



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

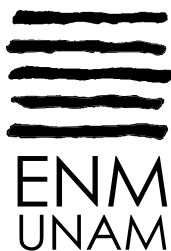
**“MÚSICA EN EL CONTEXTO FESTIVO RELIGIOSO P’URHEPECHA,
SELECCIÓN Y TRANSCRIPCIÓN DE PIEZAS PARA PIANO.”**

TESIS QUE PRESENTA:
JESÚS PERUCHO VILLA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN PIANO

ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:
MONIQUE RASETTI ALBUQUERQUE

ASESOR DE TESIS:
DR. GUSTAVO DELGADO PARRA



MÉXICO, MARZO 2014.



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.

A DIOS

Por su creación

A MIS PADRES

Por su Esfuerzo

A LA VIDA

Por permitirme ser parte de un mundo de sonidos y colores

AGRADECIMIENTOS

En el caminar por estas épocas, es grato encontrarte con seres tan especiales para el crecimiento, no solo personal, sino de una cultura y consecuentemente de una Nación. Es así que sin ellos no podría haber realizado este trabajo, mucho de ello fue gracias a su inspiración y la importancia que de él, sembraron en mí. Agradezco infinitamente al Dr. Librado Avilés y Villegas, Pianista e investigador de la Cultura P'urhepecha, a quien considero, no se le han reconocido sus méritos al respecto, al Dr. Ireneo Rojas Hernández por sus correcciones en el idioma y en la cosmovisión de la cultura, al Dr. Arturo Chamorro Escalante, quien con su experiencia corrigió el aspecto musical del presente trabajo. A todos aquellas personas que me regalaron su tiempo para las entrevistas.

A la mujer que me dio esperanzas para terminarlo y valorar el tema, quien ha incrementado mi amor por la música y me ha ayudado a ver este caminar de una manera más plena, Berenice Villanueva Manzo. A mis padres, por quienes estoy aquí y quienes entregaron esfuerzo y dedicación para que yo, como P'urhepecha, pudiera estar en esta Universidad. Así mismo a mis queridos tíos Rodolfo y Consuelo Villa Torres, quienes han representado a mis segundos padres. A mis queridos amigos, Roberto Sánchez Chávez y Osiel Bertín Cuellar, y sin pasar desapercibido a mi amado hermano Rodolfo.

Por último, por la paciencia y entusiasmo que sembraron en mí los maestros Monique Rasetti Albuquerque y el Dr. Gustavo Delgado Parra, sin los cuales no hubiera podido llevar a buen término este presente trabajo.

Solemnidad ritual, surge la danza;
la quiringua resuena -voz remota-
y al pasado nos lleva como ignota
nube que hasta el presente nos alcanza.

El hierático ritmo no se cansa;
primero suave, luego rudo brota
y cae y cae como serrana gota
navegando entre angustia y esperanza.

Los hijos de Capiz emocionados,
y la Uruapense flor, hija de Arcelia,
parecen al bailar transfigurados.

Curicaueri yérguese en Morelia
y su sagrado fuego es atizado
por el tzinapu del mirar de Lelia.

Tomás Río Cano

Al Ballet Folklórico Universitario.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. LOS P'URHEPECHA	5
Antecedentes	7
La cultura y su cosmovisión	11
2. EL RITUAL	26
Fundamento	28
Ritual de “ <i>Kurikaveri</i> ”	30
El Gran Fuego	
Ritual de la “ <i>Huchepukua</i> ”	34
Del Maíz	
Ritual de “ <i>Its Inchamikua</i> ”	40
El Agua	
Ritual de “ <i>Tata Juriata</i> ”	42
El Padre Sol	

3. LA DANZA Y EL BAILE	47
Introducción	49
La danza de “los chinchilis”	53
4. LA MÚSICA	67
Introducción	69
Géneros P’urhepecha	74
Sones	
Abajeños	
Pirekua	
El Torito	
5. DE LAS TRANSCRIPCIONES PARA PIANO	84
Introducción	85
Sobre la transcripción	
Análisis del ritual de Kurikaveri	87
Instrumentos prehispánicos	90
Índice breve de las transcripciones	93

CONCLUSIONES	114
--------------	-----

FUENTES

Bibliografía	115
Publicaciones en Línea	118
Partituras	119
Entrevistas	120
Fonografía	121
Revistas	121
Otras Fuentes	122

ANEXOS	123
a). Partituras	124
b). Fotografías	130
c). Grabaciones	
- Índice discográfico	135
- Cd	

INTRODUCCIÓN.

