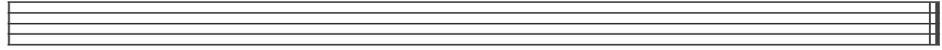




**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**



OPCIÓN DE TITULACIÓN

NOTAS AL PROGRAMA

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL**

PRESENTA:

ISRAEL SANTAMARÍA ALARCÓN

ASESORA:

MTRA. VIOLETA CANTÚ JARAMILLO



MÉXICO, D.F. OCTUBRE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA MÚSICA TRADICIONAL DE LA BANDA DE TLAYACAPAN

SINODALES

Profesor	PRESIDENTE
Profesor	SECRETARIO
Profesor	VOCAL
Profesor	SUPLENTE
Profesor	SUPLENTE

OPCIÓN DE TITULACIÓN

Notas al programa
Concierto-Conferencia

Estudios realizados en la Escuela Nacional de Música

Licenciatura 2001- 2006

A Dios,
a mis padres y hermanos,
esposa e hija.

Por su apoyo y estímulo les agradezco
a la UNAM y a la FaM, profesores y administrativos
a Eduardo Gamboa
a La Banda de Tlayacapan

BANDAS DE VIENTO

Hay bandas de rancherías
líricas para tocar
y hay las que saben solfear
hasta grandes sinfonías.

Si generan alegría
poco importa el relumbrón
las bandas de mi región
que con el pueblo reunido
en los atrios las he oído.

Una buena banda jala
sepa o no sepa solfeo
lo mismo en un jaripeo
que un concierto de gala
en un kiosco es una sala
y en Guanajuato contento
digo con conocimiento
que grandes bandas como estas
son el alma de las fiestas
y el pulso del sentimiento.

Nuestras fiestas amanecen
con repique y cohetería
la música dando días
con tonadas que parecen
arcángeles que se mecen
marchas, vals, diversión
la banda de viento es
de las fiestas el corazón.

Las trompetas liderando
los grados bajan apoyando
clarinetes desarrollan
las piezas dulcificando
la gran tambora marcando
los platillos un contento
cada instrumento de aliento
matiza en sí, suma, resta
y la alegría de una fiesta
es la música de viento.

Guillermo Velásquez
Xichú, Guanajuato, México

PROGRAMA

Explicación sobre la importancia de la música de banda en la comunidad.

<i>Xochipitzahuatl</i> arreglo y transcripción de Brígido Santamaría Morales Música ceremonial	Dominio Público 3'30
<i>Un paso al frente</i> Marcha fúnebre	Brígido Santamaría Morales (1905-1975) 3'47

Explicación del repertorio musical de La Banda de Tlayacapan.

<i>Modesta Ayala</i> arreglo y transcripción de Israel Santamaría Alarcón Corrido	Próspero Salgado Marchán (1884-1929) 4'36
<i>De Morelos es la chata</i> arreglo y transcripción de Israel Santamaría Alarcón Canción	Julio Escobedo (1884 - 1956) 3'21

Descripción del sistema de enseñanza musical en el taller de música de la banda.

<i>El perro huesero</i> arreglo y transcripción de Brígido Santamaría Morales Sones y jarabes para los toros	Jesús Meza (¿ - ?) 3'30
<i>Sones de Chinelo</i> arreglo y transcripción de Brígido Santamaría Morales Música para carnaval	Jesús Meza (¿ - ?) 4'10

Descripción del proceso didáctico llevado a cabo con los integrantes de la banda.

<i>Los conejitos</i> Son	Tomás Santamaría Pedraza (1951) 3'09
<i>El topo</i> Son	Israel Santamaría Alarcón (1980) 2'30

Conclusiones del trabajo desarrollado.

<i>España Cañí</i> arreglo y transcripción de Israel Santamaría Alarcón Pasodoble	Pascual Marquina Narro (1873-1948) 2'30
<i>Cielito lindo</i> arreglo y transcripción de Israel Santamaría Alarcón Canción	Quirino Mendoza y Cortés (1862-1957) 4'42

TOTAL MÚSICA: 30 min.
TOTAL CONFERENCIA: 30 min.

ÍNDICE

Introducción	1
1 Música tradicional.	
1.1 La música tradicional en México	3
1.2 La música tradicional como identidad cultural	4
2 La tradición de las bandas de viento en México.	
2.1 Antecedentes históricos	6
2.2 Las bandas de viento en México	7
2.3 La alegría de nuestros pueblos	8
3 La Banda de Tlayacapan.	
3.1 El pueblo	10
3.2 La banda	11
3.3 La familia Santamaría	14
3.4 El taller de música	16
4 Proceso didáctico realizado con los integrantes de la banda	18
5 Conclusiones del trabajo desarrollado	23
Bibliografía	24
Anexo I Partituras y análisis musical general de las obras que integran el programa	25
Anexo II Fotografías históricas y actuales de la banda con quienes se realizó el proyecto ..	88
Anexo III Notas al programa de mano	94

LA MÚSICA TRADICIONAL DE LA BANDA DE TLAYACAPAN

Introducción

Comencé mi formación musical bajo la instrucción de mi padre, Tomás Santamaría. A los siete u ocho años me pedía que le solfeara al menos una lección diaria del *Solfeo de los solfeos*, el mismo método con el que él mismo aprendió de la mano de mi abuelo Brígido Santamaría. En algunas ocasiones me pedía tocar la melodía de alguna obra que acabada de escribir. Recuerdo bien una a la que llamó “Los conejitos” en alusión al acompañamiento que hacen los saxores o *los conejos* (también llamados charchetas, armonías, chúrchunas) como le llamamos en la banda y con el que en ese entonces empecé a tocar.

Mientras terminaba la primaria y pasaba a la secundaria continuaban los contratos en fiestas patronales y las giras en el interior de la República con el ballet del estado de Morelos. En la etapa de mis estudios de preparatoria, el compositor Eduardo Gamboa, al tener que hacer la música para una película sobre Emiliano Zapata, mientras realizaba su investigación, conoció a la banda de Tlayacapan y en sus propias palabras se “enamoró” de ella. Se daba tiempo de ir a darnos clases de solfeo, armonía, historia y español, invitaba a amigos suyos a ofrecernos conciertos didácticos, nos llevaba a los estrenos de sus obras orquestales, e incluso nos invitaba a otros proyectos fílmicos como músicos o extras. Al terminar la preparatoria, me vi en el dilema de elegir entre las carreras de ingeniería en electrónica o música y fue Eduardo quién me animó a estudiar esta última.

El hecho de ingresar a la Escuela Nacional de Música de la UNAM fue el primer problema. Comprobar mis conocimientos musicales era un requisito y por tener una formación informal no contaba con un certificado o constancia de alguna institución que avalara mis conocimientos por lo que me atrasaron el proceso. Pude resolver el examen de admisión a la UNAM y examen de ingreso a la licenciatura en Educación musical gracias a la experiencia adquirida como músico en la banda así como a las clases de Eduardo. Los primeros tres años de la carrera viajaba diariamente de Tlayacapan al DF, en esos tres años continuaban los conciertos con la banda y al cursar la licenciatura fui adquiriendo las bases pedagógicas y el conocimiento musical necesario que podría aplicarlo en los arreglos y los ensayos de la banda.

Me mudé a la ciudad de México durante el cuarto año de mis estudios de la licenciatura y a medida de mis posibilidades asistía a los ensayos y a los compromisos de la banda. Lo que de inmediato noté es que el tipo de vida en provincia y la ciudad son muy distintos, de llevar una vida tranquila y relajada en el pueblo y llegar a la ciudad donde todos llevan prisa y están estresados es algo que me impresionó mucho al igual del modo en el que perciben a la música.

El respeto que siento por la música aunada a la tradición musical de mi familia, me ha llevado a tomar algunos cursos de dirección de bandas, ejecución de instrumentos de alientos metal, alientos madera y percusiones, entre otros. Al asistir a diversos congresos, coloquios y festivales culturales me fui dando cuenta de la importancia de la música tradicional y en especial de la banda en la vida de los pueblos y tradiciones de varias comunidades del país. Lo anterior dio origen a mi propuesta de lograr un aprendizaje con más herramientas en el taller de música de la banda el cual está formado por niños, jóvenes y adultos de edades que van desde los 10 hasta los 60 años de edad, músicos empíricos, o como se dice: “músicos de oreja”, o “músicos de olla”; la gran mayoría son así aunque siempre hubo un solitario maestro que sabía “la nota” y que enseñaba al que quisiera aprender los rudimentos de la música, los suficientes para poder tocar un instrumento.

La Banda de Tlayacapan está formada en su mayoría por familiares a los cuales se han ido integrado otros miembros de la comunidad con un gran interés por aprender a tocar un instrumento musical. Con el transcurso de las clases y ensayos han ido desarrollando además del gusto por tocar un instrumento, un sentido amplio de la responsabilidad de continuar con una de las tradiciones musicales no sólo de su pueblo y estado sino del país mismo.

El presente trabajo, además de dar a conocer parte de la riqueza musical de mi pueblo y fortalecer con ello la identidad nacional, pretende ofrecer algunas sugerencias metodológicas para la iniciación musical que junto con el trabajo de la banda permitan que sus integrantes cuenten con los conocimientos musicales necesarios que les faciliten ingresar a alguna institución de enseñanza musical oficial. Se incluyen textos elaborados por los propios miembros de la banda, citas, datos recabados durante tiempo de estudio y recolección de historias respetando sus fuentes y estilo en la prosa.

1 La música tradicional

1.1 La música tradicional en México.

Definir que es la música tradicional no es un asunto fácil. Música tradicional es una etiqueta que se ha otorgado a las músicas que se consideran provienen del pasado y que se han mantenido de generación en generación gracias a la transmisión oral.¹ La música tradicional es una actividad que establece un fuerte vínculo con el pasado pues no quiere ni puede separarse de él ya que es el pasado, como tiempo histórico y vivido, el que da sentido y legitimidad a esta música, pero también a las personas y al pueblo como colectividad y sus prácticas culturales actuales. Mientras la música moderna busca romper con el pasado y busca ser nueva, dinámica y diferente, mantener un vínculo con el pasado es una característica de la música tradicional; es aquella que forma parte del imaginario colectivo y es fuente de identidad cultural. Esta música necesariamente forma parte de la memoria colectiva y se considera parte del dominio público aunque también se reconoce la autoría individual.

De acuerdo a Fernando Nava, para que una música sea considerada propia de un pueblo, tiene que ser reconocida así por el grupo y formar parte de la memoria colectiva, organización y jerarquización cultural del grupo.² Algunos criterios para que una música pueda ser considerada como propia son: 1) la antigüedad; 2) la procedencia o ubicación geográfica; 3) la presencia en las fiestas, más en las celebraciones de carácter religioso que en las de tipo civil; 4) el empleo de ella en momentos muy particulares de las fiestas; y en un plano menos significativo, 5) el lenguaje oral y musical. Por otro lado, existe una fuerte tendencia a sostener que la música tradicional resiste los cambios sociales y musicales.³ Para el *International Folk Music Council* (Consejo Internacional de la Música Tradicional) la categoría de música tradicional hace unas décadas se definía el producto de una tradición musical que se mantenía a través del proceso de la transmisión oral. La música tradicional se entiende como lo perdurable, lo auténtico, lo que no cambia y resiste a los valores del mundo moderno.⁴

¹ Georgina Flores Mercado, "Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando," *Relaciones* no.120 (otoño 2009):164.

² Fernando Nava, *El campo semántico del sonido musical p'urhepecha*, (México, CONACULTA-INAH 1999).

³ Camilo Camacho, "El cambio sonoro de la música sacra", *Antropología* no.77 (enero-marzo 2005): 110.

