucha popularidad y aceptación en la zona, sus premios llegan de dos a tres mil pesos, y por lo general se orientan hacia la



...en las fiestas religiosas se interrelacionan con las costumbres paganas...

promoción de solistas y grupos de cantadores de *pirekuas* así como de orquestas.

El arreglo del templo es una tarea común, con anterioridad se delimitan responsabilidades y desde la víspera hombres y niños decoran el templo. Si aún pervive la cofradía de alguna imagen, los cófrades, tienen la obligación de arreglar su imagen. Para el día de la fiesta, la mayor parte de las imágenes de bulto estrenan vestidos, y a veces dos o más (como a sucedido en Urapicho, donde pusieron los cinco vestidos que le regalaron a la Virgen y sus respectivos mantos).

Aún cuando no haya un solo *carguero*, las comunidades se reparten el peso del *compromiso* por barrios. Así, uno de los cuatro barrios o *cuarteles* costean la música de banda, otro el castillo, otro el novenario y las misas y otro las comidas; nuevamente observamos cómo se presenta la participación comunitaria.

La presencia o ausencia de un grupo de danza o teatro folklórico puede originarse por múltiples causas, la más común es la desintegración del grupo local. Hay casos como el de Erongarícuaro, en que el grupo formado para ese año, se reforzó con la invitación de los *Santiagueros* de Pátzcuaro, como referimos anteriormente. O bien, puede ser que se considere el lugar de visita obligada por una *manda*, como lo fue la pastorela de Paracho, que asistió a Cocucho para rendir culto a la Purísima. Cabe mencionar que a esta fiesta se le da una gran importancia en la región, pues, por ejemplo, desde la víspera se dieron

cita aproximadamente 20 grupos de pastorelas y viejitos, que actuaron entre los casi tres mil visitantes que acudieron a esta fiesta indígena.

La mejor tarjeta de presentación de un grupo es el modo de actuación en una fiesta, así, las danzas y pastorelas se esmeran en estrenar ropa y contratar el mejor grupo para que ejecute los *sonecitos*; y en ese cuidado las bandas no son la excepción. Según sea la importancia del compromiso, algunas bandas se *refuerzan* con otros elementos de instrumentistas de la misma comunidad o por la relación de amistad, sobre todo si se menciona que estarán frente a otra banda; el prestigio del grupo tiene que mantenerse muy en alto, es común que durante las fiestas se enfrenten unos y otros en las *competencias* o *encuentros*.

Uno de los grupos le *tiene que poner la mano*—musicalmente hablando— a su oponente. Esta *competencia* señala la hora de mayor afluencia de visitantes a la comunidad y generalmente sucede antes de la quema del *castillo*. Se sabe de antemano que del éxito del grupo dependen algunas invitaciones para tocar en otras fiestas. Es el momento en que la tradición musical aflora sin presiones, abajeños tras abajeños, exigen de una entrega absoluta. Es el clímax de la fiesta, finaliza así el primer día con el torito de luces pirotécnicas y el *castillo* de más de quince metros de altura.

Cada familia, en la medida de sus posibilidades, trata de vivir la fiesta en casa. Es tradición estrenar para ese día sobre todo las jóvenes casaderas. Hay quienes estrenan rebozo, zapatos, el *uanengo* o blusa, y si es comunidad indígena, se presenta la ocasión de lucir el mejor rollo tableado (falda de lana



...cada familia trata de vivir la
fiesta en su casa...

tableada). Ellos también estrenan, posiblemente sea la mejor oportunidad de encontrar quién será su compañera.

En las casas indígenas, los preparativos empiezan desde una semana antes; los dos o tres días anteriores a la fiesta llegan las sobrinas o ahijadas a ayudar en la cocina. En toda fiesta purépecha no faltan las *Korundas* (tamales sin carne) y el sabroso *churipo* (caldo rojo enchilado que lleva perejil, col hervida y carne de res en trozos). Se preparan grandes cantidades, puesto que ese día llegarán los familiares y amigos de otros lugares y tal vez, aquél conocido que salió a la frontera o vive en otras regiones del país. También son recibidos los inesperados, según un refrán tradicional de la región, porque *cuando hay fiesta todo mundo es pariente*.

A lo largo de nuestras experiencias en el campo, iniciadas en la región purépecha desde la Semana Santa de 1980, hemos comprobado la permanencia de valores tradicionales que integran más a las comunidades indígenas que a las no indígenas, en estas últimas impera más la adquisición de prestigio a través del cargo; las diversiones de tipo mecánico, de azar y otras más que dejan buenos ingresos. Se constituye así uno de los procesos que transforman a la fiesta tradicional; con cabildo o sin él, tal vez con reminiscencias de lo que

antao era la ceremonia de sus ancestros. De la fiesta purépecha aún podemos afirmar que su transformación será lenta y tal vez el siguiente año de un giro más. Lo que es un hecho es la permanencia de la ayuda solidaria ante las responsabilidades, como una tarea comunal.

❖ LA MÚSICA PURÉPECHA, SUS ORÍGENES

18

Las más antiguas referencias sobre la música purépecha se han podido apreciar a través de hallazgos arqueológicos procedentes de Chavinda, San Pedro Caro y Tzintzuntzan (capital del antiguo Imperio tarasco). De estos hallazgos se han formado numerosas colecciones que conservan ejemplares del Preclásico en cobre y en barro, de silbatos, cascabeles, caracoles, ocarinas y flautas. Una gran parte de este acervo prehispánico se conserva actualmente en el Museo Michoacano de Morelia y el Museo Municipal de Uruapan.

Daniel Castañeda⁹ aporta un estudio valioso al conocimiento de las flautas de barro, descritas por él como aerófonos provistos de tubos con cuatro orificios, en los que se derivan escalas del rango pentatónico (de cinco sonidos). Esta característica se ha identificado no sólo en ejemplares purépechas, sino también en ciertas flautas de las culturas azteca e inca.

⁹ Daniel Castañeda, "Una flauta de la Cultura Tarasca". *Revista Musical Mexicana*, México, Vol. 1 Núm. 5, Marzo 7, 1942, p. 109.



Con metales y maderas, con partituras o de memoria, bandas vienen, bandas van.

Las crónicas y documentos del siglo XVI, nos hablan también de la música y dotación instrumental en nuestra área de estudio. En particular *La Relación de Michoacán*¹⁰ menciona la existencia de instrumentos sonoros en las festividades y ceremonias en honor al *Cazonci* o Rey purépecha, al que se veneraba con la música de caracoles, flautas, aerófonos de pabellón (trompetas rudimentarias), conchas de tortuga y tambores de madera o *kuringuas*.¹¹ A estos últimos se les identificaba en el mundo hispano bajo la denominación de *atabales*.

Un fragmento de *La Relación de Michoacán*, en el que se describen los pormenores de la ceremonia en ocasión de la muerte del *Cazonci*, pone de manifiesto la importancia de los instrumentos musicales en función ritual:¹²

"Capítulo XVII. Como muría el cazonci y las ceremonias con que le entraban.....

.....Y llevaba así mismo un bailador y un tañedor de sus atabales y un carpintero de sus atambores. Y querían ir otros sus criados y no los dejaban ir; decían que habían comido de su pan y que quizá no los trataría como el, señor que había de ser.

Ponían todos unas guirnaldas en la cabeza de trébol y amarillábanse las caras e iban tañendo delante: uno, unos huesos de caimanes, otros unas tortugas".

¹⁰ *Op. Cit.* p. 276.

¹¹ Fray Manurino de Gilberti, *Diccionario de la Lengua Tarasca o de Michoacán*, Guadalajara, Colección del Siglo XVI, Núm. 9, 1962.

¹² Relación de Michoacán, *Op. cit.* Tercera parte, p. 276.

La sociedad purépecha mesoamericana, mantuvo siempre su tradición festiva y ceremonial plena en manifestaciones sonoras de toque artístico-musical. Al establecerse el contacto con el mundo hispano, el oído europeo debió asociar la ejecución de instrumentos a su propia concepción de *música*, término que no figura en las traducciones al español de los más antiguos vocablos de la lengua purépecha, por lo que se cree que el elemento sonoro de los instrumentos musicales se haya identificado en realidad, como un sinónimo de *fiesta*¹³ y ceremonia, transformado hacia los servicios del culto cristiano durante la Colonia.

La manufactura de los instrumentos musicales ha constituido una de las labores más importantes del artesano purépecha, quien no sólo diseñó en su etapa prehispánica, flautas, ocarinas, silbatos, cascabeles y tambores de madera, sino que se dio también a las tareas de aprender la construcción de los instrumentos europeos, en los que se hizo notable ejecutante y compositor.

Robert Stevenson¹⁴ hace referencia a los primeros centros artesanales fundados alrededor del año 1586, uno en Pátzcuaro, que se destacó por la fabricación de campanas, trompetas, flautas y oboes, distribuidos a toda la Nueva España; el otro centro en Tzintzuntzan que se especializó en la manufactura de trompetas y chirimías.

¹³ Thomas Stunford, "A linguistic analysis of music and dance terms from sixteenth century", *Dictionaries of mexican indian languages*, Austin, University of Texas, Offprint Series No. 76, 1966, p.

¹⁴ Robert Stevenson, *Music in Azteca and Inca Territory*, Berkeley, Calif., 1966. p. 172. Apud, Antonio de la Cíudad Real, *Relación Breve y Verdadera*, documentos inéditos para la Historia de España LVII - LVIII (1872-1873).