La cultura P'urhepecha, a partir de la cual elaboro el presente trabajo, ha sido objeto ya de una serie de investigaciones que nos acercan a su *modus vivendi*. Antropólogos, sociólogos y etnomusicólogos, entre otros, han hecho importantes aportaciones al tema. Músicos importantes han surgido de sus entrañas, compositores de música tradicional y diversos personajes que han destacado en diferentes ámbitos de su cultura.

La intención del presente trabajo tiene el objeto de conjuntar dos realidades musicales distintas, en las que estoy involucrado, y que en ocasiones parecieran estar contrapuestas:

1- Mi realidad como músico P'urhepecha.

2- Mi formación académica como músico profesional en el ámbito universitario.

La música, en una comunidad indígena, juega un papel muy distinto al que comúnmente estamos acostumbrados en el ámbito académico. Por lo general nunca va sola; la música en comunidades P'urhepecha, necesita de elementos que la acompañen para coexistir, como la danza y el vestuario, todos ellos contruidos a partir de una cosmogonía propia de su cultura.

El enfoque del presente trabajo no pretende llevarnos a una investigación etnomusicológica, antropológica o sociológica de la música y cultura P'urhepecha. Sin embargo, considero necesario mostrar sucintamente su cosmovisión (su visión del mundo) y su concepción religiosa. En el caso de la cultura P'urhepecha, la música puede llegar a concebirse como muy simple, sin embargo, si conocemos el aspecto que rodea a estas piezas, como su coreografía y su cosmovisión, entenderemos que es una música rica en aspectos simbólicos.

Así pues, es bien sabido que la misma cultura occidental no puede basar su música solamente en sí misma, debería ser imposible que Bach o Beethoven se puedan ejecutar sin conocer un poco de su historia o del contexto cultural de su época, incluso, de los signos o elementos musicales que esas épocas concibieron y desarrollaron; de la misma manera, al hablar de la cosmogonía P'urhepecha en este trabajo, no es para enmarcar la investigación en ámbito antropológico, sino más bien, contextualizar mi trabajo de transcripción de algunas de las piezas aquí presentadas, y que forman parte del ritual P'urhepecha.

Como miembro de esta cultura, y como estudiante de una escuela profesional de música, surgió en mí la necesidad de valorar y de proponer aspectos a reflexionar en torno a este aspecto dual.

Frente a las manifestaciones culturales, sociales y religiosas de mi entorno cultural, fui dándome cuenta de valores intrínsecos que están ahí, y que en muchas ocasiones ni los mismos P'urhepecha lo perciben, ya que las influencias culturales han transformado su concepción ancestral, mezclándose con la Cultura Occidental y el rito católico cambiante (entendiendo de antemano que esto no es una excepción en la cultura P'urhepecha).

Ante la falta de interés de ellos mismos, aunadas a estas influencias, se ha permitido perder varios de los valores intrínsecos. No se trata de darle valor a situaciones que por ende tienen que modificarse para “el buen caminar de la cultura”, si no de entender su filosofía para poder conservar esos valores sin que ello impida su crecimiento.

La concepción del presente trabajo, y las transcripciones que le acompañan, pretenden contextualizarse como parte de mi lucha por conjuntar mi concepción indígena, con mi educación universitaria, donde la música tiene la capacidad de unir ambos mundos, pero donde, desafortunadamente una opaca a otra casi por “naturalidad”.

México cuenta con grandes etnias que poseen un acervo cultural importante, las cuales con una mayor atención, podrían llegar a ser revaloradas en un contexto académico, no solo en las aulas, sino también en las plazas, en las ceremonias... en el pueblo.