⁴ Helena Simonett, *Banda, Musical Life Across Borders* (Middketown, Wesleyan University Press, 2001) citado por Flores, *Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando*. 175

Sin embargo, debemos considerar que todas las tradiciones son vivas y cambiantes, porque son una narración nunca completada y por lo tanto abierta, cuyo carácter deriva del pasado aunque no está determinado por éste, al menos no únicamente, ya que la narración de las tradiciones nos enfrenta también al futuro.⁵

La música tradicional entonces es sonido vivo, no es sonido puro y está hecha de ecos sonoros, producto del contacto con otras tradiciones musicales. Su morfología es intercultural, resultado de la fusión de símbolos y de la interacción, muchas de las músicas tradicionales indígenas son producto de un complejo proceso de mestizaje de ritmos de diversa procedencia: europea, africana, antillana, árabe, entre otras.

Por tanto, el poder de una tradición descansa en su práctica actual y en el intercambio entre el pasado interpretado y la interpretación del presente. La tradición no sólo preserva y pertenece al pasado, sino que la tradición es una interpretación desde el presente y se convierte en una actividad de renovación, pues ésta siempre está en movimiento y es constantemente creada y recreada por las personas y las colectividades que las sostiene.⁶

1.2 La música tradicional como identidad cultural

La cultura mexicana es rica en diversas artes, y una de las principales y más representativas es la música tradicional, puesto que cada región y estado de la República Mexicana cuenta con su propio estilo musical de acuerdo a la idiosincrasia de los ciudadanos de dicha región. Estos estilos musicales poseen su propia personalidad, ritmo e influencias, ya sean españolas, y en algunos casos provenientes de otros países, pero nunca dejan atrás la cultura y el ritmo mexicano. El sonido de cada región y sus características musicales son únicos e inconfundibles. Cada estilo musical está íntimamente relacionado con su cultura y a sus bailes típicos que le dan una personalidad interesante a la música tradicional mexicana. Este tipo de música que nace de la gente y del pueblo, tiene un valor histórico y cultural, la cual es estudiada en la actualidad por profesionales, investigadores y amantes de la música folklórica y tradicional mexicana. Independientemente de las tendencias y modas de la actualidad, culturalmente hablando, México tiene y conserva una profusa y excelente música tradicional.

⁵ Stephen Mulhall y Adam Swift, “El individuo frente a la comunidad”, Madrid, *Temas de hoy*, 1996, citado por Flores, *Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando*, 275.

⁶ Simonett, *Banda, Mexican Musical Life Across Borders*, citado por Flores, *Nuestro sonido...*, 276.

La música, además de ofrecer un regocijo individual y colectivo, es un elemento de identidad cultural que se manifiesta de diversas formas, ya sea por los instrumentos que se utilizan, el ritmo o género al que pertenece, la asociación con bailes, festividades o ceremonias, o bien, por el contenido del texto de sus canciones, entre otros. En consecuencia, en la música existe una geografía a través de la cual se pueden identificar espacios en diferentes escalas, trátase de un país, una región, un estado o una localidad. Sin embargo, ante el sincretismo de diversos ritmos y géneros musicales que existen en la actualidad no siempre se puede identificar la delimitación espacio-musical.

Respecto a las bandas de viento, éstas son: tradicionales y modernas, ancestrales y contemporáneas, heredadas y apropiadas. La banda es la expresión de la modernidad decimonónica en la música, pero el fenómeno no es sólo de hegemonía cultural y aceptación acrítica del dominio; pues en América, además de polkas, valeses, jarabes, corridos y marchas, se toca: jazz en Nueva Orleans, “waynos” en Perú y Bolivia, “porros” en Colombia y “bambucos” en Venezuela; apropiaciones que son en gran medida identitarias, pues la música marca fronteras no sólo estéticas sino también sociales, culturales y étnicas. Hay una apropiación de los instrumentos y de la instrumentación, por ello los equilibrios instrumentales, las orquestaciones, las técnicas de ejecución, los ritmos, las dinámicas y agógicas quedan en libertad. Así, vemos agrupaciones de metales llamadas “banda de viento” en muchos lugares, pero lo que oímos no tiene una uniformidad para el consumo cultural de las masas. Claro está que a esta instrumentación, ahora se le están integrando sintetizadores Korg, Moog o Roland para formar las “tecnobandas” que tocan cumbias, tierracali, pasito duranguense y abajeño.⁷ En la música tradicional las bandas de viento tienen un lugar especial. Estas instrumentaciones y expresiones musicales se encuentran distribuidas en casi todo el país, las encontramos tanto en pueblos indígenas como mestizos, y es frecuente que acompañen a algunas danzas tradicionales y que sean importantes para las fiestas comunitarias. Es común que los músicos de las bandas lean y escriban partituras y que tengan composiciones propias. Las bandas no tocan un género musical específico, sino que en su repertorio incluyen sones, jarabes, pasodobles, danzones, cumbias, valeses, marchas, e inclusive géneros más contemporáneos como “La quebradita” y los “Narcocorridos”.

⁷ Luis Omar Montoya Arias, “Las bandas, la memoria y la identidad en el Bajío guanajuatense mexicano,” *Textos & Sentidos* no.1 (enero/junio 2010):81, citando a Jorge Amós Martínez Ayala, “Estudio preliminar,” en *Identidades de viento* (México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009).

2 La tradición de las bandas de viento en México.

2.1 Antecedentes históricos

Los significados del concepto de “banda” son muy variados. El término, de hecho, puede proceder de diferentes fuentes etimológicas. Cuando tiene su origen en el gótico *bandwo* (bandera o signo), se refiere a un grupo de gente armada; a la parcialidad de gente que favorece o apoya a alguien; a una pandilla juvenil; o a un conjunto musical. Por otra parte, “banda”, puede proceder del francés antiguo *bande* que, a su vez, deriva del franco *binda*; en este caso, una banda puede ser una cinta ancha que sirve como distintivo. Para lograr una aproximación al concepto de “banda de viento”, es conveniente señalar que éste -históricamente- se ha desarrollado en el seno del pueblo. El concepto “banda”, musicalmente es amplio y puede referirse a agrupaciones de jazz, rock, cámara o electrónica. Es por eso que al concepto “banda” se le agregó el complemento “de viento”, el cual tiene una carga social innegable e implica el uso de instrumentos de aliento. La música de viento -en muchas comunidades de México- es sinónimo de religiosidad y de fe, pues estas agrupaciones siguen vinculadas fuertemente a las fiestas patronales.

Si la banda de viento es típica de las pequeñas ciudades y pueblos de México, es indudable que las hay también en las pequeñas ciudades y pueblos de América Latina y en otros continentes. Sin embargo, esta coincidencia general de ciertos instrumentos no implica que la música sea la misma en todas partes donde éstos se usan. El repertorio es diferente en cuanto a melodías, armonías y ritmos; además, la interpretación también varía.⁸ En Sudamérica el fenómeno de las bandas de viento está arraigado y presente en casi todas y cada una de las naciones que la integran. En Colombia se conocen con el nombre de “bandas papayeras” en la región del Caribe y en el Chocó (pacífico colombiano), están las “chirimías”, en Ecuador se conocen como “banda de procesión” y constituyen expresiones vigorosas de la cultura popular andina.

Las bandas de viento son un fenómeno mundial, el cual rebasa lo musical, es decir, que el acto de “hacer música” no sólo lo constituye el ejecutante (músico) sino que posee una dimensión social donde se expresa la idea de tocar, cantar y ser parte en una actuación musical.

⁸ Jas Reuter, *La música popular de México: Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, (México, Panorama,1992) 6.

2.2 Las bandas de viento en México.

Las bandas de viento son una de las agrupaciones musicales más comunes en México. Las hay de distintos tipos: militares, civiles, escolares, estatales, comunitarias o comúnmente denominadas “bandas de pueblo”⁹ y pueden estar formadas desde 4 miembros como las de Chile Frito en Guerrero hasta 50 como las de Tlahuitoltepec en Oaxaca. Éstas tienen músicos que tocan toda gama de instrumentos de aliento y participan tanto en fiestas públicas como privadas, cívicas o religiosas, bautizos, bodas o entierros. Sus repertorios son amplios y variados pues incluyen piezas populares, militares o de música clásica. Las élites las consideran ruidosas y de mal gusto, pero la gente común considera que son parte importante de la alegría de sus pueblos.¹⁰ No se puede hablar de un solo modelo de banda pues existen diferentes tipos de conjuntos, tanto por el número de integrantes, instrumentaciones, estilos y géneros, inclusive el mismo concepto “banda” recibe otros nombres. Por ejemplo en Jamiltepec, Oaxaca, se le llama “la orquesta”; entre los Mixes, “banda filarmónica”; en Zacatecas, “tamborazo” y Guanajuato, “banda de viento” o “banda de música”.¹¹

Las bandas de viento han sido bien acogidas en muchas poblaciones. Se sabe que en los estados de Sinaloa, Zacatecas, Guanajuato, Hidalgo, Oaxaca, Guerrero, Michoacán, Puebla, México y Morelos hay un mayor arraigo de las bandas de viento. Es importante mencionar que si bien el estado mexicano fomentó este tipo de agrupaciones musicales durante el Maximato y el periodo Cardenista también fueron una demanda de los propios pueblos.¹²

Los músicos de las bandas de pueblo tocan de oído, pero también estudian solfeo y leen partituras o memorizan las obras. Los músicos pueden ser campesinos o estudiantes, maestros o profesionistas, médicos o amas de casa, es decir, los músicos realizan otras actividades además de su dedicación a la música. Aunque algunos músicos tienen que dejar la banda por su trabajo, sus estudios o porque no se puede vivir únicamente de la música ya que no siempre hay contratos.

⁹ Christopher Small, “El musicar: un ritual en el espacio social,” *Revista Transcultural de Música*, 4 (mayo 1999).

¹⁰ Guy Thomson, *The Ceremonial and Political Roles of Villages Bands 1846-1974*, en William Beezley Chery English y William French (eds.), *Rituals of Rule Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994, 307-342 citado por Flores, *Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando*.

¹¹ Felipe Flores Dorantes y Rafael A. Ruiz Torres, “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca,” *Acervos*, boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca, no.22, 2001, citado por Flores, *Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando*. 277

¹² Marina Alonso Bolaños, “La invención de la música indígena de México,” *Etnomusicología INAH*, no.77 (2005).

Las bandas de viento son el origen, el apoyo y la fuente de creación artística que alimenta, facilita y permite la aparición y desarrollo de nuevas propuestas musicales. Son del pueblo, pues si asistimos a una fiesta, lo primero que se anuncia es una lluvia de cohetes en el aire y una música de viento en el kiosco de la plaza principal o en el atrio de la parroquia.

Reconocidas por su tradición centenaria, las bandas de viento esparcidas por casi todo el territorio nacional se arraigaron con ímpetu en el norte y centro del país, donde los estados de Sinaloa, Hidalgo, Guanajuato, Zacatecas, Oaxaca, Guerrero, Michoacán, Puebla, México y Morelos son reconocidos como cuna de este tipo de agrupación musical que en un ir y venir del ritual al festejo se convirtieron en un servicio a la comunidad y en expresión de cultura popular. Las bandas de viento están presentes en casi todo el mundo, si bien comparten repertorio musical, también se nutren de obras de compositores locales. Cada comunidad manifiesta una particular forma de sentir y vivir la música, aun cuando la instrumentación es la misma. La diferencia fundamental radica en la interpretación, dado que el instrumento es un medio que cobra vida sólo a través de la sensibilidad humana.¹³

2.3 La alegría de nuestros pueblos

De la boda al funeral, del festejo en honor del santo patrono del pueblo al acto cívico en el ayuntamiento, de las escuelas a la corrida de toros o al carnaval. Las bandas de viento son una forma de organización social que identifica a los individuos y reproduce sus distintas manifestaciones culturales, las cuales generalmente giran en torno de las festividades religiosas, no como tema para los estudiosos, no para tesis de sociólogos ni antropólogos, no para turistas, sino para la comunidad misma, porque a través del pueblo común, del trabajo colectivo, de la cooperación y colaboración de todos por igual, se fortalece el sentido de identidad, de comunidad, donde todos somos iguales y se estrechan las relaciones bajo un elemento común, un interés colectivo, un objetivo de todos. La importancia de las bandas de viento en las comunidades, radica en ser un servicio a las personas cuya tarea es deleitar en los festejos religiosos, familiares y cívicos para provocar de esa forma la comunión humana, y en algunos casos -los del ritual- la sobrenatural.¹⁴

¹³ Luis Omar Montoya Arias, “Bandas de viento: anotaciones para una investigación histórica” en *Letralia (sitio web)*, 5 de julio de 2010 consultada 15 de mayo de 2015, <http://www.letralia.com/235/ensayo02.htm>.