Algunas pinturas coloniales de los siglos XVII y XVIII, que se aprecian en las bóvedas de los templos católicos más antiguos en la región, nos hacen también referencia a la introducción por vías del culto y los servicios religiosos, de otros instrumentos aprendidos y diseñados por la mano indígena, tales como vihuelas de arco, vihuelas de mano, guitarras, violas, violines, rabel, arpas, laúdes y liras.

Los antiguos maestros lauderos procedentes del viejo mundo, dejaron la semilla en tiempos del Michoacán de don Vasco de Quiroga, que brota en los discípulos purépechas, quienes a partir de la Colonia han desarrollado en su propia estilo, el arte del tañido y la construcción de instrumentos.

Por lo que toca a Paracho, como tercer centro artesanal de gran importancia para la historia musical de Michoacán, cabe referir que su producción se ha mantenido desde la época colonial.

No hemos identificado con precisión la apertura de los talleres de laudería, sin embargo mencionaremos que una de las etapas más prolíferas de este arte en San Pedro Paracho, se ubica hacia el siglo XVIII, en el cual se habla de la existencia de 204 tributarios indígenas expertos en las tareas del diseño en vihuelas y violines.¹⁵

¹⁵ *Inspección Ocular en Michoacán, regiones centrales y Sudoeste*. México, Editorial Jus, Introducción y Notas de José Bravo Ugarte, 1960, p. 80 (Documentado en el Archivo General de la Nación. Ramo *Historia*. Tomo 73 Folios 285-405).

❖ ANTECEDENTES FESTIVOS DEL SON EN MÉXICO

El Diccionario de la Real Academia Española, refiere que son, proviene del latín *sonus* y lo define como *ruido concertado (organizado) que percibimos con el oído, especialmente el que se hace con arte o música*.¹⁶

Esta idea de ruido concertado, se asocia también al término *tañido* o ejecución de un instrumento y al parecer es equivalente del *sonus* latino, que es también sonido, elemento esencial de la música.

En México, el son, se entiende como una forma de música canto y baile, en cuya estructura se aprecian organizaciones de instrumentos, versos o coplas y el zapateado elemental de la danza.

El origen de este género, se remonta a la Colonia, a partir de la cual se plasmaron las tradiciones y costumbres de tres mundos, el hispano, el africano y el indígena, dando por resultado una hibridación de formas líricas, instrumentales y coreográficas, consideradas para el gusto europeo y la inquisición como *obscenas y anticlericales*, por lo que se prohibían con frecuencia, tanto a nivel del gobierno colonial como por las autoridades religiosas.

Es quizá esta prohibición oficial, la que motivó una mayor aceptación y arraigo de las manifestaciones colectivas y públicas de música, canto y danza, entre el pueblo explotado de la Nueva España.

¹⁶Thomas Stanford, *The Mexican Son*, Yearbook of the International Folk Music Council, Austin, Texas, 1972, p. 66 Apud, Diccionario de Autoridades de la Real Academia de la Lengua (1726-1739).

Según aparece, dichas manifestaciones a las que se dio por llamar *sones populares*, han desempeñado un papel importante en la vida festiva de la Colonia, con diferentes denominaciones.

Hacia fines del siglo XVI por ejemplo, los sones se introdujeron en las festividades religioso-populares llamadas *coloquios* y hacia la segunda mitad del siglo XVII, agrupaciones masivas de negros y mestizos se incorporaron también a un cierto tipo de celebraciones, denominadas *oratorios* en donde se les permitía efectuar sus eventos religiosos, con el acompañamiento de oraciones, danzas y grupos instrumentales de arpa y guitarra.¹⁷

En este mismo periodo surgieron otro tipo de fiestas a las que se conocía como *escapularios*, que se encargaban de ridiculizar santos, mediante ciertas danzas insinuantes. Es de esperarse que hayan recibido la mano dura de la Inquisición. No fue sino hasta fines del siglo XIII, en que las autoridades religiosas cedieron un poco en sus prohibiciones, para aceptar las convivencias



Tata Pedro, portador de esa historia que se desvanece, Jarácuaro.

¹⁷ Gabriel Saldivar, *Historia de la música*, México, México S.E.P. 1934, pp. 221-223, 252-253.

festivas, de las que participan mestizos, negros e indígenas, y en las que se incorpora la música de sones y jarabes.

Al parecer, la influencia africana se dejó sentir con gran poder en la música de sones y jarabes, sobre todo en lo que se refiere a la incorporación de los ritmos combinados que se derivaron de las antiguas danzas *zarabandas* o *sarabandas*, introducidas en España durante la dominación mora y posteriormente trasladadas a México. De estas danzas, nacen los ritmos conocidos como *sesquiálteros*, que resultan por la combinación de compases en 6 por 8 y por 3 por 4, los cuales constituyen la base misma del son mexicano.¹⁸

En cuanto el papel del son, en otro tipo de manifestaciones colectivas de tipo festivo, Vicente T. Mendoza hace especial énfasis en la estrecha relación que tiene con la tonadilla *escénica*, de la que se tienen noticias hacia la segunda mitad del siglo XVIII.¹⁹ Esta representación podemos entenderla como una forma de teatro popular que incluía un intermedio con música.

Las formas de teatro popular han recibido diferentes denominaciones. Por ejemplo aquellas representaciones que no llevaban música se conocían como *sainetes* o *entremeses*, pero al incorporarse el *son*, se les llamó *tonadilla*,²⁰ las que se cree que hayan surgido como una reacción de la gente de habla

¹⁸ Thomas Stanford, *Op. cit.*, pp. 66-85.

¹⁹ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956, p. 59

²⁰ Gerónimo Baquero Foster, *Historia de la música en México*, México, S.E.P.A.N.B.A., Vol. III, 1964, pp. 14-15.

hispana, en contra de la Ópera Italiana que adquirió fama entre la aristocracia.

En el período de la Independencia, se marca una nueva etapa en la evolución del *son*, ya que pasa a formar parte del alma nacional, a raíz de la popularidad que tuvo a través del teatro en lengua hispana. Surgen así las primeras transcripciones al piano de los sones distintivos de cada región en el siglo XIX, a los que se dio por llamar *aires nacionales*.²¹

Con el movimiento revolucionario de 1910, el *son* pasó a integrarse definitivamente a la esencia mexicana del campesino en lucha, en contraste a las clases altas mexicanas que persistían en el gusto por la moda europea. A raíz de este período de conflicto, el *son* continúa su marcha hacia el encuentro con el alma mestiza, representada en los conjuntos más populares como el *mariachi* y el conjunto de *arpa grande*, entre otros, de los que brotan los nuevos estilos regionales del siglo XX.



Purépechas o huanacase, conocidos también como tarascos.

²¹ Irene Vázquez Valle, *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara, Edición especial del Departamento de Bellas Artes y el gobierno de Jalisco (Primera Parte), 1976.

❖ ASPECTOS GENERALES DEL SON MICHOACANO

Las variantes regionales del son, comienzan a hacer su aparición aproximadamente hacia fines del siglo XIX y principios del XX, paralelamente al desarrollo de las técnicas de ejecución instrumental y la diversidad de instrumentos de cuerda rasgueada, punteada o arqueada que iniciaron su evolución desde la Colonia. Surgen así estilos particulares de afinación y tañido en cada región, a los que suele identificarse como sones jaliscienses, guerrerenses, huastecos, jarochos y por lo que toca a nuestra área de estudio, *sones michoacanos*.

Referencias anteriores sobre estas variantes concebidas en los estudios de Vicente T. Mendoza, José Raúl Hellmer y Gabriel Saldivar,²² así como en los más recientes de Mark Foguelquist y Larry Saunders, proponen la denominación de sones michoacanos²³ como formas musicales representativas de su región, aunque en realidad parecen haberse identificado más bien por su raíz mestiza y tradición propias de la *Tierra Caliente*, que se caracteriza por el empleo del arpa grande, violín, vihuela y guitarra de golpe, a través de formas en allegro, en estrecha relación con las coplas, valonas y décimas del repertorio lírico popular en lengua hispana. Tomás Stanford precisa un poco más en la

²² Vicente T. Mendoza, *Op. Cit.*, Gabriel Saldivar, *Op. Cit.*, José Raúl Hellmer, *The music of the mestizo*, Toluca Gazette, Toluca, Junio 15, Modern Mexican Music, Part II, 1960, p. 5.

²³ Mark Stephen Foguelquist, *Rhythm and form in the contemporary son jalisciense*, Los Angeles, Calif., U.C.L.A. Tesis, 1975, p. 7 y, Laurence Ira Saunders, *The son huasteco*, Los Angeles Calif., U.C.L.A. Tesis, 1976, p. 33.

denominación de los *sones calentanos* descritos como géneros de la costa michoacana, en los que se realzan además de zapateados y formas literarias, las diestras ejecuciones de tamboreo en el arpa.²⁴

No obstante el poder distinguir variantes regionales del son en México, cabría hacer especial énfasis en los nuevos estilos que brotan en cada región, los cuales no son exclusivos del músico mestizo. En Michoacán estos últimos han ejercido una gran influencia entre los grupos instrumentales purépechas, sin embargo se reconoce a pesar de todo, un estilo diferente de interpretación y composición.

A nuestro modo de ver, el músico purépecha ofrece también nuevos aportes a la evolución del *son*, en donde se plasman textos en lengua indígena con una métrica distinta y las aportaciones de las bandas que hacen su aparición en el estado como un conjunto de amplia dotación, hacia la primera mitad del siglo XIX.²⁵ Aunque sus antecedentes parecen remontarse a las agrupaciones de tambores y clarines del ejército colonial español.