Es difícil mencionar todo lo propio de una cultura, ya que las costumbres varían de región a región, incluso en el mismo estado de Michoacán. El idioma varía de comunidad a comunidad, algunas comunidades son netamente P'urhepecha, mientras que otras están permeadas de modismos; un español combinado con P'urhe. Es aquí donde considero que surge la importancia del presente trabajo, la música, un lenguaje universal, un lenguaje que nos hace concebir muchos elementos, sin conocerlo con anterioridad, nos permite acercarnos de primera intención al descubrimiento de nuevas culturas. Cuando estamos en un concierto escuchando a Liszt o Rachmaninov, muchas de las veces no nos preguntamos qué hizo el compositor, dónde estuvo, dónde la terminó, qué elementos tomó para componer eso, simplemente la música nos traslada y nos orienta sobre el tema que quiere “hablarnos”. La música pues, es ese elemento que nos puede conectar con esa cultura, el medio por el cual, logramos sensibilizarnos a sus formas intrínsecas de existir.

Así mismo, en una comunidad rural, no todo lo que entra por el oído, sale por el otro, sino, mejor dicho, “entra al oído y llega al corazón”. La tradición oral aquí es de suma importancia, ya desde nuestros antepasados se tiene la tradición de que el abuelo nos cuente cómo vivían “en de nantes”. Mi primera inquietud nació de lo vivido en mi comunidad, de lo que “escuchaba en las fiestas”, de lo que como estudiante de música percibía en la comunidad, de lo que mis ancestros me transmitían.

Es por eso que ante la gran variedad y cantidad de música que estudié en mi formación profesional como pianista, incursionando en cada uno de los géneros, concibo el presente trabajo como una introducción que abre más puertas para una futura investigación, donde se puedan recopilar transcripciones, tanto para piano como para orquesta, de las festividades P'urhepecha. Formar algún catálogo y fundamentarlo con el contexto que abarca cada festividad.

En relación a este trabajo, es importante mencionar el delicado cuidado de los rituales, los cuales expresan toda la forma de vida de los antiguos P'urhepecha, encierra una cosmovisión muy grande. Si consideramos los factores sociales, el momento del ritual y su entorno, caemos en la cuenta de un todo, donde colabora la naturaleza, la danza, la música y, sobre todo, el aspecto social, ya sea fúnebre, de agradecimiento o meramente de sacrificios.

La importancia de este trabajo radica en seleccionar un material musical, aquí transcrito para piano, que sirva para colocarlo en escuelas, instituciones culturales, religiosas y educativas, así como incrementar el conocimiento y el valor de las raíces P'urhepecha para invitar a los investigadores a incursionar en esta cultura, a los músicos, a ejecutar piezas musicales y a compositores a dejarse sorprender por estos ritmos y contrapuntos.

1. LOS P'URHEPECHA.

*“La primera noticia que tenemos de ellos es la de un grupo de cazadores
que un buen día se presentó en Zacapu.
Corría el siglo XIII, ellos se llamaban tan solo chichimecas,
Pero, por los nombres de su jefe... no hay duda que se trata de un grupo
de lengua tarasca, enviados por un jefe sacerdote...
llevaban el cabello largo, vestían pieles
y además se mencionan vendas frontales de piel de ardilla”¹⁾*

1) <http://tsimarhu.com/purepecha3.html>. Fecha de consulta: 28 de marzo de 2012

ANTECEDENTES

Bajo la lupa de la antropología o etnología, la cultura P'urhepecha²⁾, se propone no menos de dos teorías para conocer la procedencia de sus antepasados³⁾. Como lo mencioné en la introducción, no es un trabajo de índole antropológica; me enfocaré a hablar de la relación que tiene su procedencia con los rituales y la importancia de sondear un poco su origen prehispánico.

2) El término P'urhepecha, lo encontramos escrito de muchas maneras, a saber: P'urepecha, Purepecha, purépecha. En este trabajo utilizaremos la palabra P'urhepecha, ya que es el término que utiliza el Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha.

3): a) Los peregrinos vagaron durante mucho tiempo en medio de tribus belicosas que habitaban las playas de dos mares huyendo de caer en la esclavitud. Los P'urhepecha marchaban por lo alto de la cordillera que atraviesa la América Central. Perdidos en los bosques tropicales de Chiapas y Tabasco, penetraban de cuando en cuando en las solitarias calles de espléndidas ciudades desiertas que acusaban una remota antigüedad. Admirados, contemplaban aquellos grandiosos templos, comparándolos con los que en sus antiguos mapas del Perú, conservaban sus sacerdotes. Por donde quiera encontraban vestigios de que otras tribus, y acaso poderosas naciones de su mismo origen, habían inmigrado en aquellos países muchos siglos antes.