¹⁴ Anasella Acosta Nieto, “La música de las bandas de viento pervive como expresión de identidad cultural”. *La Jornada Virtual*, 16 de febrero de 2002, sección Cultura.

En los pueblos, las bandas son un símbolo de identidad incuestionable ya que la banda existe como existe la iglesia, el idioma propio o el tamal de frijol.¹⁵ Esta agrupación musical forma parte de la historia de los pueblos y puede ser considerada una institución comunal y, en muchos casos, pertenecer a ellas es un honor y un gran compromiso social; por lo cual las bandas de viento están articuladas al complejo entramado simbólico de la vida comunitaria de los pueblos.¹⁶

Las bandas por su sonoridad permiten que se les escuche en espacios abiertos sin la necesidad de sistemas eléctricos de amplificación. Se instalan en la plaza principal o en el atrio de la parroquia durante las fiestas populares y religiosas. La banda es un elemento propio que cohesiona, un elemento por el que se discute, se opina, se propone y se participa; no se asimila la idea de estas manifestaciones sin la presencia de la banda.¹⁷

Sin la banda ¿cómo se vería el atrio de la iglesia el día de la fiesta del santo patrón del pueblo? Como que algo faltaría al bulido de la gente, después de misa no sería lo mismo al ver a los niños corriendo, jugando, comprando cosas, juguetes, comiendo frutas, mirando a la gente yendo y viniendo, viviendo la fiesta.

Sin la banda ¿cómo se le montaría a los bravos toros en los jaripeos los días de fiesta? ¿Qué sería de las procesiones del Santo Patrón por las calles de la comunidad sin las melancólicas alabanzas, sin los cánticos, sin el aroma del incienso y el copal, sin la música de banda que acompaña el misticismo del momento, de ruegos y oraciones al Señor? ¿Qué sabor de boca nos dejaría la quema del torito y del castillo de fuegos artificiales instalado en el atrio de la parroquia, fuegos multicolores que alegran la fiesta y nos llenan de emoción, sin la banda? Se siente una relación de mucho respeto mutuo, de mayordomos y banda, de iguales responsabilidades que cumplir. Esta actitud de respeto es fundamental para la coexistencia. Sin la organización en mayordomías de las comunidades, sin los festejos a los santos patronos, sin las procesiones, sin los recibimientos o cambio de mayordomos, ¿qué razón tendrían de existir las bandas? Las fiestas tradicionales y costumbres de nuestros pueblos son evidencia de nuestras raíces culturales que nos negamos a perder porque son nuestra manifestación, nuestra existencia, nuestra vida cotidiana, la forma en que entendemos al mundo.

¹⁵ Julio Herrera, *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, México, INI, vol. I 2002, 95-98 citado por Flores, *Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando*.

¹⁶ Georgina Flores Mercado, *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*, México, Casa Juan Pablos, UAEM, 2009.

¹⁷ Cornelio Santamaría Pedraza y Alejandro Ortiz Padilla, *Los sonidos del tiempo, Morelos*, UAEM, 1997.

La pérdida de valores culturales, la modernidad mal entendida, el debilitamiento de las antiguas formas de trabajo comunitario, el ofrecimiento de modas y valores culturales distorsionados y/o ajenos a nuestra comunidad dañan y confunden nuestra identidad. Es responsabilidad nuestra retomar los valores culturales propios, conocerlos y reconocernos para fortalecer nuestra identidad. Dar a conocer estas historias nos aproximan a un tiempo muy diferente al actual, caracterizado por hacer las cosas por gusto y no por dinero.¹⁸

3 La Banda de Tlayacapan.

3.1 El pueblo

Tlayacapan está situado en las estribaciones de la sierra del Tepozteco en el estado de Morelos. Forma parte de la “Ruta de los Conventos” de la UNESCO, cuenta con diversas capillas y su arquitectura es uno de los atractivos turísticos además del Palacio Municipal más antiguo de México.¹⁹ Una parte importante de Tlayacapan reside en su pasado prehispánico, su nombre proveniente del idioma náhuatl, que significa “sobre la punta de la tierra”, fue paso comercial obligado para los pueblos del sur que se abastecían de diversos productos, entre ellos la cera, en su camino hacia la Gran Tenochtitlan.

Está rodeado por diversos cerros, por lo que su clima es agradable durante todo el año; en este lugar se celebran muchas fiestas y danzas tradicionales, las cuales son muy importantes ya que la figura del Chinelo en la danza se ha convertido en un símbolo de Morelos. Se conoce que Tlayacapan es la cuna del disfraz y la música de este baile, que después se extendió por todo el estado.

El pueblo de Tlayacapan se distingue por sus trabajos artesanales como las sofisticadas velas de escamas y la alfarería de barro vidriado, pintado o bruñido, además de la elaboración de cazuelas de cualquier tamaño y gran variedad de ollas (las famosas ollas de cuatro orejas), jarros, cántaros y comales, así como fuentes, chimeneas y macetas de las más variadas formas, de hecho hay una fábrica en este lugar de cerámica a la alta temperatura.²⁰

¹⁸ Santamaría y Ortiz, *Los sonidos del tiempo*, 32

¹⁹ “Tlayacapan” en *México Desconocido (sitio web)*, 14 de julio 2011, consultada 7 de mayo de 2015, <http://www.mexicodesconocido.com.mx/tlayacapan-pueblos-magicos-de-mexico.html>.

²⁰ “Tlayacapan, pueblo mágico” en *Pueblos de México (sitio web)*, 12 de junio de 2013, consultada 7 mayo de 2015, http://www.pueblosmexico.com.mx/pueblo_mexico_ficha.php?id_rubrique=532.

En Tlayacapan se conservan viejas tradiciones como su artesanía alfarera o sus festejos, entre los que destaca el carnaval. Comparte muchas de sus tradiciones con otros pueblos asentados en la misma sierra, como Tepoztlán, o en el cercano valle, como Yautepec, aunque cada uno de ellos le ha dado un toque propio y distintivo a sus costumbres. Entre éstas destacan por su brillantez la tradición musical.²¹ En el pueblo hay siete bandas de viento, pero La Banda de Tlayacapan es la que ha preservado el espíritu del pueblo.²²

3.2 La banda

La Banda de Tlayacapan tiene sus orígenes a mediados de 1870. En ese entonces existía una agrupación musical conocida como “Los Alarcones”, una familia que ejercía el arte musical formada por don Miguel Alarcón Castillo y sus hijos Antonino y Julio, más otros miembros de la comunidad entre ellos don Vidal Santamaría y sus hijos Margarito y Cristino, por lo que los podemos considerar los precursores de La Banda de Tlayacapan.

Al estallar la Revolución en 1910, los integrantes se dispersan, unos se unen al Zapatismo y otros se van a otros lugares en busca de paz, entre ellos los Alarcón y los Santamaría. La banda volvió a reintegrarse formalmente alrededor de 1920, cuando el teniente-coronel zapatista Cristino Santamaría, hijo de Vidal Santamaría, la reorganizó con un grupo de adolescentes entre los que se encontraba su hijo Brígido, entonces de 11 años de edad, y su sobrino Francisco Santamaría Tlatilpa, de 13 años.

“Mitad a burro, mitad a pié” pero siempre protegidos por los rurales al mando del coronel Santamaría aquella resucitada Banda de Tlayacapan recorrió en esos años de caos casi todo el estado de Morelos, alegrando los días de los que esperaban morir en la “bola” y esperando siempre ser balaceados en media “función de iglesia”, según platicaba don Francisco Santamaría, un virtuoso en la ejecución de la tambora.

Brígido Santamaría no tuvo “colegio”, como él decía; sin embargo, aprendió a leer y escribir por esfuerzo propio y, bajo la férrea guía del padre, desarrolló una extraordinaria habilidad para tocar varios instrumentos. Trasmitió sus conocimientos musicales a sus propios hijos y sobrinos, por lo que la banda crece y se fortalece tocando en las fiestas de la comunidad, mayordomías, difuntos y carnavales, convirtiéndose la tradición musical de esta banda, en patrimonio de la comunidad.

²¹ Arturo Warman, *Banda de Tlayacapan*, INAH y SEP, Disco LP 1969.

²² “Tlayacapan” en *México Desconocido* (sitio web), 14 de julio 2011, consultada 7 de mayo de 2015.

La Banda de Tlayacapan tiene un repertorio amplio, en el que pueden distinguirse varios sectores. Uno de ellos se forma por las marchas, vales y canciones, de origen regional o externo, que son comunes al repertorio de la banda de todo el estado de Morelos y que sirven para audiciones públicas en plazas o festejos cívicos. Otro sector lo forman las piezas que se incorporan a la tradición religiosa. En éste pueden distinguirse dos variantes: una formada por himnos y alabanzas para el acompañamiento de procesiones y otras ceremonias; la otra se forma por marchas fúnebres para la celebración de la Semana Santa, muchas de las cuales fueron compuestas por el maestro y director de la banda Brígido Santamaría. El tercer sector del repertorio se forma por géneros regionales, casi locales, que se utilizan en las celebraciones profanas características de la zona, muy especialmente las fiestas del carnaval y las populares corridas de toros que tienen lugar en los días festivos.

La Banda de Tlayacapan no es una banda de viento común, es una banda con amplia participación familiar y comunitaria que va pasando de generación en generación. Actualmente sigue siendo un conjunto básicamente familiar, el núcleo principal lo forman los hijos y nietos de don Brígido, a los que se agregan otros parientes.

Además de participar en las celebraciones de los pueblos sus actuaciones cubren, además del estado de Morelos, gran parte de la república mexicana. Han participado en los principales festivales del país como: Fiestas de Octubre de Guadalajara; Festival Cervantino Barroco; Festival Internacional Cuernavaca; Festival de Centro Histórico; Festival Internacional Cervantino; Festival Internacional de Santa Lucia; Desfile del Bicentenario; Festival de San Luis; Coloquio “Las músicas que nos dieron patria”; Festival Internacional *Ollin-Kan*; entre muchos otros. En los últimos años, La Banda de Tlayacapan se ha presentado en el extranjero con una serie de conciertos en distintos lugares de Cuba, Estados Unidos, Alemania, Francia, España, Suiza, Bélgica y Portugal.

A través de los años, La Banda de Tlayacapan se ha consolidado como una de las instituciones culturales más representativas del estado de Morelos, encargada de preservar, promover y difundir la música tradicional morelense a nivel estatal, nacional e internacional. Uno de los méritos es conservar el estilo tradicional que caracteriza a la banda desde su origen, el mismo repertorio, enriqueciéndolo a través de los años, de las vivencias, de la experiencia, pero manteniendo un estilo de música propio de las bandas morelenses, un estilo único, auténtico y definido.

La banda cuenta con diez producciones discográficas que contienen una gran variedad de música tradicional y popular. Además ha participado con temas en producciones colectivas como resultado de encuentros y coloquios de música tradicional o recopilaciones de música mexicana.