De esta manera entendemos que el son en Michoacán, al que acuden con frecuencia etnomusicólogos y folkloristas, debe ubicarse con más amplitud, dado que en esta porción del Occidente de México, se distinguen someramente dos grandes familias, el son de la Tierra Caliente y el son que nace de la

²⁴ Thomas Standford; *Op. Cit.*, p. 81

²⁵ Salvador Próspero Román, *Origen de las bandas y orquestas populares en Michoacán*, Kueraani, Morelia, Organización Michoacana de Artistas y Escritores, 1972

tradición purépecha o son purépecha, con sus correspondientes variantes internos.

❖ LOS GÉNEROS MUSICALES DENTRO DE LA FIESTA PURÉPECHA.

Particularmente se distinguen cuatro tipos básicos de géneros en el contexto de la fiesta purépecha, derivados del son, y los que se conoce o denominan popularmente como abajeños, toritos, sones regionales y sonecitos.

Al parecer los abajeños, son el resultado de la influencia cultural que recibieron músicos indígenas emigrantes hacia las porciones más bajas del estado de Michoacán, a principios del siglo XX, durante la consolidación de rutas comerciales entre Apatzingán y los pueblos indígenas de la región.

Frecuentemente se escucha la referencia oral, de que el *abajeño*, es un *son de allá abajo*, designando así al son planeco, propio de la zona calentana y el sur de Jalisco. No obstante esta influencia, se reconoce en la ejecución de abajeños un estilo diferente entre los músicos purépechas quienes han adaptado la versión antigua del arpa grande, violín, vihuela y guitarra de golpe, a la forma instrumentada de las bandas y orquestas. También suele interpretarse este género, con mariachitos y grupos de flauta y de chirimía.

En forma especial se distingue en el abajeño interpretado a través de las bandas, un patrón rítmico con acentuaciones más enfatizadas, que se derivan del empleo de ciertos instrumentos de percusión tales como el bombo, tarola

y platillos, de acompañamiento a la gran variedad tímbrica de los instrumentos de aliento, así como el zapateado de uso común en festividades matrimoniales y devocionales, además de su utilización en las danzas de *Viejitos*, *Cárpites* y *Negritos* (estos últimos en vía de desaparición)

Surge así un nuevo estilo de música al que hemos identificado como *abajeco* en estilo purépecha, el cual no es exclusivo de las regiones situadas en bajíos, cañadas o lagos, sino que se interpreta también en las comunidades de la Sierra. Por sus características musicales lo encontramos un poco más emparentado al *son serrano* o *arribeño* que describe Irene Vázquez en la porción sur de Jalisco, como un son parejo en el que todos los instrumentos tocan dentro de la misma tonalidad, contrariamente al *son planeco* o *son contrarrestado* que se ejecuta en tonalidades distintas.²⁶

Un elemento común del *abajeco* en estilo purépecha con respecto al son mexicano, es su estructura rítmica de compases combinados o sesquiálteros,²⁷ cuyo patrón se basa en la alternancia de 2 y 3 pulsaciones de acentuación diferente:



²⁶ Irene Vázquez Valle, *Op. Cit.* (Parte segunda).

²⁷ Thomas Stanford, *Op. Cit.*, p. 77, los define como de "seis que alterna".

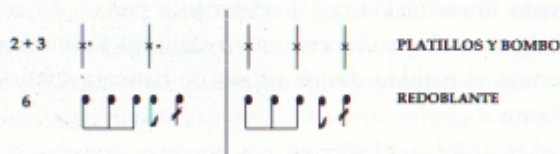
Esta fórmula rítmica es manejada en cada región del país de una manera particular. En el área purépecha, frecuentemente las bandas usan dos tipos de combinaciones, la primera de ellas se ubica hacia las partes más suaves del *abajío*, en donde se da la entrada a los clarinetes u otros instrumentos que llevan las primeras líneas melódicas, acompañadas por un bloque de ritmos que hacen los helicones o bajos, las *armonías* o saxhorns y el tambor redoblante o tarola. Es común el empleo de los golpes de baqueta sobre los aros del tambor redoblante:



En las orquestas y mariachitos que no poseen una sección de percusiones, la combinación de ritmos se traslada a las cuerdas.



La segunda combinación rítmica del género se puede escuchar en la parte del *tutti* (al entrar todos los instrumentos), en donde se aumenta la sonoridad y viveza de la banda. En esta parte se siente con mayor énfasis el carácter *sesquiáltero* del abajeño:



En nuestro criterio todos estos aspectos rítmicos vienen a caracterizar en gran medida, al abajeño en estilo purépecha, sin dejar de contemplar por supuesto el uso frecuente de tonalidades mayores en melodías de bandas y orquestas, que manifiestan una tendencia hacia los tonos altos y alargados, unidos a frases de corcheas sucesivas (6/8) que se mueven rápidamente por grados conjuntos y repetidos a manera de jarabe. No obstante reconocemos que sólo mediante un análisis posterior se ahondará con detalle en los aspectos tonales y escalísticos del género.

En cuanto a la temática de inspiración regional sobre el *abajeño*, son abundantes los temas amorosos en estrecha relación con las *flores*, elogio a lugares, nombres de personas o personajes en la vida de un pueblo, referencias a la belleza de la mujer y títulos alusivos a los animales de la región.

El torito, es considerado como un género aparte, aunque en realidad es una variante más del son, que se identifica por sus frases cortas respectivas en 6/8 y en algunos casos combinadas al 3/4. Difiere del abajeño por su carácter breve y repetido, además de la ocasión para tocarlo.



Las fuentes orales mencionan por lo menos 20 tipos de toritos que se distinguen por su temática, calendarización u ocasión. Aunque no hemos podido reconocer todavía la gama completa de estas versiones instrumentales, en términos generales se aprecian: *toritos para quemar el castillo*, *toritos para llevar los toros al corral*, *toritos para el levantamiento de un Niño Dios*, *toritos para bajar la bandera*, *toritos para la quema de un toro pirotécnico*, *torito para uares*²⁸ y *torito de carnaval* en el que se usa un toro de cartón pintado y adornado, como elemento de juego, cortejo y diversión. En las poblaciones ribereñas de Erongaricuaró y de Ihuatzio, la música del torito, se efectúa con el fin de que las *uares* o jóvenes muchachas, luzcan sus vestidos de fiesta y bailen por las calles del pueblo al encaminarse a la plaza de toros.

²⁸ Pablo Velázquez Gallardo, *Diccionario de la Lengua P'urhépecha*, México, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Antropología, 1978, p. 218 refiere el vocablo *uáirhi* como dama o mujer.



Tarépeti y cúrpites de Nuevo San Juan Parangaricutiro

El calendario de los toritos, se efectúa desde el mes de octubre hasta el carnaval, en este lapso de tiempo los compositores de la región hacen aflorar su inspiración para estrenar un *torito* en cada festejo. Frecuentemente se tocan toritos anónimos antiguos y otros del autor desconocido, recibiendo denominaciones específicas de gran popularidad, tales como el *toro requetzón*, *torito de once*, *toro viejo*, el *toro palomo* y otros.

Una variante más del son, es la que se entiende como *son regional*, ésta difiere del abajeño por ser un tanto más lenta y melancólica, quizá por el uso

frecuente de tonalidades menores y su rítmica en 3/8, que se identifica según la escritura de los músicos regionales de la siguiente manera:



Este tipo de son, no es común que sea zapateado, aunque en algunos casos se baila. Tiene demanda también en las festividades patronales, en los *Corpus* y en los matrimonios, instrumentándose ya sea con orquesta o banda. Se considera como más tradicional su interpretación en cuerdas.

Francisco Domínguez y Delfino Gil Madrigal, refieren en cuanto al son regional, la existencia de otras variantes en vías de desaparecer, a las que se ha dado por llamar *sones ribereños* y *sones isleños*,²⁹ además de los sones lentos de la sierra. Los géneros de las riberas e islas han caracterizado por largo tiempo la música del Lago de Pátzcuaro y sus alrededores.

Estos géneros locales de la zona lacustre, han tenido a perderse y en realidad no se han definido con precisión, en cuanto a ritmos, melodías o instrumentos. Cabe referir en especial el estilo que prevalece en Jarácuaro,

²⁹ Francisco Domínguez, *Sones, canciones y corridos michoquanos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Talleres Gráficos de la Nación, 1941, Vol. Y, Delfino Gil Madrigal; comunicación verbal aludiendo a la música tocada por su padre, Delfino Madrigal en la Orquesta de Crispín Tinajero hacia principios de siglo.

mediante el uso de los instrumentos propios del mariachi sin trompeta, en el que se incluyen vihuelas, guitarrón, violines y guitarra 6ª, dotación que se emplea también en lotatiro y la Zarzamora, poblaciones vecinas a Erongaricuaro. La distinción de sones regionales, ya sea de el Lago, la Cañada o la Sierra, la establecen los propios músicos bajo el concepto de *el gusto de cada pueblo*.

En cuanto al *sonecito* llamado así popularmente, se integra al repertorio de los instrumentos solistas como la flauta de carrizo o la chirimía, aunque también forma parte de las orquestas, bandas y mariachitos que acompañan *sones de corte de danza*, cuya temática se deriva de los movimientos coreográficos, tales como: *la cruz, la reverencia, el palmoteo, la cadena, el caracol*, etc.