Siempre caminando hacia el norte, seguían las costas del litoral del Pacífico, evitando encontrarse con sus moradores. La peregrinación estaba ya compuesta de individuos de cuatro distintas tribus: los P'urhepecha, los Tequecha, los Marichecha y los Cutzincha. Formaban un solo pueblo en el que predominaban por su número las dos primeras que se habían multiplicado prodigiosamente, más todas formaban ya un solo carácter nacional bajo la denominación común de P'urhepecha.

Véase: Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas, Ruiz Eduardo, México. 1981. Pág. 35

b) Se asemeja a la traducción que nace de la entrevista con el Dr. Librado Avilés, en el tema de los rituales. Pág. 33.

Me parece importante antes que nada, aclarar el término sobre cómo debe de llamarse a los integrantes de este grupo étnico: “ los tarascos” o “los P´urhepecha”. Carlos García Mora, Antropólogo del departamento de Etnohistoria en el INAH, hace una clara exposición de esto:

El conjunto humano y territorial denominado "tarasco" por conquistadores españoles del siglo XVI, fue una confederación política de varios iréchakuicha o señoríos gobernados por clanes dominantes. Y a partir de la desintegración de aquella, el pueblo purépecha fue resultado de su configuración en repúblicas de naturales cristianizados, integradas a comarcas coloniales novohispanas. Por tanto, los términos "tarasco" y "purépecha" hacen referencia a entidades históricas y sociales diferentes.

Además, mientras lo tarasco fue una entidad antigua dominante, los purépecha fue una dominada de forja novohispana y, por tanto, su nombre tiene un contenido histórico: expresa su pasado bajo control colonial.

Éstas son diferencias esenciales entre estos dos términos ⁴⁾

Para especificar más esta diferencia, aclaremos el término tarasco:

La palabra tarascue, que significa yerno, porque los primeros cuatro españoles que llegaron a Tzintzuntzan, capital de Michoacán, fueron obsequiados por el rey, dando a cada uno de ellos una de sus hijas. Por otra razón, los indios los designaban como el nombre de Tarascue-esti “son los yernos”, y los españoles oyendo tantas veces esta palabra, empezaron a poner ese nombre a los moradores de aquel país. ⁵⁾

4)http://dieumsnh.qfb.umich.mx/los_tarascos.htm. Fecha de consulta, 12 de Mayo de 2012

5) Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas, Ruiz Eduardo, México. 1981. Pág. 29 .

En lingüística, P'urhepecha, está en plural y significa “gente”, “pobladores”. Así mismo, el término en singular, es P'urhe, o “individuo”. La Razón de escribir “los P'urhepecha”, es por el término, el cual ya está en plural. No podemos afirmar de esta forma: “los P'urhepechas”, puesto que se provocaría un error gramatical.

Me encontré incluso con un diccionario ⁶⁾ de Maturino Gilberti quien por lo indicado, en su momento, es probable que utilizaran el término *michoaque*, para especificar a los habitantes de Michoacán, siendo así que aunque abarcaba a todos los habitantes, se les mencionaba así por ser la lengua de ese territorio. ⁷⁾

Hablo pues, de un grupo étnico influenciado fuertemente por lo religioso, ya desde su procedencia, en medio de danzas y rituales, fue guiado por un sacerdote. ⁸⁾ Es difícil acercarse al planteamiento de la procedencia de sus dioses y sus costumbres, ya que el documento más cercano a eso, está perdido, me refiero a la Relación de Michoacán, tomo I.

Por lo que la Relación de Michoacán, tomo II relata, y lo que he vivido en carne propia en la región, concluyo que era un grupo de pescadores y guerreros, muy creyentes en sus divinidades, con costumbres sociales muy rígidas y con estratos sociales muy definidos, dentro de los cuales un músico podía gozar de ciertos privilegios. ⁹⁾ Tenían una ideología fuertemente enclaustrada en un más allá. Pasajes en la Relación indican que concebían un mundo de transición. Cuando fallecía algún personaje con una posición política importante, se sacrificaban también personajes de su servicio, entre ellos, los músicos. ¹⁰⁾

6) *Vocabulario en lengua de Mechuacan*, Fray Maturino Gilberti (7 de septiembre de 1559)

7) Miranda, Daniel. Editor. *La cultura purhé, II coloquio de antropología e historia regionales*. Colegio de Michoacán. Fonapas Michoacán. Zamora, Mich. 14 al 16 de agosto de 1980.