Discos oficiales:

- 1969 “La Banda de Tlayacapan, Morelos”
- 1992 “Bailes Populares”
- 1992 “Danza de Chineros, Sones y Jarabes para los toros”
- 1997 “Banda de Tlayacapan... Morelos”
- 1998 “Banda de Tlayacapan”
- 2000 “Premio Nacional de Ciencias y Artes 1998”
- 2002 “Un paso al frente”
- 2006 “¿Quién ha visto a un quetzal en cautiverio”
- 2010 “Tecorrales”
- 2015 “Más de un siglo de tradición”

Ha grabado música para cine y televisión entre las que destacan:

- “En el país de no pasa nada” de María del Carmen Lara
- “Zapata” de Alfonso Arau
- “La milpa” de Patricia Rigen
- “La niña en la piedra” de Maryse Sistach y José Buil
- “La muerte nos lleva bailando” de José Luis Guzmán
- “The legend of Zorro” de Martín Campbell

Gracias a este trabajo, su trayectoria, su historia, su solidez y su tradición musical la han llevado a ser galardonada en el estado de Morelos con la “Venera José María Morelos y Pavón”, reconocimiento otorgado por el Gobierno del Estado en 1997 al ser distinguidos como “Morelenses de Excelencia”, a recibir el “Premio Nacional de Ciencias y Artes 1998” premio entregado a ciudadanos distinguidos cuyos trabajos han enriquecido el acervo cultural del país y han realizado valiosas contribuciones tanto científicas y tecnológicas de manos del presidente de la República Ernesto Zedillo y el Doctorado *Honoris Causa* otorgado por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos en 2014.²³

²³ Toda la información de este apartado fue obtenida del folleto informativo que distribuye la banda.

3.3 La familia Santamaría

Vidal Santamaría (†). Se integra a la banda de “Los Alarcones” junto con sus hijos Cristino, Margarito, Bernabé, Marta y Eustolia por el año de 1870. En ese entonces era dirigida por don Antonino Alarcón, y alrededor de 1911 ya estaba integrado Brígido (hijo de Cristino).

Cristino Santamaría Rojas (†), al iniciar el movimiento armado los federales lo reclutan y se lo llevan de leva hasta Guaymas. Por no compartir las mismas ideas de la tropa federal deserta y regresa a Tlayacapan incorporándose al ejército de Emiliano Zapata llegando a obtener el grado de teniente coronel zapatista. Conocido en el ejército revolucionario por haber pertenecido a la banda de “Los Alarcones”, le pidieron que juntara a los músicos entre los que se encontraban sus hijos y sobrinos para que tocaran en los jaripeos en el que tomaba parte activa y hasta montando el mismo Emiliano Zapata. Al morir Zapata Don Cristino regresó a Tlayacapan en el año de 1920; como músico y campesino logró sobrevivir de la música más que de las magras cosechas sembrando la tierra.

Brígido Santamaría Morales (1905-1975). Se incorpora a la banda de Los Alarcones a la edad de 6 años, “entró a medio tocar percusiones y aprender música con ellos” relató su tía Eustolia. “Aprendí a leer notas antes que leer letras, eso de leer letras lo aprendí cuando tenía yo trece años cumpliditos”. Al iniciar el movimiento armado y desintegrarse la agrupación, Don Brígido queda al cuidado de su abuelo Vidal. Al regresar su padre continuó con su labor musical y entre los años de 1922 y 1923 ya contaban con una banda de viento más organizada y reconocida en la región. Por esa época, Brígido empezó a apuntar en pentagrama los sones y jarabes para los toros de Jesús Meza alias “Chucho, el muerto” así como los sones de Chinelo que interpretaban “Los Alarcones”. Con ese trabajo reconstruyó no sólo la música, sino revivió toda una tradición en su pueblo que después de la revolución todo se había abandonado y olvidado. A la edad de 25 años, fue solicitado como maestro de música en varios pueblos y municipios del estado de Morelos. En todos estos pueblos hay huellas agradables del Sr. Santamaría, donde supieron aprovechar los servicios del arte de su maestro. A la edad de 33 años, el señor Brígido se unió con la señora Rosa Pedraza Mares, el y su esposa procrearon nueve hijos, de los cuales murieron tres a temprana edad y los seis restantes estuvieron al cuidado de uno y otro.²⁴

²⁴ Alejandro Ortiz Padilla, *Una aproximación al origen del chinelo: su danza y su música*, CONACULTA, 2007.

Carlos Santamaría Pedraza (1945-2015). Hijo mayor de don Brígido, estudió la primaria, pero no cursó estudios superiores, inclinándose hacia la agricultura y la música. En el año 2000 formó una banda aparte junto con sus hijos.

Artemio Santamaría Pedraza (1948). Estudió la primaria en Tlayacapan, cursó la secundaria en Yautepec, preparatoria en Cuautla y medicina en la Universidad de Puebla. Actualmente es el administrador y saxofonista en la banda.

Erasmus Santamaría Pedraza (1949). Estudió la primaria en el pueblo, la secundaria en Yautepec, la preparatoria en Cuautla y la Licenciatura en Derecho en la Universidad de Morelos. Actualmente es saxofonista y el encargado de los asuntos legales de la banda.

Tomás Santamaría Pedraza (1951). Estudió la primaria pero por falta de recursos económicos no pudo seguir estudiando, apoyó a su padre en el campo y trabajó como obrero en una fábrica en Cuernavaca. Actualmente es el principal instructor en el taller de música y trombonista de la banda.

Martín Santamaría Pedraza (1957). Cursó la primaria y secundaria en Tlayacapan y Técnico Agropecuario en Jojutla. Por muchos años fue tubista y actualmente es un hábil percusionista en la banda.

Cornelio Santamaría Pedraza (1958). Estudió la primaria en el pueblo, la secundaria en Yautepec, la preparatoria en Cuautla y la carrera de Ingeniero Agrónomo en la Universidad de Chapingo. Actualmente es el coordinador, portavoz y clarinetista de la banda.

Luis Olmos García (1948). Desde niño aprendió música con los hijos de don Brígido. Durante muchos años trabajó como técnico en mantenimiento en el Seguro Social de Cuautla. Actualmente es trompetista y durante los últimos 15 años ha facilitado el patio de su casa para los ensayos de la banda.

Hoy en día Artemio, Erasmo, Tomás, Martín y Cornelio, hijos de don Brígido, son los encargados de transmitir a las nuevas generaciones una herencia de más de 145 años. La clave esencial para darle continuidad a la banda ha sido transmitir el amor por la música a los niños de la banda.

3.4 El taller de música

Una de las tareas fundamentales de La Banda de Tlayacapan es la enseñanza continua, su centro de capacitación musical está formado por distintos niveles: los entonadores, banda principiante, banda intermedia y banda oficial.

Al caer la tarde da inicio la escoleta (llamada así por uso y costumbre refiriéndose al lugar y acto de practicar la música), lugar en el que Tomás Santamaría enseña a niños, jóvenes y adultos a leer la notación musical y ejecutarla. En la escoleta también se realizan los ensayos y se guardan los instrumentos, puede ser el cuarto, la sala, el patio o corral desocupado en la casa de alguno de los músicos.

La carta compromiso para ingresar al taller de música de la banda dice:

“Al ingresar como alumno del Taller de Música de la Banda, me propongo cumplir los lineamientos de esta institución musical, adoptar y hacer mía su filosofía, disponer mi mejor esfuerzo en el proceso de aprendizaje, respetar a mis compañeros. Deseo ser músico no por recibir beneficios económicos, sino por entender la música como un medio de expresar, de manifestar nuestros sentimientos, nuestras emociones, nuestras tristezas, nuestras alegrías, nuestros sufrimientos, nuestra imaginación. También para darle continuidad a la estrecha relación de la música tradicional con nuestra comunidad, ya que así la entendemos, así la concebimos”.²⁵

La carta de bienvenida a alumnos de nuevo ingreso dice:

“Bienvenido a integrarte a esta institución musical. Los miembros integrantes actuales te recibimos con los brazos abiertos y esperamos que tu participación venga a enriquecer y fortalecer el quehacer que esta banda promueve. Sabemos que el camino del éxito es difícil, a todos nos ha sucedido; pero a través del tiempo te darás cuenta que en este grupo de músicos, al entregar nuestro esfuerzo compartido, nuestra disposición y voluntad al estudio, nuestro tiempo y dedicación al aprendizaje de la música, verás que vale la pena. El trabajo de la banda nos permite viajar a otras geografías, otros territorios, conocer otras comunidades, muchas ciudades, muchas

²⁵ Santamaría y Ortiz, *Los sonidos del tiempo*, 36.

personas, otros países, los bosques y montañas, el mar, los valles, otras culturas y eso fortalece nuestro espíritu, nuestra mente, nuestra imaginación y nuestra vida. Queremos ser músicos porque amamos la música. En la música no hay guerra, en la música hay paz; la música es el idioma universal para los hombres de buena voluntad. Valoramos sobre todo el crecimiento espiritual de la banda, de cada uno de nosotros. Eso nos ayuda a humanizarnos más, a entender a nuestro prójimo, a amar y respetar a la humanidad y a la naturaleza, y contemplar la maravilla del universo infinito.

Ser músico es algo más que serlo. Es ser guardianes de la tradición, es ser semilla que se siembra y encierra la continuidad. Ser músico es más que tener los instrumentos en la boca, ser músicos nos da el mensaje de la vida, ser músico es más que tocar al ritmo que te indiquen, es un compromiso que se extiende más allá de sí mismos. Un compromiso para con otros músicos y para la comunidad; porque la música es eso: un elemento que integra y cohesionan. El ser músico significa un compromiso con nuestro pueblo y nuestra gente”.²⁶

La actividad musical que se desarrolla en las comunidades de nuestro país, cumple una función social: como medio de expresión y preservación de la cultura propia. La música favorece la integración armónica de los pueblos, permitiendo reconocer las similitudes y respetar las diferencias; no sólo local sino en cualquier parte del mundo. La banda ha sabido conservar los valores culturales que les dan un rostro de identidad, porque consideran a la música como parte esencial de la integridad y formación del hombre, se refuerzan los sentimientos de amor y respeto por la naturaleza; establecen un compromiso moral de apoyo a la organización comunitaria.

La Banda de Tlayacapan ha logrado sobrevivir gracias a su estructura interna, en la que predominan las relaciones de parentesco y compadrazgo mediante las cuales se hereda la tradición musical. Hoy en día, está integrada por hermanos, primos, ahijados, tíos, sobrinos y compadres. A lo lejos, a varias calles del taller se escuchan los sonidos de los instrumentos y por ahora, valeses, pasodobles, oberturas, himnos, marchas fúnebres, sones, polkas, danzones, marchas, salen de los pulmones de la banda que, pese a todo, se aferra al sonido de la música tradicional.

²⁶ Santamaría y Ortiz, *Los sonidos del tiempo*, 38.

4 Proceso didáctico realizado con los integrantes de la banda

La banda es escuela popular, tradicional, con trayectoria centenaria. Y lo es de tres maneras básicas: 1) como espacio formativo (técnico-expresivo); 2) como transmisora de identidad (formas y valores musicales tradicionales); finalmente, 3) como proyección integral a una comunidad en la cual, claro está, no todos quieren ser músicos como profesión. En cada una de las tres instancias, la banda cumple un rol de formación, lo cual apoya la posibilidad de aportar de mi parte un módulo de capacitación musical un poco más “formal”.

Este módulo de capacitación representa un esfuerzo creativo y proyectivo como una opción a largo plazo para un programa de instrucción musical dentro de la banda, en el que se apunta a la comprensión básica y mejoramiento de un segmento de su trabajo cultural, de alta significación en la problemática de las identidades regionales y de sus posibilidades de integración a nivel nacional.

El sentido fundamental de la capacitación consiste en cubrir dos espacios: el primero, la técnica instrumental de músicos que poseen una práctica relativamente elemental (en estos términos, estamos hablando de los que ya forman parte de la banda); el segundo, la formación básica (entonadores), donde se apropian conceptos y técnicas que no siempre se dan de manera organizada.