Su estructura musical, tiende a ser de melodías cortas en frases de 8 compases, por lo general, que se repiten constantemente. Para el sonecito se emplean compases binarios en 2/4 ó 4/4; el 6/8 se utiliza más bien para el repertorio de *abajеños* interpretados en flauta y chirimía. Cabe hacer la aclaración de que ciertos *abajеños* acompañan también algunas danzas y se asemejan a los *sonecitos* por su estructura breve y repetitiva, aunque por su rítmica son bastante diferentes. El *sonecito*, rara vez presenta una combinación sesquiáltera.

Este género reducido, se encuentra más asociado al ceremonial religioso de la fiesta que a su aspecto profano, por lo general las danzas que llevan sonecitos, se caracterizan por su *ofrecimiento* o *promesa*. Por otro lado, los instrumentos solistas de flautas y chirimiteros, que interpretan el género, se incorporan

normalmente a la estructura de los *Corpus* y de las festividades patronales en los atrios de las iglesias. En cuanto al carnaval purépecha no se ha precisado si es absolutamente profano, pues se aprecian en él, manifestaciones de danza y música acompañadas de *sonecitos*, que se antojan verdaderamente rituales.

Revisando la temática de los sones regionales y sonecitos, se descubre un preferente empleo de títulos alusivos a la flor regional ó Ts^Ts^AKi, diferenciando sus especies y distintas denominaciones como *flor de tule*, *flor de frijolito*, *flor de chicalote*, *flor de dalia*, *flor de amapola*, *flor de charanguini*, *flor de canela*, etc. Esta temática es usual también en la *pirekua*³⁰ o forma de canto tradicional en lengua purépecha en la que se destaca la belleza divina de la flor con profundo sentido espiritual.

Encontramos en este simbolismo de temas referentes a flores, antiguas raíces mesoamericanas de gran similitud con la dualidad *flor y canto*, plasmadas en la poesía náhuatl y en algunas de las deidades del mundo azteca como *Xochipilli-Macuilxóchitl*, representativas de la música y la danza.

En conclusión, los géneros purépechas en su mayoría se interpretan dentro del ámbito de la fiesta, como *sones*, *toritos* y *abajenos* de autor conocido, existen también los de autor anónimo, aunque son verdaderamente escasos. Las relaciones socio-económicas de alguna manera han contribuido al

³⁰ Por considerarse a la *pirekua*, como un género vocal de gran importancia para el conocimiento de la música purépecha, merecía un estudio especial. Entre las grabaciones de notable calidad y autenticidad referimos las de Henrietta Yurchenco, *The Real México in Music and Song*, New York, Nonesuch Records, por citar uno de los más antiguos registros de éste género.



José, portador de esa tradición
que se desvanece, Jarácuaro.

enriquecimiento de experiencias musicales entre purépechas y mestizos. El músico purépecha en especial se ha valido de su gran inventiva y talento, para desarrollar las técnicas elementales de la armonía y el ritmo.

El papel del compositor regional es igualmente importante, ya que tiene gran demanda en los eventos festivos de mayor relevancia social y religiosa. Los sonidos frescos que brotan de cada nuevo son, redundan en beneficio de un prestigio social afanosamente buscado por creadores e intérpretes ante la comunidad purépecha.

❖ ORGANIZACIÓN INSTRUMENTAL VIGENTE

En nuestra región de estudio hemos encontrado cinco tipos de conjuntos instrumentales que permanecen vigentes, aún cuando algunos de ellos están por desaparecer. Se les identifica popularmente como la *banda*, la *orquesta* entre las agrupaciones más numerosas, continuando en menor dotación el *mariachi* o *mariachito* y por último los pequeños grupos de instrumentos solistas y de acompañamiento, constituidos en dúos, tríos y cuartetos mejor

conocidos como conjuntos de flauta y tambor o *pifaneros* y de chirimía y tambor o *chirimiteros*.

Estas pequeñas agrupaciones de aerófonos, se reconocen como las de mayor antigüedad en Michoacán. Por lo que se refiere al conjunto de flauta y tambor, saltan a la vista las influencias de dos culturas, la hispana representada en el tambor redoblante y la mesoamericana en la flauta de carrizo, no obstante su denominación europea de *pífano*.

En nuestros recorridos de trabajo de campo, hemos encontrado referencias aisladas sobre la vigencia de este conjunto y principalmente de la pervivencia de la flauta de carrizo en San Andrés Tziróndaro, Jarácuaro, Cucuchucho, Zopoco, Carapan y Cherán Atzicurin. Los ejemplares más comunes de este tipo de aerófonos están previstos de 6 orificios, que reproducen normalmente escalas pentatónicas (de 5 sonidos) a través de tubos gruesos y delgados manufacturados con el carrizo o *p'atamu* (*Arundo Donax* L.)³¹ que crece en la zona lacustre de Pátzcuaro.

Los músicos de la región distinguen cuando menos dos tipos de flautas de uso festivo, diferenciadas como *primera* por su timbre agudo y tubo delgado, la cual se alterna a la *segunda* de timbre más grave o bajo y tubo ancho.

Generalmente los músicos que tocan este tipo de aerófonos son también fabricantes y aprenden a construirlos y ejecutarlos desde niños, formando

³¹ Pablo Velázquez. *Op Cit*, p. 179, "popote de la planta de raíz del zacatón".

parte de sus medios de juego y pasatiempo. Posteriormente al pasar por la adolescencia y la madurez, la función de la flauta cambia al constituirse en instrumento de uso ritual, completándose así una fase importante en el ciclo de vida indígena.

En cuanto al tambor redoblante, es un tipo de membranófono de caja de madera o de lámina, provisto de dos cueros en piel de becerro o de macho cabrío, con un aditamento de cuerdas de guitarra. Estas le sirven de bordonero que se hace vibrar por resonancia como se aprecia en los tambores militares o de guerra.

Se le conoce también como tarola o *tarolita*, dependiendo del grueso o anchura de la caja de resonancia. Se percute con un par de baquetas o palitos y se sostiene mediante correa de cuero o de ixtle al cuerpo del ejecutante. La afinación se hace mediante un sistema de tensión que le proveen los atados de sogas de ixtle, dicha afinación es por lo general en timbres agudos estirando al máximo los cueros, permitiendo así al músico efectuar sus *redobles*.

Es común observar la participación del conjunto de flautas y tambor en ocasiones ceremoniales de un *Corpus* o bien para el acompañamiento de la *chanantzcua* o danza de Carnaval, en la que incursionan también los grupos de chirimías.

En su organización los *chirimiteros*, son muy parecidos al conjunto de los *pifaneros*, ya que se constituyen de un aerófono y un tambor redoblante, la diferencia se nota en las características de sonido y diseño de los instrumentos

de aliento. Entre los *chirimiteros* se distingue el uso particular de un aerófono de doble caña (sistema de embocadura) agrupado en dúo, trío o solistas, acompañados por tarolas o *tarolita*.

La chirimía parece haber entrado por las vías del culto y los servicios religiosos según crónicas y pinturas testimoniales de la Colonia, que se aprecian en las bóvedas de los templos cristianos más antiguos.

No obstante su introducción hispana en Michoacán, reconocemos que el instrumento presenta una mayor antigüedad, la que se remonta a la tradición islámica. Esto se explica por la evidente influencia de los moros que dominaron a España durante más de 700 años.

Entre las familias de instrumentos islámicos en las que se encuentra un extraordinario parecido con las chirimías citaremos las gaitas de doble caña de uso tradicional en el Medio Oriente, conocidas como *Surmai*³² dotadas también con sistemas de pabellón en el extremo opuesto a la embocadura, como en el oboe europeo.

La chirimía se fabrica regionalmente en madera de *madroño*, (madroñillo)³³ provisto de 8 y 9 orificios, en los talleres artesanales de Paracho y Ahuiran, a los que recurren normalmente los músicos para comprar el tubo del instrumento.

³² Nazir A. Jairazbhoy, "The South Asian double-reed aerophone reconsidered". *Etnomusicology*, Ann Arbor, Michigan, Vol. XXIV No. 1, 1980, p. 147.

³³ Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, México, Editorial Porrúa, 2a. Edición, 1974, p. 678 "varas de membrillo".

En forma casera se manufactura la boquilla o embocadura, en cuyo proceso se selecciona de la palma o *chuzpata* (*Cyperus*),³⁴ dos tiras medidas aproximadamente de la anchura de cuatro dedos, para cortarlas en cuatro pedazos pequeños que se hacen pasar en agua caliente ablandándolos. Una vez hecho esto, se recortan y se atan en cánulas de las plumas de guajolote u otra ave, a un tamaño aproximado de cinco centímetros. Como en las boquillas del oboe y el corno inglés, se humedecen con los labios para darles una sonoridad adecuada.

Frecuentemente los *chirimiteros* participan en las organizaciones religiosas como elementos indispensables en los atrios de las iglesias, también durante los *Corpus* y festividades patronales por invitación de los *cargueros* en turno. Durante la Colonia, estos instrumentos solían acompañar las danzas de Moros y Cristianos³⁵ que hoy en día se acompañan con bandas.

Por lo que toca a los conjuntos de amplia dotación, las orquestas, corresponden al grupo instrumental de tradición más colonial. Entre los músicos purépechas la orquesta se concibe de dos maneras, una por su dotación exclusivamente de instrumentos de cuerda y la otra como agrupación mixta que incluye cordófonos y aerófonos.