8) Sacerdote: El término en P'urhepecha es Petamuti. “el sabio”, era el título del gran sacerdote de los tarascos. Es un tanto diferente al “sacerdote” de la Iglesia Católica, ya que aquel no era ordenado por un Obispo, como lo es el sacerdote católico. Sus funciones eran similares, pero su ideología era netamente diferente.

9) Jan Vansina: *La tradición oral*, trad. Miguel Ma. Llongeras. Barcelona, ed. Labor, 1966, 255 pp (Nueva Colección Labor, 22).

10) www.etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/textoRM.asp?id=80. Consultado el 4 de junio de 2012.

En relación a esto, su sentido del arte era religioso, sus actos eran concebidos hacia una finalidad espiritual, ya fuera en agradecimiento, en súplica o en sacrificio. En la organización social de esta cultura, encontramos que el gobernante mayor tiene la función política de gobernar, pero a la vez la función espiritual de representar al dios vivo, el dios Kurhikuaeri, quien forma la cabeza de la pirámide en dicha organización. Éste personaje se manifiesta a través de un ser humano, el cual fue cambiando a través del tiempo y del poderío que fue adquiriendo la cultura. De un Cazonci,¹¹⁾ a varios gobernantes después de la muerte de Tariacuri¹²⁾.

En esta breve introducción, trato de acercarme un tanto a la cultura, pero hablar de ella desde el prehispánico hasta nuestros días, es difícil. El Dr. Arturo Chamorro¹³⁾, elabora una teoría con la cual se acerca al entendimiento de la cultura en sus diferentes épocas, y los cambios que sufre culturalmente. Utiliza, los *universos musicales* y además, ha

11) Cazonci era el término empleado por los P'urhepecha para designar a la máxima autoridad; el rey. Así mismo, era la representación del dios kurikaveri. Su función principal era hacer traer leña, convocar a la guerra, hacer justicia, nombrar caciques y oficiales, bailar en las fiestas.
<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/textoRM.asp?id=80> consultado el 20 de diciembre de 2012.

12) Tariacuri (Tariacueri, Taricaueri, Tariacury) Héroe principal en la *Relación de Michoacán*, con el cual llega a su cúspide la Cultura P'urhepecha en poderío y territorio. Tariacuri es el principal héroe de la historia que contaba el petamuti. Hijo de Pauacume y de la hija del pescador Curiparaxan debe haber nacido en Tarimichundiro, aunque en una ocasión se dice que nació en Xaraquaro, de donde era su madre y en donde un tiempo su padre fue sacrificado. Quedó huérfano de padre siendo muy pequeño y fue educado por los viejos Chupitani, Nuriuan y Tecaqua en Tarimichundiro. Después vivió en Pátzcuaro, en Hoataro pexo, en Vpapo hoato, en Hurecho, en Querenda anganguero, en Vacapu, en Zurumu harupeo, en Santangel, en Pátzcuaro otra vez, en Cutu y, finalmente de nuevo en Pátzcuaro donde fue señor hasta su muerte.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/busquedaGral/completoPersonajes.asp?id=30&letra=tariacuri&pagina=30>. Consultado el 10 de abril de 2012.

13) Arturo Chamorro estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en la ciudad de México, donde egresó como licenciado en 1977, como etnomusicólogo. En el año de 1974, fue becado por la Organización de Estados Americanos para seguir sus estudios en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore en Caracas, Venezuela, bajo la dirección de la eximia doctora en la Universidad de Texas.

colaborado a la investigación de las tradiciones y costumbres de la región P'urhepecha. Chamorro, hace notar que en la concepción de los rituales que aquí trabajo, se tiene ya, influencia europea. Armónicamente, cumple con todos los parámetros de la armonía tradicional, siguiendo un patrón cadencial. Rítmicamente, se inclina mucho a la manera de bailar en los danzantes.