De cualquier manera, debe entenderse que este módulo no plantea una formación musical a partir de cero, en ningún caso. Esta es una tarea enfocada a los que ya conforman a la banda oficial, que requiere acciones combinadas de instrucción inicial (entonadores, banda principiante, banda intermedia) y ensayos generales de la banda oficial.

El fundamento metodológico del módulo consiste en partir de músicas “reales”, tradicionales, ampliamente vivas. Son las músicas, sus estructuras, las que dan las pautas de transmisión y organización del conocimiento, así como las posibilidades para su aplicación. En el módulo se presentan las pautas específicas para el trabajo con el material de conocimiento operativo, de reflexión y análisis, de aproximación estructuralista fundamentada en las músicas de mayor difusión en el entorno tradicional, dentro del cual se inscriben nuestras músicas, con alcance regional y nacional. Incorpora los conocimientos, los métodos, las técnicas y los lenguajes necesarios para poder tener la posibilidad de ingresar a la educación superior y desempeñarse en ésta de manera eficiente.

Los niveles de formación musical que propongo en el taller de la banda son:

Entonadores

Los entonadores son por lo general niños y jóvenes que asisten por las tardes al solfeo. En este nivel los alumnos toman las primeras lecciones del solfeo, y en un determinado tiempo, el alumno se incorpora a la banda principiante pero ya depende de de la capacidad que demuestre. La duración de este nivel va de seis meses a un año.

Aprendizajes esperados:

- Capacidad para entonar correctamente
- Habilidad para producir y reproducir modelos rítmicos

Formación teórica básica:

- Iniciación a la entonación de escalas musicales y melodías sencillas.
- Comprensión y lectura de estructuras rítmicas que contengan figuras de corchea, negra, blanca y redonda con sus respectivos silencios en compases de 2/4, 3/4 y 4/4.
- Conocimiento de conceptos básicos tales como: pentagrama, claves, tonalidad, escalas, armaduras, métrica, repeticiones, casillas, doble barra, calderón, dinámica y tempo.
- Entonación de melodías sobre las escalas mayores y menores.
- Comprensión y lectura de estructuras rítmicas que contengan las figuras conocidas con puntillo con sus respectivos silencios, síncopa de división de pulso (corchea-negra-corchea) y síncopa de prolongación en compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8.
- Construcción de triadas mayores y menores.
- Comprensión y lectura de estructuras rítmicas que contengan las figuras conocidas y las semicorcheas en todas sus combinaciones con sus respectivos silencios y síncopas en los compases conocidos y en 2/2.
- Herramientas pedagógicas para orientar procesos de formación musical básica, particularmente en aspectos relacionados con ritmo, movimiento, coordinación corporal y vocal-instrumental, enseñanza de canciones, bases técnicas para las percusiones, pre-lectura y pre-escritura musical.

Banda Principiante

Son los alumnos que concluyeron el nivel de entonadores y demostraron tener las habilidades necesarias para ejecutar un instrumento musical. Continúan con las lecciones del método para el instrumento que eligieron, agregando obras del archivo musical de la banda que abarca la música ceremonial, fúnebre, comunitaria (sones de chinelos, jarabe para los toros), y otros géneros como corridos, canciones rancheras, entre otras. El propósito es formar a los alumnos con los conocimientos básicos musicales que le permitan desempeñarse con éxito como instrumentista de la banda.

Aprendizajes esperados:

- Capacidad para entonar correctamente
- Habilidad para producir y reproducir modelos rítmicos
- Habilidad para ejecutar el archivo musical básico de la banda.

Formación instrumental:

- Breve historia del instrumento.
- Descripción y partes del instrumento.
- Armado y desarmado.
- Accesorios instrumentales (boquillas, etc.).
- Cuidados del instrumento antes y después de su uso.
- Postura corporal.
- Colocación correcta de la embocadura y emisión del sonido.
- Manejo de la respiración.
- Digitación.
- Primeros sonidos.
- Articulaciones *legato* y *staccatto*.
- Patrones de bases ritmo-percusivas de músicas tradicionales tales como: corrido, son, jarabe, huapango, etc.

Banda Intermedia

Formada por los alumnos que se desempeñaron con éxito en la banda principiante. Una vez que dominan el archivo básico de la banda, se les comienzan a agregar obras de diferentes géneros musicales como marchas, vales, pasodobles, polkas, danzones, etcétera, que requieren de una ejecución instrumental individual y grupal donde aplique los conocimientos, los métodos, las técnicas y los lenguajes musicales necesarios.

Aprendizajes esperados:

- Leer con fluidez la clave de *Sol* y de la clave de *Fa*.
- Conocer la estructura de la escala mayor y la utilización de las armaduras.
- Identificar con soltura los elementos de la notación musical y explicar su funcionamiento.
- Demostrar la capacidad de desarrollar ritmos binarios y ternarios.
- Identificar auditivamente mediante dictado musical, los cuatro tipos de acordes básicos sin inversiones y en diferentes registros (mayor, menor, disminuido y aumentado).
- Tener la capacidad de entonar con la voz, diversos intervalos y ejemplos melódicos sencillos, dentro de un rango de octava, tanto en modo mayor como en menor.
- Conocer un panorama general de la historia de la música universal y mexicana.
- Conocer y diferenciar los diversos estilos y géneros de la música universal y de su comunidad

Formación instrumental:

- Ampliación del registro.
- Escalas e intervalos.
- Diferentes articulaciones.
- Ejercicios técnicos y melodías de aplicación.
- Control básico de respiración y dinámicas.
- Notas de adorno.
- Patrones de bases ritmo-percusivas de músicas regionales y populares tales como: chilena, polka, pirékua, despedida, danzón, pasodoble, vals, marcha, ranchera, etc.
- Identificación de problemas técnicos más frecuentes.

Banda Oficial

Es la banda que participa en los diferentes compromisos: fiestas tradicionales de la comunidad y de la región, compromisos familiares, eventos cívicos y culturales entre otros. Ha representado al municipio y al estado en diversas ciudades, ofreciendo conciertos en foros nacionales e internacionales. En la actualidad está integrada por integrantes de los diferentes niveles del taller donde asumen tareas de acuerdo a su desarrollo e instrucción musical. Para llegar a formar parte de esta banda todos los jóvenes deben de estar cursando el nivel intermedio.

Su repertorio es más amplio, el cual incluye obras de mayor complejidad musical con arreglos y transcripciones del repertorio clásico como oberturas, variaciones, sonatas, arias de opera, etc., que exigen un mayor dominio del instrumento y conocimiento de las obras tanto sinfónicas como tradicionales.

Actualmente ofrece dos formas de trabajo dependiendo de las actividades en la que se solicite:

- Concierto o audiciones musicales en actividades cívicas o culturales.
- Banda de música tradicional para el acompañamiento de festividades tradicionales.

Formación instrumental:

- Conocimiento de todo el registro.
- Calidad en el sonido.
- Afianzamiento de los contenidos vistos en los niveles anteriores.
- Interpretación de melodías del repertorio mexicano y universal.
- Control de respiración y dinámicas.
- Lectura a primera vista.
- Efectos específicos de los instrumentos.
- Patrones de bases ritmo-percusivas de músicas académicas tales como: oberturas, sonatas, variaciones, operetas, etc.

5. CONCLUSIONES

De la realización de poco más de un año del proceso en este proyecto podemos concluir lo siguiente:

- Conocieron el origen de algunas de las melodías que aprendieron de “oído” y que ahora cuentan con las partituras, las cuales pueden leer con mayor fluidez.
- Reafirmaron y conocieron nuevos conceptos musicales.
- Comprendieron la importancia del estudio individual y grupal.
- Aplicaron las sugerencias de estudio y ensamble en los ensayos, como la afinación, los ejercicios de articulación, el estudio con metrónomo, entre otras.
- Los nuevos integrantes desarrollaron su sentido de pertenencia a la banda.
- Los integrantes adultos aceptaron que se puede aprender algo nuevo.
- Emplearon parte de su tiempo y energía en la música dejando incluso sus trabajos u obligaciones escolares.
- Mejoraron su nivel de lectura e interpretación.
- Desarrollaron sus habilidades musicales en el instrumento.
- Comprendieron la importancia de escuchar, percutir y cantar la música antes tocarla con el instrumento (pre solfeo).
- Aceptaron que hay otros tipos de música que pueden incluirse en el repertorio y hacerlas propias.
- Comprendieron la importancia de involucrarse en el trabajo musical para tener más herramientas y mejorar su proceso musical.
- El éxito es 10% talento y 90% trabajo.
- Reanimaron su gusto por hacer música.

Me siento orgulloso de mi origen, de la historia, el significado y la importancia de banda en la comunidad. Reconozco el esfuerzo, compromiso y logros de mis compañeros, agradezco que me hayan dado la oportunidad de desarrollar este proyecto con ellos. Le doy gracias a Dios por haber compartido enojos, risas, desilusiones, esperanzas, ideales, desacuerdos, realidades, el pan, la sal, con todos ellos, mi familia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Bolaños, Marina. “La *invención* de la música indígena de México.” *Antropología* no.77 (enero-marzo 2005).
- Camacho, Camilo. “El cambio sonoro de la música sacra.” *Antropología* no.77 (enero-marzo 2005).
- Flores Mercado, Georgina. *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p’urhépecha*. México: UAEM-Casa Juan Pablos, 2009.
- Flores Mercado, Georgina. “Nuestro sonido tradicional lo estamos distorsionando.” *Relaciones* no.120 (otoño 2009).
- Montoya Arias, Luis Omar. “Las bandas, la memoria y la identidad en el Bajío guanajuatense mexicano,” *Textos & Sentidos* no.1 (enero/junio 2010).
- Montoya Arias, Luis Omar. “Bandas de viento: anotaciones para una investigación histórica.” *Letralia*, 5 de julio de 2010. (consultado 15 de mayo 2015)
<http://www.letralia.com/235/ensayo02.htm>.
- Nava, Fernando. *El campo semántico del sonido musical p’urhepecha*. México: CONACULTA- INAH, 1999.
- Ortiz Padilla, Alejandro. *Una aproximación al origen del chinelo: su danza y su música*. Morelos: CONACULTA-UAEM, 2007.
- Reuter, Jas. *La música popular de México: Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama,1992.
- Santamaría Pedraza, Cornelio y Alejandro Ortiz Padilla. *Los sonidos del tiempo*. Morelos: UAEM, 1997.
- Small, Christopher. “El *musicar*: un ritual en el espacio social.” *Revista Transcultural de Música*, no.4 (mayo 1999).
- “Tlayacapan.” *México Desconocido (sitio web)*. Artículo postado el 14 de julio 2011 (consultado 7 de mayo 2015)
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/tlayacapan-pueblos-magicos-de-mexico.html>.
- “Tlayacapan, pueblo mágico.” *Pueblos de México (sitio web)*. Artículo postado el 12 de junio 2013 (consultado 7 mayo de 2015)
http://www.pueblosmexico.com.mx/pueblo_mexico_ficha.php?id_rubrique=532.
- Warman, Arturo. *Banda de Tlayacapan*. México: INAH-SEP, Disco LP 1969.
- Arreglos, edición y dibujo de partituras (registro pendiente) por Israel Santamaría Alarcón.

ANEXO 1

Partituras y análisis musical general
de las obras que integran el programa

Xochipitzahuatl

Compás: 3/8; 3/4; 6/8; 2/4

Tonalidad: *Mib Mayor* y *Lab Mayor*

Motivos melódicos:

Acompañamiento rítmico:

Estructura: *Xochipitzahuatl*

ESTRUCTURA	Xochipitzahuatl	Jarabe	menos	La sarna	El borracho	La rana	La muerte	El macho	El chilito
COMPÁS	3/8	3/4	3/4	3/8	3/4	3/8	3/8	3/8	3/4
TONALIDAD	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Lab</i>

ESTRUCTURA	El perro huesero	El apache	La cucaracha	La torcasita	Jarabe	menos	El panadero
COMPÁS	6/8 Hemiola	6/8 Hemiola	3/4	3/8	3/4	3/4	2/4
TONALIDAD	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>

Material armónico: *I – IV – V⁷* en distinto orden de aparición.