Las orquestas de cuerda, usan por lo general dos más violines, un contrabajo de 3 ó de 4 cuerdas, guitarra sexta, vihuela de cinco cuerdas y violoncello, lo que nos recuerda las agrupaciones de música de *cámara* y ciertas

³⁴ *Ibid.*, p. 429, "voz tarasca de la *ciperícea*"

³⁵ Arturo Warman, *La danza de Moros y Cristianos*, México SEP SETENTAS, No. 46, 1972, pp. 104-105..



Notas del violín, sonidos del mariachito regional.

orquestas venecianas del siglo XVII, que incluían también el arpa.

Comparativamente, las orquestas mixtas, además de los instrumentos de cuerda europeos, amplían su dotación mediante clarinetes en Bb (si bemol) o en Eb (Mi bemol), flautas transversas en C (Do), saxofones altos en Eb y tenores en Bb, trombones de émbolos en C y cornos

franceses frecuentemente substituidos por pequeños Saxhorns en Eb o Bb, a los que se conoce también como *armonías obombardinas*.

Por referencias de Carl Lumholtz³⁶ se tiene noticias de *orquestas purépechas* en fiestas, casamientos y velorios en tiempos de porfiriato, época en la que adquirieron prestigio y demanda social. Todavía hacia principios del siglo XX dichas orquestas mantuvieron su fama.

Delfino Gil Madrigal cita por ejemplo la prestigiada orquesta de Crispín Tinajero en Erongaricuaru, que se conoció en toda la porción del Lago de Pátzcuaro y de la cual formó parte de su padre don Delfino Madrigal, tocando el trombón, al lado de violines, cellos y contrabajos.³⁷

³⁶ Carl Lumholtz, *El México Desconocido*, México, Editora Nacional, Tomo II, 2a. Edición, 1960, pp. 337-398.

³⁷ Comunicación del maestro Delfino Gil Madrigal, organista en Morelia.

El maestro Salvador Próspero, hace alusión también a las antiguas *orquestas* de Tata Cruz Jacobo y J. Jesús Zavala en Sevina, así como la de los hermanos Nicolás y Alejandro Juárez en Jarácuaro; la de don Epitacio Equihua en Aranza y la de Francisco Salmerón Equihua entre otras.³⁸

No haríamos justicia si dejáramos de mencionar la gran orquesta de José Santos Campos y Lambertino Campos, que actualmente, como homenaje póstumo, se encuentra en vías de organización por sus descendientes, músicos de gran talento en Zacán.

El papel de la orquesta purépecha, se ha mantenido fiel a la tradición de *Corpus* desde la etapa colonial, en la que acompañó también danzas, festividades patronales y celebraciones matrimoniales.

En cuanto al *mariachi* o *mariachito*, como se le conoce en el contexto de la fiesta regional, es en sí un grupo más de cuerdas, aunque su dotación característica la da el guitarrón, de 6 cuerdas, que figura como un bajo rítmico y en el que encuentra una notable similitud con el *chitarrone* o *archilaúd* de Venecia³⁹.

Aún cuando el *mariachi* parece proceder de tiempos del Imperio de Maximiliano, hacia 1870 en nuestro país, la incorporación de la trompeta no se da sino hasta el siglo XX⁴⁰. La presencia del mariachi en la tradición purépecha

³⁸ Notas al disco *Música de Cámara Kuerani*, México, Secretaría de Educación Pública, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1980. recopilación de Salvador Próspero Román.

³⁹ Robert Stevenson, *Heterofonía, revista Musical*, México, No. 37, 1974.

⁴⁰ Mark Stephen Foguelquist, *Op. Cit.*

denota una marcada influencia de los conjuntos mestizos que surgen en Colima, Jalisco y Michoacán, especialmente en Uruapan, Purépero, Camécuaro, Zamora, Sahuayo y Jiquilpan.

El mariachi o mariachito toca regularmente para acompañar las danzas dentro de las fiestas devocionales; destacan entre las danzas más antiguas, las de Viejitos, Santiagos y la danza en honor al Señor del Rescate que se realiza en Tzintzuntzan con una agrupación similar⁴¹.

Como se refirió anteriormente, Paracho ha sido el principal centro de abasto para los grupos de cuerdas desde el siglo XVIII y en especial para el mariachi del occidente mexicano y otros conjuntos de cuerda en la República. Sin profundizar en los aspectos artesanales haremos mención de las principales maderas de uso común en la fabricación de cordófonos. Por lo que se refiere al diseño de violines, cellos y contrabajos, son apreciadas las maderas⁴² de *Pinabeto* (*Pinus Ponderosa*, *Pseudotsuga Mucronata* y *Cupressus Arizónica*) para las cajas de resonancia; el *granadillo* (*Agonandra O. St.*) para clavijas; el *encino* (*Quercus, Trel.*) para el mástil de los arcos a los que se adaptan también cuerdas de nylón o de crin; el *pino* (*Abies Real.*) para los puentes y las cuerdas de acero o de nylon.

⁴¹ Staley Brandes, "Dance as Metaphor: A case Tzintzuntzan, México", *Journal of Latin American Lore*, Berkeley, Calif., 5/1, 1979, p. 29.

⁴² Nombres científicos tomados de Francisco J. Santamaría, *Diccionario de Mexicanismos*, México, Porrúa, 1974, pp. 38, 232, 852, 976, 994, 562, 854.

En cuanto a fabricación de vihuelas, guitarras y guitarrones el *granadillo* y el *Cedro* (*Cupressus*, *Cedrela Dugesii*) en clavijas; el *tacote* (*Lagrezia Monusperma*) para las tapas; el *pino* para los *brazos*, el *cedro rojo* para las cajas de resonancia, el *cedro común* para puentes; cuerdas de nylon o metálicas y algunas incrustaciones en *sirimu* (*Tilia Houghii*).

Por último nos referiremos a la banda como la agrupación más numerosa y de mayor demanda actual en la fiesta purépecha. A nuestro modo de ver esta agrupación por su impacto sonoro ha tendido a opacar la participación de las *orquestas* en la demanda popular, aunque no por ello menos importante.

Los antecedentes de la banda se remontan en Michoacán a las antiguas agrupaciones de atabaleros y trompeteros que solían participar acompañando las antiguas danzas de moros y cristianos.⁴³ Sin embargo hasta la primera mitad del siglo XIX en la que cobran mayor auge las bandas austríacas,⁴⁴ es cuando se amplía su dotación con instrumentos más sofisticados.

Los instrumentos que integran a la banda podemos dividirlos en instrumentos de boquilla circular, instrumentos de caña e instrumentos de percusión:

⁴³ Warman, *Op. Cit.*, p. 104.

⁴⁴ Salvador Próspero Román, *Op. cit.*

1. Instrumentos de boquilla circular

Trompetas en Bb (Si bemol)

Trombón de émbolos en C (Do) o Bb (Si bemol)

Trombón de varas en C ó en Bb

Saxhorn alto en Eb (Mi bemol)

Saxhorn barítono en Bb

Saxhorn tenor en Bb

Tuba o helicón en C o en Bb

2.-Instrumentos de caña simple

Clarinete en Eb

Clarinete en Bb

Saxofón alto en Eb

Saxofón tenor en Bb

Saxofón soprano en Bb

Saxofón barítono en Eb

3.- Instrumentos de percusión

Tambora o bombo

Platillos de entrechoque

Tarola o tambor redoblante (de fábrica)

Las bombardinas o saxhorns, conocidas como armonías, se emplean regularmente en substitución del corno francés, en desuso entre la mayoría de las bandas purépechas de la actualidad.

Estas agrupaciones son económicamente más activas que todos los demás grupos de la región, sus ingresos, según datos de campo de 1980 y 1981, oscilan entre los 10,000 y 60,000 pesos mexicanos, por lo que la contratación de una banda en la fiesta, está en relación directa con las posibilidades económicas de los organizadores del evento o bien mediante una cooperación global entre los habitantes de una comunidad.

En realidad los costos son verdaderamente justos, si se toma en consideración el número aumentado de músicos contratados que tocan durante dos o tres días, con descansos sólo para comer y dormir. Es de tomarse en cuenta también lo difícil que resulta para algunos músicos adquirir los instrumentos más costosos del medio festivo, que son los de aliento-metal y aliento-madera, aunque algunos se han obtenido de segunda mano o por herencia familiar.

Ante todo, la presencia de una banda, da prestigio y categoría a la fiesta purépecha. Un aspecto relevante de ésta son las *competencias* de ejecución, dirección, repertorio y popularidad de las bandas que tocan en sus propios pueblos o en otros a los que asisten por *compromiso* adquirido. La primera parte de las *competencias* se caracterizan por la interpretación de música escrita, basada en el repertorio de valsés, mazurkas, oberturas y marchas, en las que

el músico purépecha demuestra su capacidad de lectura. La segunda parte de estos *encuentros*, permite dar rienda suelta al sentido improvisatorio de *abajеños* y *sones* que ubican al pueblo en su región, en este momento es común ver la euforia colectiva o clímax de la fiesta, ya sea a través del zapateado, el grito expresivo o la quema tradicional de castillos y toritos pirotécnicos.

La última parte de las *competencias*, por lo general alternada con la de *abajеños* y *sones*, da oportunidad también a las peticiones de *cargueros* y pueblo asistente, del repertorio comercial a base de mambos, danzones, pasos dobles, cumbias, etc., o bien de piezas tradicionales como corridos en versión instrumental y polkas.

❖ PALABRAS FINALES

Registrar la música en la fiesta purépecha no fue tarea fácil si tomamos en cuenta que en cada población hay por lo menos dos o más fiestas con música. Las registradas con material de grabación durante enero, febrero y marzo de 1981, casi todas fueron patronales, hubo también de boda y carnaval. En la última fase se hicieron visitas a las comunidades para obtener información complementaria de los géneros musicales presentes en el ciclo de la *Fiesta Purépecha*, que hemos venido siguiendo desde febrero de 1980.