LA CULTURA Y SU COSMOVISIÓN

Enfrentarme a esta cultura siendo miembro de ella, parece sencillo. Puedo decir que me es familiar, ya que conozco varios aspectos de ella, pero realmente, no había disfrutado tanto estar en contacto con ella, como a través de la música, de este trabajo, del descubrir por qué notaba que actuaban de cierta manera. Mi padre es netamente P'urhepecha, mi madre, tiene ya, toda la concepción Occidental, ya que su formación ha sido fuera de la cultura y el idioma P'urhe.

Los P'urhepecha son una raza de personajes diferentes a cualquier otra. Como es de esperar, un grupo comunitario, ligado fuertemente a las relaciones familiares. Tienen un compañerismo arraigado en apoyo y comunicación mutua. Es gente que hoy en día se dedica a oficios de campo, la carpintería, la música, el turismo y es menester decir que hay ya muchos profesionales laborando en empresas de renombre. Un pueblo que se abre a la política y organización diversas, abriéndose camino por el crecimiento, un pueblo que se ha preocupado por conservar sus tradiciones y costumbres, que no tan lejos de ser culturalmente importante, forma parte primordial de la Nación.

Los P'urhepecha pertenecen a una cultura llena de cosmogonía, donde intentan darle una razón a su quehacer diario. Es un pueblo con una gran cantidad de fiestas religiosas, culturales y deportivas, una cultura que busca una respuesta a sus acciones, una causa y un efecto. Se inclinan a lo religioso, a lo espiritual por un lado, y por otro al crecimiento como cultura. Son personas de carácter recio, que lucha por la no imposición de normas que afecten sus tradiciones o como vemos actualmente, sus bosques. Tienen tradiciones fuertemente arraigadas casi para cualquier situación, sea de boda, de litigio, de agradecimiento o de defensa. Sus tradiciones y fiestas, duran muchas veces días, semanas o incluso meses, y todas a gran escala.

Al hablar de rituales, hablamos de una pintura de hechos e ideologías que se plasman en un mundo sonoro. Algunos de los rituales relatan la procedencia de sus miembros, no hablamos aquí de procedencia física, puesto que, nuevamente, no es un trabajo de esa índole, sino de una procedencia “divina”, espiritual, enfocada a los rituales.

Cada uno de los rituales enmarca alguna situación de la vida de los P'urhepecha. En el acercamiento a entender su procedencia, por ejemplo, existe el ritual del maíz, donde en la cosmovisión P'urhepecha, el hombre, proviene del maíz, y así, cada uno de ellos, relata de manera sustancial algún elemento de su cosmovisión.

Introduzcámonos pues, a su cosmovisión:

Se ha considerado que la cultura P'urhepecha, era politeísta, pero recientes investigaciones han modificado esa percepción. Existen una gran cantidad de dioses, pero que no juegan un papel importante como los tres que mencionaremos, pero no es razón para considerarla politeísta.

En una entrevista¹⁴⁾ con el Dr. Ireneo Rojas¹⁵⁾, afirmaba que el sincretismo se logró gracias a que los P'urhepecha tenían la concepción de una trinidad. A saber:

Kurhikaueri: Dios del Fuego. Dios Principal.

Nana Kuerauajpiri: La madre naturaleza. La que pare.

Xaratanga: Luna Nueva.¹⁶⁾

14) Entrevista a Ireneo Rojas Hernández, realizada por Jesús Perucho Villa. Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha, Morelia, Mich. a 25 mayo de 2012, No publicada.

15) Ireneo Rojas Hernández: Líder Indígena. Ireneo es P'urepecha y trabaja en la Universidad Michoacana en el Centro de Investigación de la Cultura P'urepecha. Su objetivo es lograr que los estudiantes se vuelvan trilingües: que aprendan su lengua materna, que dominen el español y también una lengua extranjera. Coordinador General del Centro de Investigación de la cultura P'urepecha de la Universidad Michoacana.