Xochipitzahuatl

para banda de viento

arreglo y transcripción:
Brigido Santamaria M.

Xochipitzahuatl

7

13

20

27

1 2

34 Jarabe

mf

p

37

p

40

meno

p

45

p

49 La sarna

Musical score for 'La sarna' starting at measure 49. The piece is in 3/4 time and marked *mf*. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of chords and single notes.

54 El borracho

Musical score for 'El borracho' starting at measure 54. The piece is in 3/4 time and marked *mf*. The melody in the treble staff features a mix of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end of the first system. The bass staff accompaniment consists of chords and single notes.

Musical score for 'El borracho' continuing from measure 60. The melody in the treble staff continues with eighth and quarter notes. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous system.

Musical score for 'El borracho' continuing from measure 64. The melody in the treble staff continues with eighth and quarter notes. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous system.

Musical score for 'El borracho' continuing from measure 68. The melody in the treble staff continues with eighth and quarter notes. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous system. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 73-78. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes. The left hand accompaniment features a steady eighth-note bass line with chords in the right hand. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure.

Musical score for measures 79-83. The melody continues with eighth and quarter notes. The accompaniment remains consistent with the previous system.

Musical score for measures 84-88. The melody continues with eighth and quarter notes. The accompaniment remains consistent with the previous system.

Musical score for measures 89-94. The melody continues with eighth and quarter notes. The accompaniment remains consistent with the previous system.

Musical score for measures 95-100. The melody continues with eighth and quarter notes. The accompaniment remains consistent with the previous system.

101

1 2

106 La muerte

mf

111

117

122 El macho

mf

127

Musical score for measures 127-131. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords with eighth notes.

132

Musical score for measures 132-136. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords with eighth notes.

137

El chilito

Musical score for measures 137-140. Measure 137 has first and second endings. Measure 138 has a forte (*f*) dynamic marking. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords with eighth notes.

141

Musical score for measures 141-144. Measure 141 has a first ending. Measure 142 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. Measure 144 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords with eighth notes.

145

Musical score for measures 145-148. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords with eighth notes.

149

3 3 3 3

153

2 3 3 3

157

1 2 3 3

161 El perro huesero

f

165

169

Musical score for measures 169-172. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

173

Musical score for measures 173-176. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

177 El apache

Musical score for measures 177-180. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking *f* is present in the first measure of the treble staff.

181

Musical score for measures 181-184. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

185

Musical score for measures 185-188. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

189

Musical score for measures 189-192. Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords with eighth notes.

193 *La cucaracha*

mf

Musical score for measures 193-196. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

197

Musical score for measures 197-200. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment.

201 *La tocarcita*

1 2 *f*

Musical score for measures 201-204. Treble clef has a melodic line with first and second endings. Bass clef has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

205

Musical score for measures 205-208. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment.

211

Musical score for measures 211-216. Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

217

Musical score for measures 217-220. Includes first and second endings. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. A *mf* dynamic marking is present.

221

Musical score for measures 221-224. Treble clef has a melodic line with a fermata. Bass clef has a rhythmic accompaniment. The piece ends with a 3/4 time signature.

225 Jarabe

Musical score for measures 225-227. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. A *mf* dynamic marking is present.

228

Musical score for measures 228-230. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment.

231 *menos*

236

240 El panadero *mf*

244

248

Un paso al frente

para banda de viento

Brígido Santamaria M.

The first system of the musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A repeat sign is present at the end of the system, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

The second system of the musical score continues the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values and rests, maintaining the 4/4 time signature and Bb key signature.

The third system of the musical score continues the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values and rests, maintaining the 4/4 time signature and Bb key signature.

The fourth system of the musical score continues the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values and rests, maintaining the 4/4 time signature and Bb key signature.

16

20

24

28

32

Modesta Ayala

Compás: 3/4

Tonalidad: *Fa mayor*

Motivos melódicos: *anacrúsico*

B \flat

The image shows two staves of music. The top staff is a treble clef in 3/4 time, starting with a B-flat key signature. The melody begins with an anacrusis (two eighth notes) followed by a quarter note, then a dotted quarter note, and a quarter note. The bottom staff is a bass clef in 3/4 time, showing a rhythmic accompaniment of quarter notes with eighth notes, starting with a quarter rest followed by a quarter note.

IV _____

Acompañamiento rítmico:

Estructura: *Modesta Ayala*

ESTRUCTURA	Intro	Tema Cl	Tema Tpt	Tema Tbn	Tutti
COMPÁS	<i>3/4</i>	<i>3/4</i>	<i>3/4</i>	<i>3/4</i>	<i>3/4</i>
TONALIDAD	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>

Material armónico: *IV - I - V⁷*

Modesta Ayala

para banda de viento

Próspero Salgado Marchán
Arr. Israel Santamaría A.

Musical score for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth and quarter notes, with a long phrase spanning measures 3 and 4. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern with chords.

Musical score for measures 7-12. The melody continues with a long phrase across measures 8 and 9. The accompaniment maintains the eighth-note rhythmic pattern.

Musical score for measures 13-18. Measure 13 is marked with a box containing the letter 'A'. The melody has a phrase that ends in measure 15. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) in measure 16. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 18.

Musical score for measures 19-24. The melody continues with a phrase across measures 20 and 21. The accompaniment remains consistent with the previous sections.

25

Musical score for measures 25-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

31

Musical score for measures 31-36. This system includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. A box labeled 'B' is positioned above the second ending. The dynamic marking *mf* is present in the second ending. The bass staff features a bass line with chords and eighth notes.

37

Musical score for measures 37-42. The treble staff features a melodic line with slurs over several measures. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

43

Musical score for measures 43-48. The treble staff contains a melodic line with slurs. The bass staff provides a consistent rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

49

Musical score for measures 49-54. This system includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. A box labeled 'C' is positioned above the second ending. The dynamic marking *mf* is present in the second ending. The bass staff features a bass line with chords and eighth notes.

55

Musical score for measures 55-60. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a prominent bass line with eighth notes.

61

Musical score for measures 61-67. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a prominent bass line with eighth notes.

D

68

Musical score for measures 68-74. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a prominent bass line with eighth notes. A dynamic marking 'f' is present in measure 68. A box labeled 'D' is positioned above measure 68, and a bracket labeled '2' spans measures 68-74.

75

Musical score for measures 75-81. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a prominent bass line with eighth notes.

82

Musical score for measures 82-87. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a prominent bass line with eighth notes.

De Morelos es la Chata

Compás: 3/4

Tonalidad: *Fa Mayor, Do Mayor*

Motivos melódicos: *anacrúsico*

The image shows musical notation for the piece. The top staff is a treble clef in 3/4 time, starting with a key signature of one flat (Bb). The melody begins with an anacrusis (two eighth notes) followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of quarter and eighth notes. A chord symbol 'F' is placed above the first measure. The bottom staff is a bass clef in 3/4 time, showing a rhythmic accompaniment pattern of quarter notes with eighth-note accents.

Estructura: *De Morelos es la Chata:*

ESTRUCTURA	Tema A	Tema B	Tema C
COMPÁS	3/4	3/4	3/4
TONALIDAD	<i>Fa</i>	<i>Do</i>	<i>Fa</i>

Material armónico: *Tema A: I - V - ii - VI Tema B: I - V - V7 - I7 Tema C: I - IV - II - V*

De Morelos es la Chata

para banda de viento

Julio Escobedo
Arr. Israel Santamaria A.



Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef begins with a forte (*f*) dynamic and is marked with a crescendo hairpin. The bass clef accompaniment consists of chords with a wavy line underneath, indicating a tremolo effect.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with a wavy line underneath, indicating a tremolo effect. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous section.

Musical notation for measures 9-13. The melody continues with a wavy line underneath, indicating a tremolo effect. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous section.

Musical notation for measures 14-17. The melody continues with a wavy line underneath, indicating a tremolo effect. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous section. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

18 **A**

Musical score for measures 18-21. Treble clef, key signature of one flat. Measure 18 starts with a repeat sign. A slur covers measures 18-21. The bass line consists of chords with eighth notes.

22

Musical score for measures 22-27. Treble clef, key signature of one flat. A slur covers measures 22-27. The bass line consists of chords with eighth notes.

28

Musical score for measures 28-33. Treble clef, key signature of one flat. A slur covers measures 28-33. Measure 30 has a first ending bracket labeled "1". The bass line consists of chords with eighth notes.

34 **B**

Musical score for measures 34-39. Treble clef, key signature of one flat. Measure 34 has a second ending bracket labeled "2". A repeat sign is at the start of measure 35. A slur covers measures 35-39. The bass line consists of chords with eighth notes.

40

Musical score for measures 40-45. Treble clef, key signature of one flat. A slur covers measures 40-45. Measure 42 has a first ending bracket labeled "1". Measure 44 has a second ending bracket labeled "2". The bass line consists of chords with eighth notes.

46 C

50

54

58

62

al S y

El perro huesero

Compás: 6/8, 3/8, 6/8 *Hemiola*, 2/4, 3/4, 4/4

Tonalidad: *Sib Mayor*, *Mib Mayor*, *Fa Mayor*

Motivos melódicos: *anacrúsico*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, and chord symbols above it: Bb, F7, and Bb. Below the staff are Roman numerals: I, V7, and I. The bottom staff is a bass clef with a 6/8 time signature and contains a rhythmic accompaniment line with eighth notes and rests.

Estructura: *El perro huesero*:

ESTRUCTURA	Tema 1	Tema 2	Tema 3	Tema 4	Tema 5	Tema 6	Tema 7	Tema 8
COMPÁS	6/8	3/8	6/8	2/4	3/4 - 4/4	2/4	6/8	2/4
TONALIDAD	<i>Sib</i>	<i>Sib</i>	<i>Mib</i> <i>Hemiola</i>	<i>Fa</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i> <i>Hemiola</i>	<i>Mib</i>

Material armónico: $I-V^7$ en todos los temas

El perro huesero

para banda de viento

Jesus Meza
arreglo y transcripción:
Brígido Santamaría M.

♩ = 110

1

First system of musical notation, measures 1-3. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The treble clef part features a melody of quarter notes: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes: Bb3, G3, F3, E3, D3, C3. A first ending bracket is placed over the first measure.

Second system of musical notation, measures 4-7. The treble clef part continues the melody: D4, C4, Bb3, A3, G3, F3. The bass clef part continues the accompaniment. Measure 4 is marked with a '4' above the staff.

Third system of musical notation, measures 8-11. The treble clef part continues the melody: E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The bass clef part continues the accompaniment. Measure 8 is marked with an '8' above the staff.

Fourth system of musical notation, measures 12-15. The treble clef part continues the melody: F2, E2, D2, C2, Bb1, A1. The bass clef part continues the accompaniment. Measure 12 is marked with a '12' above the staff.

16 $\text{♩} = 90$ 2

22

27

33

39

45

Musical score for measures 45-50. Treble clef has a melody of eighth and quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

51

Musical score for measures 51-56. Treble clef has a melody of quarter and eighth notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

57

Musical score for measures 57-62. Treble clef has a melody of quarter and eighth notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

63

Musical score for measures 63-68. Treble clef has a melody with a key signature change to three flats. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

69

3

f

Musical score for measures 69-74. Treble clef has a melody starting with a forte dynamic. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

74

Musical score for measures 74-77. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Treble staff has eighth notes, bass staff has chords with eighth notes.

78

Musical score for measures 78-81. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Treble staff has eighth notes, bass staff has chords with eighth notes.