El compromiso aún no termina aquí, pues todavía quedaron muchas comunidades por visitar y cubrir mediante registro sonoro en aquellas fiestas de fecha movable como el *Corpus* y sus procesiones por gremios que en algunos lugares llega a ser el evento más suntuoso. Esperamos tener una nueva oportunidad para completar la tarea iniciada en grabación de campo y ojalá que la selección musical efectuada logre mostrar el sentido particular que presenta la fiesta regional. En cada una encontramos amigos ante quienes el compromiso es el logro de esta recopilación.

De manera especial manifestamos nuestro más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que nos brindaron hospitalidad en sus hogares, a los músicos en quienes admiramos su esfuerzo por mantener viva la tradición; al profesor Francisco Elizalde García y su programa radiofónico *Mañanitas Purépechas* de XEZM (Zamora, Michoacán), de quien obtuvimos los primeros acercamientos a la música de la región.

Agradecemos también a la Delegación Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Morelia, por su colaboración; a la maestra Irene Vázquez Valle, jefe del Departamento de Edición de Discos del INAH, por su apoyo y observaciones a la elaboración del presente volumen, que pretende seguir una continuidad en el estudio del *Son en México*, ampliamente referido en la Serie de discos del INAH y al doctor Luis González y González, presidente de El Colegio de Michoacán, A.C., de quien siempre hemos recibido la palabra amiga y el impulso a la tarea ya iniciada.



Sabor de cuerdas del mariachito regional.

Fecha de grabación:

24 de febrero de 1981.

Registrado durante las festividades del Señor del Rescate en la población de Tzintzuntzan. Su ejecución corresponde a la quema del castillo pirotécnico, en el momento en que tuvo lugar la *competencia* de las bandas regionales. Por lo que nos refieren los intérpretes este abajeño parece ser de autor anónimo y su temática alude a un cierto tipo de pez conocido también como *charal pinto* que se cría en el Lago de Pátzcuaro.

La ejecución de este abajeño, denota el estilo clásico de las bandas de la Sierra, a través de la Banda San Francisco de Cherán, compuesta por los siguientes elementos:



El papel de la orquesta purépecha se ha mantenido fiel a la tradición...

Melchor Pulido (director)

Margarito Pahuamba

Antonio Tapia

Mario López

Benedicto Huerta

Salomón Olivares

Antonio Fabián

Salvador Rafael

Eustaquio

Eusebio González

Ruperto de la Cruz

Reynaldo López

Fidel Huerta

Fermin Fabián

Nicolás Rodríguez

Pablo Agustín

Graciano

Arnulfo Macías

Felipe Huerta

Francisco Macías

Artemio Olivares

Elías Hernández

saxofón tenor en Bb (Si bemol)

saxofón tenor en Bb

saxofón tenor en Bb

saxofón alto en Eb (Mi bemol)

saxofón alto en Eb

saxofón soprano en Eb

clarinete en Bb

clarinete en Bb

clarinete en Bb

clarinete en Bb

clarinete en Bb

trombón de vara en C (Do)

trombón de vara en C

trombón de vara en C

trompeta en Bb

trompeta en Bb

trompeta en Bb

saxhorn alto en Eb

tuba o helicón en Eb

tambo

platillos

tarola

Intérpretes:

Pedro Patricio, *flauta de carrizo*;

José Domínguez, *tarolita*

Fecha de grabación:

22 de enero de 1981.

Piezas enlazadas que se tocan para la entrada de la danza de Carnaval conocida como *chanantzkuu*, de la población isleña de Jarácuaro en el Lago de Páztcuaro.

El grupo acompañante es el de la flauta de carrizo y tambor que dirige tata Pedro Patricio, músico invidente de 74 años de edad, quien comenzó a tocar la flauta desde los 16 años aprendiendo por tradición oral. Nos refiere tata Pedro que estos *sonecitos* eran parte de la costumbre de los abuelitos y se interpretaban en ocasiones festivas dentro de la *uatapera* en el momento de la presentación y cambio de los *cargueros*, por lo que se cree que sean de autor anónimo estos *sonecitos*, según la opinión de los músicos de la región.

Se reconoce en estas interpretaciones la tendencia al uso de la escala pentatónica (de cinco sonidos) de profunda raíz mesoamericana, aunque en la estructura rítmica y el empleo del tambor europeo se aprecia la influencia hispana. Tata Julio Domínguez, director de la danza mencionada, así como los músicos acompañantes de este grupo, son nativos de Jarácuaro quienes

además de sus actividades festivas se dedican al trabajo de la *chuzpata*, tipo de palma que crece en la porción lacustre con la que se confeccionan sombreros, canastos y otros objetos artesanales.

3. PISANDO CHUECO (ABAJEÑO)

Intérpretes:

Orquesta de Quinceo:

Francisco Salmerón Equihua (director), *saxofón alto en Eb*

Juan Crisóstomo Valdéz, *violín primero*

Eleuterio Crisóstomo Carrión, *trombón de émbolo en C*

Cecilio Crisóstomo Carrión, *contrabajo de cuatro cuerdas*

Miguel Corales Alonso, *violín segundo*

Daniel Flores Vargas, *clarinete en Bb*

Pedro Luna Flores, *violoncello*

Fecha de grabación:

2 de marzo de 1981.

Composición de tata Juan Crisóstomo, originario de Quinceo, integrante de la orquesta de su comunidad, en donde fue realizada la grabación.

Se aprecia en este *abajefío* un estilo diferente a las demás agrupaciones de la Sierra, conservando su estructura rítmica combinada y el desarrollo de melodías descendentes que rematan en la cadencia clásica del jarabe, aunque pudiera reconocerse también en el final, cierta influencia del son jalisciense, justificada por el intercambio cultural entre Jalisco y Michoacán.



Carnaval en Ocumicho.

El autor de esta pieza nos dice que la acostumbran tocar en festividades patronales y de matrimonio. Su temática gira en torno al siguiente relato proporcionado por el mismo tata Juan Crisóstomo: *al principio el abajefío no tenía nombre y le pregunté a uno de mis hijos: -a ver mis hijos ¿cómo le ponemos a este abajefío? entonces dice uno: -mira cómo pisas, por andar jugando andas pisando chueco, traes tacones chuecos.- Y así se le quedó el nombre. También se dice que cuando alguien se emborracha y va a dar a la cárcel ya pisó chueco. Cuando una muchacha se casa y le va mal en el matrimonio, también se dice pisó chueco.*

4. TORITO DE CARNAVAL (SON)

Intérpretes:

Banda de San Pedro de Ocumicho:

J. Natividad Quiróz, *clarinete en Bb*

Federico Elías, *clarinete en Bb*

Rosalio Pascual, *clarinete en Bb*

Miguel Vicente, *trompeta en Bb*

Timoteo Vicente, *trombón de vara en C*

Fernando Vicente, *trombón de vara en C*

Narciso Cruz, *trombón de émbolos en C*

Leobardo Vicente, *saxofón tenor en Bb*

Lorenzo Pascual, *saxofón alto en Eb*

Antonio Hernández, *saxofón alto en Eb*

Zacarías Benito, *helicón en Bb*

José Luis Vicente, *tarola*

Héctor Aparicio, *bombo*

Uriel Vicente, *platillos*

Fecha de grabación:

2 de marzo de 1981 (martes de Carnaval).



Santiagos de Erongarícuaro.

Género registrado en las festividades de Carnaval en Ocumicho, del que se refieren los músicos es de autor anónimo. La característica de este *torito*, es que la banda se incorpora a una caminata durante la cual se realizó la grabación, en la que se aprecian los diferentes volúmenes de los instrumentos debido a

la dispersión de los ejecutantes. Este tipo de pieza se ejecuta únicamente durante esa época ya que sirve para acompañar la presentación de *toritos*, de los cargueros en turno y la coreografía de éstos últimos dentro de *iuriso*, en donde mujeres y niñas estrellan cascarones de huevo llenos de confeti y polvo de color dorado en las cabezas de los músicos y concurrentes.

La caminata que precede al toro de cartón se presenta como elemento de juego y diversión, en el que participan hombres y mujeres, adolescentes y niños.

5. DANZA DE CÚRPITES (ABAJEÑO)

Intérpretes:

Orquesta de Aranza:

Nicolás Rodríguez, *trompeta en Bb*

Juan Villanueva, *saxofón alto en Eb*

Ignacio Melchor, *saxofón tenor en Bb*

Abel Jiménez, *trompeta en Bb*

Antonio Macías, *trompeta en Bb*

Epitacio Equihua J., *vihuela de cinco cuerdas*

contrabajo de cuatro cuerdas

Fecha de grabación:

8 de enero de 1981.

Pieza de autor anónimo registrada durante el concurso de la fiesta de Los Reyes en San Juan Nuevo Parangaricutiro. La danza se caracteriza por la improvisación de pasos sobre un entarimado. La integran los siguientes personajes: la *maringüía* o señora, el *tarépeti* o viejo y los *cúrpites* o jóvenes.

La *maringüía* baila con el cuerpo casi inmóvil, levantando los brazos a la altura de la cabeza con ligeras inclinaciones, mientras los pies siguen el ritmo del abajeño con pasos muy pequeños que paran, según los cortes propios

de la música. El *tarépeti*, baila en forma semejante pero con los brazos hacia atrás y en una mano lleva un bastón de madera, los pasos se asemejan a los de la *señora*, con la libertad de improvisar y marcando con un ligero zapateo los cambios musicales. Es común que para los concursos se estrenen abajeños y sonos propiciando un sentido más fresco y joven a la danza, con un cierto orden en el repertorio, que viene a ser:

1. son regional de entrada
2. jarabe o abajeños
3. son regional
4. abajeños para cúrpites
5. abajeños para la maringúa
6. abajeños para el tarépeti

Al parecer es una danza de galanteo entre jóvenes, existe la costumbre de que los *cúrpites*, bailen acompañados de la orquesta frente a la casa de sus novias, posteriormente ellas como respuesta y atención al novio, tienen que asistir a la competencia en absoluta discreción.

Intérpretes:

Banda Santa Cecilia de Ichán:

Felipe Pablos (director), *trombón de vara en Bb*

Juan Alejo, *trombón de vara en C*

Máximo Magaña, *trombón de émbolos en C*

Leovigildo Bartolo, *trompeta en Bb*

Salvador Valdovinos, *trompeta en C*

Miguel Magaña, *trompeta en Bb*

Procopio Pablo, *saxofón tenor en Bb*

Rogelio Magaña, *saxofón alto en Eb*

Gabino Baltasar, *clarinete en Bb*

Abel García, *clarinete en Bb*

Dámaso Pablo, *clarinete en Bb*

Gilberto Gregorio, *clarinete en Bb*

Luis Morales Secundino, *clarinete en Bb*

Vidal Gregorio López, *tarola*

Miguel Macial, *bombo*

Herlindo Magaña, *platillos*

Fecha de grabación:

20 de enero de 1981.

Recopilados en la población de Huáncito, en la Cañada de los Once Pueblos, con motivo de las fiestas de San Sebastián Patrono. Por fuente oral se dice que son de autor anónimo y les caracteriza sus frases enlazadas, correspondientes cada una a un movimiento coreográfico.

La primera parte es de ritmos de $6/8$ y $3/4$ tiende a ser un poco más marcada y alegre, ligada a un movimiento melódico lento sin compás definido en el que los danzantes entrechocan las espuelas de sus botines (como se puede escuchar en el ejemplo claramente), continuando hacia un movimiento rápido, a manera de reexposición de la frase inicial.

Como es costumbre en otras danzas festivo-religiosas, la *Danza de moros*, da un recorrido por las principales casas del pueblo, en especial en los patios de las casas de los *cargueros* y del sacerdote.

Generalmente se acompañan estos sonecitos con banda, aunque recordemos que durante la Colonia se acompañaban con tambores y chirimías, así como algunas trompetas.

7. TORITO PARA CASTILLO (SON)

Intérpretes:

Banda *La Michoacana* de Ichán:

Argimiro Ascencio (director), *trompeta en Bb*

Rigoberto Zamora, *helicón en C*

Silverio Bartolo, *trompeta en Bb*

Alfonso Gregorio, *trompeta en Bb*

Gerardo Ramos, *trombón de vara en C*

Antonio Ascencio, *trombón de vara en C*

Eduardo Miguel, *trombón de vara en C*

Alfredo Granados, *clarinete en Bb*

Abel Granados, *clarinete en Bb*

Gilberto Gregorio, *clarinete en Bb*

Herlindo Andrés, *clarinete en Bb*

Eustorgio Bartolo, *saxofón tenor en Bb*

Bernardino Francisco, *saxofón alto en Eb*

Julián Bartolo, *saxofón alto en Eb*

Simón Francisco, *saxhorn barítono en Bb*

Justo Gregorio, *saxhorn alto en Eb*

Enrique Uribe, *saxhorn alto en Eb*

Francisco Gregorio, *platillos*

Antonio Fuentes, *bombo*

Pedro Valencia, *tarola*

Fecha de grabación:

24 de febrero de 1981.

Antiguo género de autor anónimo en arreglo de Argimiro Ascencio, director de la banda *La Michoacana* procedente de Ichán. Los músicos acostumbran tocarlo durante el Carnaval y también en los matrimonios, aunque en este caso fue interpretado en ocasión de la quema de un castillo, y de un torito de luces pirotécnicas durante las festividades del Señor del Rescate en Tzintzuntzan. Celebraron también en dicha festividad una *competencia* de bandas regionales, en la que se dió prioridad al repertorio de mayor demanda popular como fueron los *abajenos* y *toritos*.

En este ejemplo, se aprecian compases combinados justo a la entrada del son, llevando un 3/4 para los instrumentos de aliento-metal y un 6/8 de clarinete, y después continuar en la misma rítmica de seis por ocho, en la que sobresalen las diestras ejecuciones de las trompetas hacia la segunda parte del *torito*. La banda *La Michoacana* ha adquirido gran fama por su calidad de ejecución, se recuerda en especial al fallecido Isaac López, notable trompetista de Ichán lugar de grandes compositores.

Intérpretes:

Jesús Hernández Tziandón, *chirimía primera*

Rodolfo Medina, *chirimía segunda*

Aniceto Hernández, *tarolita*

Fecha de grabación:

10 de marzo de 1981.

El registro procede de la población serrana de Cheranástico o Cherán Atzicurin, realizada en la casa del señor Jesús Hernández Tziandón *chirimitero*, quien nos traduce el tema de este *sonecito* como *cortar la hoja de la planta del maíz* que se toca el 15 de agosto para la fiesta de la Virgen de la Ascensión.

Se aprecia en este sonecito una tendencia hacia el ritmo de 3/8, aunque con cierta imprecisión. Se acompaña con dos chirimías y tarola de caja ancha, provista de cueros de becerro que se percuten con palitos o baquetas de madera. La afinación óptima de este tambor se busca en lo más agudo, que se obtiene al estirar por tracción de sogas de ixtle, colocadas en el cuerpo del membranófono.

La chirimía consta de 9 orificios, que producen según la presión de los labios y los medios tapadillos con los dedos, los sonidos de la escala diatónica. El instrumento, de madera de *madroño* fué adquirido en Ahuiran, y la boquilla siempre la manufactura el ejecutante, sus nietos de 10 y 15 años le acompañan.

9. AL PIE DEL VOLCÁN (ABAJEÑO)

Intérpretes:

Isidro Soto, *violín*

Esteban Melgarejo, *saxofón tenor en Bb*

Guadalupe Rita, *trompeta en Bb*

Salvador Tadeo, *trompeta en C*

Dionisio Amado Lázaro, *contrabajo de 4 cuerdas*

Miguel Sosa, *trompeta en Bb*

Josebio Soto, *violín*

José Isabel Bravo, *guitarra sexta*

Florencio Cruz, *vihuela de 5 cuerdas*

Fecha de grabación:

28 de enero de 1981.

Inspiración de Miguel Sosa, compuesto recientemente para la *Danza de viejitos* registrada durante las festividades de Santo Tomás de Aquino, en la población serrana de Cocucho.

Este abajeño presenta una notable influencia del jarabe y aún cuando pudiera asemejarse en su dotación instrumental al mariachi, los músicos en particular nos hacen la distinción de que es una *orquesta de acompañamiento* a la danza, puesto que en el lugar del tradicional guitarrón, se emplea el contrabajo en unión a los instrumentos propios de la banda, como saxofón, trompeta y trombón.

La sección rítmica se caracteriza por una secuencia de *tresillos* en 6/8, en estrecha relación con el zapateado de *los viejitos*. En esta danza se aprecia el estilo propio de la Sierra, asociado también a los otros *Viejitos* de Cherán, Tingambato, Uruapan y Tingüindín. La diferencia de este grupo, con las otras danzas de las poblaciones lacustres de Jarácuaro y Santa Fé de la Laguna, estriba en la organización de la coreografía y la improvisación de movimientos, así como la ejecución de abajeños que llevan cortes rítmicos muy distintos.



La danza es de tipo humorístico, en ella se disfrazan generalmente jóvenes y hombres maduros, con máscaras de madera que representan el rostro de un anciano, sombrero adornado con listones, cotón de lana, camisa y pantalón blanco, guaraches y bastón de otate, con el que se apoyan y dan acentuaciones rítmicas.

Por la composición de la indumentaria, la música e instrumentos, la danza parece ser de origen europeo o mestizo, con excepción del bastón, de cuyo uso y diseño se cree tenga un origen mesoamericano.

La orquesta que acompaña a esta danza, procede de Angahuan reforzada por músicos de Corupo, y comunidades de la región volcánica del Paricutín.

10. TIPICHUKUA URAPITA –CALZÓN BLANCO–(SON REGIONAL)

Intérpretes:

Orquesta de Quinceo:

Francisco Salmerón Equihua, *saxofón alto en Eb*

Juan Crisóstomo Valdéz, *violín primero*

Eluterio Crisóstomo Carrión, *trombón de émbolos en C*

Cecilio Crisóstomo Carrión, *contrabajo de 4 cuerdas*

Miguel Corales Alonso, *violín segundo*

Daniel Flores Vargas, *clarinete en Bb*

Pedro Luna Flores, *violoncello*

Fecha de grabación:

2 de marzo de 1981.

Son regional de la Sierra, compuesto hace 25 años por Francisco Salmerón Equihua, director de la Orquesta de Quinceo, población en donde fue realizada la grabación.