82

Musical score for measures 82-85. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Treble staff has eighth notes, bass staff has chords with eighth notes.

86

4 ♩ = 140

Musical score for measures 86-89. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 86 has first and second endings. Measure 87 has a 2/4 time signature change. Measure 88 has a 2/4 time signature change. Treble staff has eighth notes, bass staff has chords with eighth notes.

90

Musical score for measures 90-93. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Treble staff has eighth notes, bass staff has chords with eighth notes.

94 Jarabe A

1 2

98

101 5

104

107

1 2

110

114

118

6

122

1 2

127

131 7

Musical score for measures 131-134. Measure 131 has first and second endings. Measure 132 has a first ending. Measure 133 has a first ending. Measure 134 has a first ending. The key signature is two flats and the time signature is 2/4.

135

Musical score for measures 135-138. Measures 135-138. The key signature is two flats and the time signature is 2/4.

139

Musical score for measures 139-142. Measure 139 has first and second endings. Measure 140 has a first ending. Measure 141 has a first ending. Measure 142 has a first ending. The key signature is two flats and the time signature is 2/4.

143 8

Musical score for measures 143-147. Measure 143 has a first ending. Measure 144 has a first ending. Measure 145 has a first ending. Measure 146 has a first ending. Measure 147 has a first ending. The key signature is two flats and the time signature is 2/4.

148

Musical score for measures 148-151. Measure 148 has a first ending. Measure 149 has a first ending. Measure 150 has a first ending. Measure 151 has a first ending. The key signature is two flats and the time signature is 2/4.

Sones de Chinelo

Compás: 6/8 *Hemiola*, 6/8, 3/8

Tonalidad: *Sib Mayor*, *Mib Mayor*, *Lab Mayor*

Motivos melódicos: *anacrúsico*

Estructura: *Sones de Chinelo*

ESTRUCTURA	Tema 1	Tema 2	Tema 3	Tema 4	Tema 5	Tema 6	Tema 7	Tema 8	Tema 9	Tema 10
COMPÁS	6/8 <i>Hemiola</i>	6/8	6/8 <i>Hemiola</i>	6/8 <i>Hemiola</i>	6/8	6/8 <i>Hemiola</i>	6/8	6/8 <i>Hemiola</i>	3/8	3/8
TONALIDAD	<i>Sib</i>	<i>Sib</i>	<i>Mib</i>	<i>Lab</i>	<i>Lab</i>	<i>Lab</i>	<i>Lab</i>	<i>Sib</i>	<i>Sib</i>	<i>Sib</i>

Material armónico: *I – V⁷ en todos los temas y ocasionalmente IV en algunos.*

Sones de Chinelo

para banda de viento

Jesus Meza
arreglo y transcripción:
Brigido Santamaria M.

Musical score for measures 1-4. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 1 starts with a piano (f) dynamic. A first ending bracket labeled '1' spans measures 2, 3, and 4. The melody in the treble clef consists of quarter notes, and the bass clef provides a harmonic accompaniment of chords.

Musical score for measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5'. The first ending bracket '1' continues from measure 2. A second ending bracket labeled '2' spans measures 7 and 8. The melody in the treble clef continues with quarter notes, while the bass clef accompaniment remains consistent.

Musical score for measures 9-12. Measure 9 is marked with a '9'. The first ending bracket '1' continues from measure 2. A second ending bracket labeled '2' spans measures 11 and 12. The melody in the treble clef concludes with a half note, and the bass clef accompaniment ends with a final chord.

Musical score for measures 13-16. Measure 13 is marked with a '13' and a second ending bracket labeled '2'. The melody in the treble clef begins with a quarter rest followed by quarter notes. The bass clef accompaniment continues with chords. The piece concludes in measure 16.

17

1 2

21

1 2 3

25

29

33

37

1 2

41

1 2

47

1 2

53

1 2

59

1 2

65

4

1 2

69

1 2 3 4

73

1 2 3 4

77

5

1 2 3 4

81

6

1 2

85

Musical score for measures 85-88. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords with eighth notes.

89

Musical score for measures 89-92. Measure 91 features a repeat sign and a fermata over a note in the treble clef.

93

Musical score for measures 93-96. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a steady accompaniment of chords with eighth notes.

97

Musical score for measures 97-100. Measure 99 features a fermata over a note in the treble clef. A box with the number 7 is above the staff.

101

Musical score for measures 101-104. Measure 103 features a first ending bracket with a '1' above it. Measure 104 features a second ending bracket with a '2' above it.

105

1

109

2

113

117

121

8

125

Musical score for measures 125-128. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

129

Musical score for measures 129-132. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

133

Musical score for measures 133-136. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

137

Musical score for measures 137-141. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and single notes. A first ending bracket labeled "1" covers measures 138-140, and a second ending bracket labeled "2" covers measure 141. A circled number "9" is in the top right.

142

Musical score for measures 142-146. Treble clef has a melodic line with eighth and quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

148

154

159

10

165

171

177

183

188

Los conejitos

Compás: 6/8 *Hemiola*, 6/8

Tonalidad: *Mib*

Motivos melódicos:

Acompañamiento rítmico:

Estructura: *Los conejitos*

ESTRUCTURA	Tema A	Tema B	Tema C
COMPÁS	6/8 <i>Hemiola</i>	6/8	6/8
TONALIDAD	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>	<i>Mib</i>

Material armónico: $I - V^7 - I^7 - IV$

Los conejitos

para banda de viento

Tomás Santamaría Pedraza

A ♩ = 120

System 1: Measures 1-4. Treble clef, bass clef, 6/8 time signature. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note bass line with chords.

System 2: Measures 5-8. Continuation of the melody and accompaniment from the previous system. Measure 8 ends with a repeat sign.

System 3: Measures 9-12. Labeled 'B' in a box. This system introduces a new melodic line in the treble clef, while the bass clef accompaniment remains consistent with the previous systems.

System 4: Measures 13-16. Continuation of the melody and accompaniment. Measure 16 ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1'.

C

17

21

25

28

a la A y

edición y dibujo:
Israel Santamaría A.
partituraspro@gmail.com



El topo

Compás: 6/8, 6/8 Hemiola

Tonalidad: *Fa Mayor*

Motivos melódicos: *anacrúsico*

A musical score for the piece 'El topo'. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 6/8 time signature. It begins with an anacrusis (two eighth notes) followed by four measures of music. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chord symbols 'F' and 'C7' are placed above the first and fifth measures respectively. The bottom staff is a bass clef with a 6/8 time signature. It starts with a rest for one measure, followed by four measures of a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. The notes are: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Chord symbols 'I' and 'V7' are placed above the first and fifth measures of the accompaniment.

Estructura: *El topo*

ESTRUCTURA	Tema A	Tema B	Tema C
COMPÁS	6/8	6/8 <i>Hemiola</i>	6/8 <i>Hemiola</i>
TONALIDAD	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>

Material armónico: $I - V^7 - IV$

El topo

para banda de viento

Israel Santamaría Alarcón

♩ = 120

A

Musical score for the first system (measures 1-3). The piece is in 2/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) and a section marker 'A'.

Musical score for the second system (measures 4-7). The melody continues in the treble clef, and the accompaniment remains in the bass clef.

B

Musical score for the third system (measures 8-11). This system includes first and second endings for the melody line, indicated by '1' and '2' above the staff. The accompaniment continues in the bass clef.

Musical score for the fourth system (measures 12-15). The piece concludes with a final melody line in the treble clef and accompaniment in the bass clef.

16

Musical notation for measures 16-19. Treble clef has a melody of quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

20

Musical notation for measures 20-23. Treble clef has a melody of quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

24

C

Musical notation for measures 24-28. Measure 24 starts with a 'C' in a box. Treble clef has a melody of quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

29

1

Musical notation for measures 29-33. Measure 29 starts with a '1' in a box. Treble clef has a melody of quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

34

2

a la Ay

Musical notation for measures 34-37. Measure 34 starts with a '2' in a box. The text *a la Ay* is written in the middle of the system. Treble clef has a melody of quarter notes. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

España Cañí

Compás: 3/4, 2/4, 3/8,

Tonalidad: *Si b Mayor, Do Mayor, Mi b Mayor*

Motivos melódicos:

D Eb F Eb D Eb F Eb

III IV V IV III IV V IV

Acompañamiento rítmico:

Estructura: *España Cañí*

ESTRUCTURA	Tema A	Tema B	Tema C	Tema D	Tema E	Tema F	Tema G	Tema H	Tema I	Tema J	Tema K	Tema L
COMPÁS	3/4 - 2/4	3/4	2/4	2/4	3/4	3/8	3/8	3/4	2/4	3/8	2/4	3/4
TONALIDAD	<i>Si b</i>	<i>Do</i>	<i>Mi b</i>	<i>Mi b</i>	<i>Do</i>	<i>Do</i>	<i>Do</i>	<i>Do</i>				

Material armónico: *III - IV - V - V⁷ - I - IV⁷ - VII - III⁷ - VI*

España Cañí

para banda de viento

Pascual Marquina Narro
arreglo y transcripción:
Israel Santamaría A.

A

♩ = 110

The musical score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score is divided into two main sections, A and B. Section A begins at measure 1 and ends at measure 12. It features a piano accompaniment with a steady bass line and a treble line containing eighth-note patterns with triplets and accents. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). Section B begins at measure 13 and ends at measure 17. It features a more melodic treble line with slurs and a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte). The score concludes with a final double bar line at measure 17.

21 $\text{♩} = 110$ C

25

29

33

37 D

42

47

mf

52

tr E ♩ = 100

p

57

p

5 6

61

f

65

p *mf* *f*

Measures 65-68. Treble clef, key signature of two flats. Measure 65 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 66 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 67 has a forte (*f*) dynamic. Measure 68 is a 2/4 time signature change. The bass line consists of chords with eighth notes.

69

rit. *mf* $\text{♩} = 75$

Measures 69-73. Treble clef, key signature of two flats. Measure 69 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 70 has a *rit.* (ritardando) marking. Measure 71 has a tempo marking of $\text{♩} = 75$. Measure 72 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 73 ends with a double bar line. The bass line has a long note in measure 69 and rests in subsequent measures.

74

F

Measures 74-79. Treble clef, key signature of one flat. Measure 74 has a forte (**F**) dynamic. The bass line consists of chords with eighth notes.

80

mf

Measures 80-85. Treble clef, key signature of one flat. Measure 80 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass line consists of chords with eighth notes.

86

G *mf*

Measures 86-91. Treble clef, key signature of one flat. Measure 86 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 87 has a forte (**G**) dynamic. The bass line consists of chords with eighth notes.

92 $\text{♩} = 110$

mf

98 **H** $\text{♩} = 120$

mf

102

105 $\text{♩} = 128$

109 $\text{♩} = 134$ **I**

f

3

113 $\text{♩} = 90$

Musical score for measures 113-117. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Includes a triplet of eighth notes in measure 115 and a forte (*f*) dynamic marking in measure 117.

118 **J**

Musical score for measures 118-123. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Includes a box labeled "J" above measure 118.

124 $\text{♩} = 140$ **K**

Musical score for measures 124-128. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Includes a box labeled "K" above measure 124 and a forte (*f*) dynamic marking in measure 124.

129

Musical score for measures 129-132. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Includes a sextuplet of eighth notes in measure 132.

133 **L**

Musical score for measures 133-136. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Includes a box labeled "L" above measure 133, a forte (*f*) dynamic marking in measure 133, and a fortissimo (*ff*) dynamic marking in measure 136.