Este son se acostumbra tocar generalmente para matrimonios, fiestas y el *Corpus*. En su estructura rítmica prevalece el uso de 3/8 a través de ciertas figuras que da el trombón de émbolos, mismos que le proporciona a la orquesta un estilo propio. El autor del son, traduce el tema como *calzón blanco* aludiendo a que hace muchos años los hombres de la Sierra vestían con esta prenda. Es importante mencionar la variedad de la dotación de instrumentos de arco; gracias a la tradición familiar y al entusiasmo personal de quienes integran la orquesta, se ha evitado su desaparición.



11. LA CRUZ (SONECITO)

Intérpretes:

Alfredo Chávez, *vihuela de cinco cuerdas*

Pablo Jacobo, *violín primero*

Jesús Chávez, *violín segundo*

Jesús Solorio, *guitarrón de seis cuerdas*

José Meza, *guitarra sexta*

Alfredo Vallejo, *guitarra sexta*

Fecha de grabación:

6 de enero de 1981.

Selección de autor anónimo que forma parte de *la Danza santiagos*, registrada en Erongarícuaro, población ribereña del Lago de Pátzcuaro, con motivo de las festividades de El Señor de la Misericordia.

El acompañamiento de este sonecito en ritmo de 2/4 se hace con la dotación del *mariachi sin trompeta* o *mariachito*.

La Danza de santiagos de este evento, bailó reforzada por otra igual procedente de Pátzcuaro. Consta originalmente de 25 sonecitos cuyas denominaciones se derivan de los movimientos coreográficos tales como: la cruz, la entrada al pueblo, la presentación, el peine, la seguida, el saludo, el



Rebozo que en las sedas de tus puntas suaves como pestañas enredadas una triste despedida (Francisco Elizalde García).

caracol, los machetes, la reverencia, la polka, levantamiento de filas, el palomo, la culebra, la "o", la canasta, la pelea, el lazo, el relato, el rendimiento, el adiós y otros más.

Por sus antecedentes históricos parece mantenerse en estrecha relación con la temática de la *Danza de moros*, aunque sus personajes varían un poco, así como su acompañamiento instrumental. El personaje principal es *Santiago Apóstol*, representado por el director de la danza, ataviado con traje español, machete y un caballito de madera ajustado a la cintura. Este personaje se encuentra en constante movimiento. Tanto por la presentación de los personajes, así como por la coreografía y musicalización, la representación parece estar emparentada con la *Danza del Señor del Rescate* de Tzintzuntzan.

12. ELVIRITA (ABAJEÑO)

Intérpretes:

Orquesta de San Andrés Tziróndaro:

Everardo González Cruz, *batería*

Hilario Alba, *contrabajo de cuatro cuerdas*

José Guadalupe González, *trombón de émbolos en C*

Fidel Vargas Santos, *trombón de vara en C*

Margarito González, *trompeta en Bb*

Roberto González Cruz, *trompeta en Bb*

Alfredo González Díaz, *saxofón alto en Eb*

José Abel María González, *saxofón tenor en Bb*

Efraín González Cruz, *saxofón alto en Bb*

Fecha de grabación:

23 de enero de 1981.

Composición de Agapito Secundino Faustino, registrada durante la celebración de un matrimonio en la población de San Jerónimo Purenchécuaro, en la ribera del Lago de Pátzcuaro.

Por su organización parece recordarnos el estilo original del son, tocado, cantado y zapateado. Resalta especialmente la actuación cantada en lengua purépecha, propia de San Andrés Tziróndaro, población vecina de donde proceden los músicos de la orquesta y el compositor.

Su ritmo básico es el 6/8 y se intercalan versos mediante un acompañamiento de percusión. Los músicos suelen llamar a esta organización instrumental como *orquesta*, no obstante la presencia mayoritaria de los instrumentos de aliento. Al parecer la diferencia con la banda en este caso particular estriba en que se introduce un contrabajo de 4 cuerdas (de bajo volumen) y una batería, propia de las orquestas de salón.

El compositor procede de una familia de músicos, su padre Tata Miguel Secundino, es ejecutante de flauta de carrizo y saxhorn.

La temática de este abajeño, gira en torno a una muchacha de nombre Elvirita, que era la novia de un hijo de don Agapito, al fallecer éste siendo muy joven y en estado casadero, le compuso el presente abajeño dedicado a la novia y principalmente a la memoria de su hijo.

El texto en lengua purépecha fue proporcionado por el autor, la traducción al español también la dio él mismo.

Flor chiquita
qué bonita eres
¿cómo te llamas?

¿Cómo le haría
para cortarla?
pero ya no hay modo.

Voy para abajo mi amigo
aquí por la cancha
mi amigo
voy para abajo
a ver a Elvirita.

Estribillo:

Llegó la fiesta
despierta, despierta
mi muchachita.

Llegó la fiesta
próxima a las ánimas
esta flor
de octubre, qué bonito
aroma tiene
y Elvirita tanto que
sonríe.

Ts^Λts^Λki sapichu
španchkari sesi jašika
¿Na i arikua iski?

¿Nanina úpirini
para P'ikúarini?
Nótaru modu ja asti

Niras^Λnga kétsimani juchīti amigo
ašu káncharu is^Λ
Juchīti amigo
nirás^Λnga kétsimani
Elviritani šeni.

Estribillo:

K'uínychikua Jonó guasti
Tsína i, tsina i,
Juchīti malesita.

K'uínychikua Jonó guasti
Ánimicha andámutanisti
K'oru
Arí ts ts ki s ni
P'untsumika, oktubri Jimbo anapu
Elvirita ani terekua ka
K'oru

24 ABAJEÑOS Y SONES DE LA FIESTA PURÉPECHA

1.	El kuerepo	03:09
2.	Flor del tule y flor del frijolito	03:59
3.	Pisando chueco	02:54
4.	Torito de Carnaval	01:40
5.	Danza de curpites	01:08
6.	Danzas de moros	05:05
7.	Torito para castillo	01:49
8.	K'an p'ikukua(Cortar la hoja del maíz)	02:17
9.	Al pie del volcán	02:43
10.	T'ipichukua urapita(Calzón blanco)	02:39
11.	La cruz	02:11
12.	Elvirita	06:06

24 Testimonio Musical de México
© INAH, México, 2002, 4ª edición. (P) 1981.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Coordinación Nacional de Difusión
Dirección de Divulgación
Subdirección de Fonoteca

Producción:

Instituto Nacional de Antropología e Historia
y Ediciones Pentagrama S.A. de C.V.

Investigación, grabación y texto:
Arturo Chamorro Escalante.

Cuidado de la edición:

Victor Acevedo Martínez, Martín Audelo Chicharo, Guadalupe Loyola Zárate,
H. Alejandro Castellanos Garrido, Benjamín Muratalla e Irene Vázquez Valle †.

Gabriela González Sánchez y Mónica Zamora Garduño.
(servicio social).

Captura de la transcripción Musical:

Rafael Velasco y Félix Rodríguez León.

Fotografías: María del Carmen Díaz.

Matriz: Guillermo Pous Navarro.

Diseño: Guillermo Santana Ramírez

Ilustración de mapas: Alfredo Huertero Casarrubias.

Coordinación general: Benjamín Muratalla.

Fonogramas que integran la serie de la Fonoteca
del Instituto Nacional de Antropología e Historia

- 01 Testimonio musical de México
- 02 Danzas de la Conquista
- 03 Música huasteca
- 04 Música indígena de Los Altos de Chiapas
- 05 Música indígena del Noroeste
- 06 Sonos de Veracruz
- 07 Michoacán: Sonos de Tierra Caliente
- 08 Banda de Tlaxiácapán
- 09 Música indígena de México
- 10 Sonos y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
- 11 Música del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca
- 12 Banda de Totontepec, Mixes, Oaxaca
- 13 Cancionero de la Intervención Francesa
- 14 Música de los huastecos o mareños
- 15 Sonos de México. Antología
- 16 Corridos de la Revolución. Volumen 1
- 17 Música campesina de Los Altos de Jalisco
- 18 El son del sur de Jalisco. Volumen 1
- 19 El son del sur de Jalisco. Volumen 2
- 20 Corridos de la Rebelión Cristera
- 21 Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca
- 22 Tradiciones musicales de La Laguna.
La canción cardenche
- 23 In Xóchitl in cuicatl
Cantos de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero
- 24 Abujeríos y sonos de la fiesta purépecha
- 25 Sndra rírida guerdanabani ne guenda guti sái bñmi zaa
Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño
- 26 Corridos zapatistas
Corridos de la Revolución mexicana. Volumen 2
- 27 Fiesta en Xalatlaco
Música de los nahuas del Estado de México
- 28 Lari Zaachilla yoo
Fiesta en la casa de Zaachila
- 29 Tesoro de la música noreñense
- 30 Voces de Hidalgo
La música de sus regiones. Volúmenes 1 y 2
- 31 Dulcería mexicana, arte e historia
- 32 Música popular poblana
Homenaje a don Vicente T. Mendoza
- 33 Soy el negro de la costa...
Música y poesía afroestiza de la Costa Chica
- 34 Festival costeño de la danza
- 35 Los concheros al fin del milenio
Homenaje al antropólogo Guillermo Bonfil Batalla
- 36 No morirán mis cantos... Antología. Volumen 1
- 37 Suenen tristes instrumentos
Cantos y música sobre la muerte
- 38 Atención pongan señores...
El corrido afroamericano de la Costa Chica
- 39 A la trova más bonita de estos nobles cantadores...
Grabaciones en Veracruz de José Raúl Hellmer
- 40 La Banda Mixe de Oaxaca
La tradición musical de un pueblo en la Ciudad de México



CONACULTA • INAH