Cielito lindo

para banda de viento

Quirino Mendoza y Cortés
arreglo y transcripción:
Israel Santamaría Alarcón

The musical score is written for piano accompaniment in 6/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-3) starts with a tempo of quarter note = 70 and a dynamic of *f*. A box labeled 'A' is placed above the first measure. The second system (measures 4-7) starts with a tempo of quarter note = 80 and a dynamic of *mf*. The third system (measures 8-11) starts with a tempo of quarter note = 70 and a dynamic of *mf*. A box labeled 'B' is placed above the eighth measure. The fourth system (measures 12-15) continues the piece. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

16

1. 2.

f *f*

20

24

1. 2. = 100

28

C

f *mf*

32

36

1. 2. *f*

40

44

48

2. ♩ = 95 D ♩ = 90 *mf*

52

56

1.

60

2.

64

f

68

72

1.

2. ♩. = 80

E

ff

76 F ♩. = 90

80 ♩. = 100 *f*

G

88

92 ♩. = 160 H *mf* *ff*

90 **I** $\text{♩} = 90$

ff

100 $\text{♩} = 100$

104 **J** $\text{♩} = 70$

108

112 **K**

116 $\text{♩} = 90$

120

1.

124 $\text{♩} = 80$

2. L

f

128

f

132

1. 2.

ANEXO 2

Fotografías históricas y actuales de la
banda con quienes se realizó el proyecto



La Banda de Tlayacapan (1935). Foto: archivo de la banda



La Banda de Tlayacapan (1947), director Cristino Santamaría -izquierda- Foto: archivo de la banda



La Banda de Tlayacapan (1963), director Brígido Santamaría -centro- Foto: archivo de la banda



La Banda de Tlayacapan (1975) a meses de fallecer Don Brígido. Foto: Tomás Santamaría Pedraza



La Banda de Tlayacapan (1989) en la delegación Álvaro Obregón, Foto: Tomás Santamaría Pedraza



La Banda de Tlayacapan (1992) en "Morelos, 1992" agenda. Foto: María de Lourdes Alonso



La Banda de Tlayacapan (1992) con el Dr. Mario Stern. Foto: Tomás Santamaría Pedraza



La Banda de Tlayacapan (2006) en el 34° Festival Cervantino. Foto: Fernando Gutiérrez Juárez



De izquierda a derecha: Martín, Tomás, Luis, Artemio, Erasmo y Cornelio. Foto: Eduardo Vera



Israel Santamaría Alarcón. Foto: Daniel Alarcón

ANEXO 3

Notas al programa de mano

PROGRAMA

Explicación sobre la importancia de la música de banda en la comunidad.

<i>Xochipitzahuatl</i> arreglo y transcripción de Brígido Santamaría Morales Música ceremonial	Dominio Público
<i>Un paso al frente</i> Marcha fúnebre	Brígido Santamaría Morales (1905-1975)

Explicación del repertorio musical de La Banda de Tlayacapan.

<i>Modesta Ayala</i> arreglo y transcripción de Israel Santamaría Alarcón Corrido	Próspero Salgado Marchán (1884-1929)
<i>De Morelos es la chata</i> arreglo y transcripción de Israel Santamaría Alarcón Canción	Julio Escobedo (1884 - 1956)

Descripción del sistema de enseñanza musical en el taller de música de la banda.

<i>El perro huesero</i> arreglo y transcripción de Brígido Santamaría Morales Sones y jarabes para los toros	Jesús Meza (¿ - ?)
<i>Sones de Chinelo</i> arreglo y transcripción de Brígido Santamaría Morales Música para carnaval	Jesús Meza (¿ - ?)

Descripción del proceso didáctico llevado a cabo con los integrantes de la banda.

<i>Los conejitos</i> Son	Tomás Santamaría Pedraza (1951)
<i>El topo</i> Son	Israel Santamaría Alarcón (1980)

Conclusiones del trabajo desarrollado.

<i>España Cañí</i> arreglo y transcripción de Israel Santamaría Alarcón Pasodoble	Pascual Marquina Narro (1873-1948)
<i>Cielito lindo</i> arreglo y transcripción de Israel Santamaría Alarcón Canción	Quirino Mendoza y Cortés (1862-1957)

TOTAL MÚSICA: 30 min.
TOTAL CONFERENCIA: 30 min.

Trabajo escrito dirigido por la Mtra. Violeta Cantú Jaramillo

NOTAS AL PROGRAMA

La cultura mexicana es rica en diversas artes, y una de las principales y más representativas es la música tradicional, puesto que cada región y estado de la República Mexicana cuenta con su propio estilo musical de acuerdo a la idiosincrasia de los ciudadanos de dicha región. Estos estilos musicales poseen su propia personalidad, ritmo e influencias, lo que hace que el sonido de cada región y sus características musicales sean únicos e inconfundibles.

En la música tradicional las bandas de viento tienen un lugar especial. Estas instrumentaciones y expresiones musicales se encuentran distribuidas en casi todo el país, las encontramos tanto en pueblos indígenas como mestizos, y es frecuente que acompañen a algunas danzas tradicionales y que sean importantes para las fiestas comunitarias. Es común que los músicos de las bandas lean y escriban partituras y que tengan composiciones propias. Las bandas no tocan un género musical específico, sino que en su repertorio incluyen sones, jarabes, pasodobles, danzones, cumbias, valeses, marchas, entre otros.

Las bandas de viento han sido bien acogidas en muchas poblaciones. Se sabe que en los estados de Sinaloa, Zacatecas, Guanajuato, Hidalgo, Oaxaca, Guerrero, Michoacán, Puebla, México y Morelos hay un mayor arraigo de las bandas de viento.

Tlayacapan es una comunidad de orígenes prehispánicos, está situada en las estribaciones de la Sierra del Tepozteco, al norte del estado de Morelos. Conserva fuertemente sus raíces culturales que se manifiestan en su vida cotidiana, sus rituales de adoración, la alfarería artesanal, sus mayordomías, sus danzas, su música tradicional y en el brinco del Chinelo, símbolo de Morelos. Comparte muchas de sus tradiciones con otros pueblos asentados en la misma sierra, como Tepoztlán, o en el cercano valle, como Yauatepec, aunque cada uno de ellos le ha dado un toque propio y distintivo a sus costumbres. Entre éstas destacan por su brillantez la tradición musical. En el pueblo hay siete bandas de viento, pero La Banda de Tlayacapan es la que ha preservado el espíritu del pueblo.

Debido a que algunas obras que se interpretan en este examen profesional son muy antiguas, es poca o nula la información que se tiene. A continuación se proporcionan algunos detalles de las obras.

Xochipitzahuatl

Este popurrí se interpreta en el ritual de adoración al niño Dios en la primera posada a cargo de un grupo de mujeres ancianas llamadas *Tenanchis*. A primeras horas del 16 de diciembre se reúnen las *tenanchis* en el atrio del convento donde con salen bailando el *Xochipitzahuatl* a casa del “mayordomo” que resguarda la imagen. Al llegar son recibidas con tamales y atole para desayunar antes de llevar al niño Dios a escuchar la misa, al terminar lo regresan con el mismo baile a casa del mayordomo donde seguirá resguardado hasta la “noche buena”. Al caer la noche del 24 de diciembre es llevado en procesión a casa del “padrino” donde son recibidas con una merienda para después continuar el traslado del niño Dios a la “misa de gallo”.

Un paso al frente

En Tlayacapan cuando una persona muere es velada en su casa, al día siguiente es llevado a misa y en el traslado de la casa del difunto al convento es acompañado con música. La banda cuenta con un repertorio especial formado por alabanzas y marchas fúnebres que se interpretan en el cortejo fúnebre. Al terminar la misa, el féretro es llevado al cementerio y atrás de él, la banda va interpretando la música fúnebre que concluye hasta la última palada de tierra. A menudo los familiares piden que se le interprete la melodía que más le gustaba al finado.

Modesta Ayala

Típico del repertorio tradicional son los corridos, este corrido no se interpreta en una celebración en especial sino más bien al gusto y ambiente las personas presentes en el evento donde participa la banda, ya sea durante la comida en una “mayordomía”, la quema del castillo en honor al Santo Patrón o durante la preparación del toro para ser montado en un jaripeo.

De Morelos es la chata

Esta melodía es una de las más representativas del estado de Morelos y forma parte del repertorio musical de la banda. Se interpreta como muestra de la música morelense en eventos culturales o por el simple gusto de complacer al público en las celebraciones en las que esté presente la banda.

El perro huesero

Una de las celebraciones más populares de Tlayacapan son los jaripeos, ya sea en honor al Santo Patrón del pueblo o en la víspera del carnaval. Los sones y jarabes para los toros se tocaban justo cuando el jinete montaba al toro y su duración dependía del tiempo que durara el jinete sobre el lomo del animal, mientras más reparos “aguantara” el jinete más sones y jarabes tenía que tocar la banda. Una vez que jinete era derribado se “cortaba” la música y la banda era libre de interpretar melodías acordes al evento. Hasta hace unos años la banda interpretaba estos sones y jarabes en los jaripeos, hoy en día los organizadores prefieren bandas de estilo sinaloense o grupos de música nortea, dejando este repertorio para representaciones en eventos culturales.

Sones de Chinelo

Sin duda el carnaval es el festejo más importante en Tlayacapan. Se celebra el domingo previo al miércoles de Ceniza, desde muy temprano la banda recorre las calles del pueblo interpretando los sones del chinelo haciendo paradas en casa de algún vecino del barrio el cual ofrece chicha o agua fresca a los danzantes y en agradecimiento la banda le interpreta unas melodías de su agrado. Hoy en día, los chinelos es el baile más representativo del estado de Morelos.

Los conejitos

Unos de los géneros musicales más extendidos en el país es el "son" y cada zona del país que lo adquirió fue dándole un rasgo local definido. La banda interpreta sones como parte de su repertorio y algunos fueron compuestos por los propios músicos. El nombre de este son en particular alude al acompañamiento que es realizado por el saxor (o conejo como lo llamamos internamente) o el trombón.

El topo

Este son fue compuesto para los integrantes de la banda principiante, actualmente forma parte del repertorio tradicional de la banda interpretado durante el transcurso de una celebración, amenizando así la fiesta.

España Cañí

El pasodoble es uno de los bailes españoles que se ha integrado al repertorio de las bandas, a menudo se toca en las entradas de los toreros en las corridas y los jaripeos. En Tlayacapan los jaripeos se llevan a cabo como evento previo al carnaval y en algunas fiestas patronales como parte de la celebración, ésta es una versión más para concierto que taurino.

Cielito lindo

Canción mexicana compuesta en 1882, ha pasado a formar parte del repertorio folklórico y tradicional de la banda. En esta versión se incluyen los tres cielitos lindos más conocidos: el norteño, el huasteco y el tapatío.

La banda que voy a presentar una es la que participa en los diferentes compromisos: fiestas tradicionales de la comunidad y de la región, compromisos familiares, eventos cívicos y culturales, entre otros. Ha representado al municipio y al estado en diversas ciudades, ofreciendo conciertos en foros nacionales e internacionales de primer nivel. En la actualidad está formada por integrantes de los diferentes niveles del taller. Su repertorio es más amplio, el cual incluye obras de mayor complejidad musical con arreglos y transcripciones del repertorio clásico como oberturas, variaciones, sonatas, arias de ópera, etc., que exigen un mayor dominio del instrumento y conocimiento de las obras tanto sinfónicas como tradicionales.

Agradezco de manera especial el apoyo brindado a mi padre Tomás "Tolu", por ayudarme con los ensayos en los que no pude asistir y el trabajo con los integrantes más pequeños; a mi madre Miriam por esperarme en su casa con un plato de comida. A mis tíos Cornelio "Nero", Artemio "Memo", Erasmo "Cuaz", Martín "Oso" y Luis "Hueso" por prestarse a realizar este proyecto. A mi esposa Kary y mi hija Sarah por quitarles tiempo en familia e invertirlo en mis viajes del DF a Morelos. Y para no omitir a nadie, a todos los integrantes de la banda por todo el apoyo recibido para la realización de este proyecto.

Israel Santamaría Alarcón
Octubre 2015