16) Curicaueri (Tirepenie Curicaueri, Curicaveri, Cuiricaveri, Curicaberi) Dios de los chichimecas vacuxecha. Curicaueri era el principal dios de los chichimecas. Su historia y las fiestas que se hacían en su nombre se describían con detalle en la primera parte de la Relación, en cierta forma, el relato del petamuti es la historia de Curicaueri. De hecho, el relato comienza con la llegada de Curicaueri a Zacapu donde "inició su señorío". Relacionado con la guerra. En la única lámina de la Relación en que aparece Curicaueri (cuando se le presenta en sueños a Hiripan) se le representa con rasgos humanos y de manera muy similar a los guerreros, aunque sin plumajes en la cabeza.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/busquedaGral/completoDioses.asp?id=1&letra=curicaveri&pagina=1>. Extraído el 10 de agosto de 2012.

Cuerauaperi (Cuerauaperi, Cueravaperi, Cuerabaperi, Cuerapaperi). Madre de los dioses terrestres. Cuerauaperi era una de las principales diosas del panteón tarasco, se le consideraba la "madre de todos los dioses de la tierra", aunque es imposible determinar quiénes eran estos dioses. Se creía que Cuerauaperi mandaba las nubes (y en consecuencia la lluvia) desde el oriente, específicamente desde Araro donde se formaban por el vapor que salía de las fuentes termales que hay allí. En tanto que Cuerauaperi enviaba la lluvia y con ella las mieses y semillas, también era capaz de provocar sequías y por lo tanto era la causante de las hambrunas. Tenía templos en varios pueblos pero los principales parecen haber estado en Araro y en Zinapequaro.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/listado/listadoDioses.asp?index=7>. Extraído el 10 de agosto de 2012.

Existen más dioses en la cultura, pero de los cuales, podría decirse que son dioses menores, éstos dioses provienen de los tres mencionados anteriormente. Así mismo, hay una división de dioses para el panteón P'urhepecha, el cual estaba dividido en tres grandes grupos: los dioses mayores, los dioses mediadores y los dioses menores. Kurikaveri, siempre destacaba como dios principal.

Poco a poco, y como ya sabemos, con la llegada de los Españoles, todo fue ampliamente modificado. De ahí que nacen teorías para explicar el fenómeno de la conquista espiritual. He citado antes al Dr. Arturo Chamorro, quien propone, en base a sus investigaciones, el desarrollo que ha tenido la cultura P'urhepecha, hasta nuestros días. Me es importante mencionarlo, ya que es claro que hoy en día, siguen existiendo manifestaciones musicales con todo el color del ritual. Hace tiempo, en la comunidad de Angahuan, escuché y presencié una danza, con una coreografía netamente prehispánica, la danza de los moros, y la famosa danza del Corpus, entre otras, pero no me había dado cuenta de ello hasta después de entrevistas realizadas a músicos de la región.

En su organización política, podemos apoyarnos en la siguiente estructura, nos basaremos únicamente, en aquellos que a nuestro efecto, nos acercan a entender el ritual.

Cazonci: rey, principal personaje en el aspecto político; Petámuti: sacerdote, principal personaje en el ámbito religioso, y para nuestro apoyo: los Pungacucha.¹⁷⁾

17) El Cazonci era el máximo gobernante del reino tarasco y todos sus habitantes estaban, de una u otra manera, vinculados a él (los tenía a todos en cargo dice el documento) y le debían obediencia.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/indiceCategorias2.asp?letra=c&pagina=25&id=12>. Extraído el 15 de agosto de 2012.

Petamuti: Sacerdote mayor o Papa, su función principal era juzgar a los delincuentes, encargado de la leña del dios del fuego, realizar ceremonias. El Petamuti llegaba con gran ceremonia al patio acompañado por los señores, caciques y oficiales del Cazonci, y sentado en una "silleta" oía durante veinte días, desde la mañana hasta mediodía, las causas que se le presentaban

*Continúa en la siguiente página.

Delfina López Sarrelangué¹⁸⁾ ubica tres grupos de linajes en la sociedad tarasca prehispánica: los “señores universales”, los “señores particulares” y los “nobles”, los dos primeros se ubicaron en el grupo de los “caciques”, mientras que a los nobles se les asociaba con los “principales”. La Relación de Michoacán, define dos poderosas categorías de gobierno: a) mundo político, cazonci y señores universales y b) mundo religioso, entre los que encontramos a los sacerdotes y los oficiales. Dentro de la categoría de los oficiales, figuraban los *pungacucha* o trompeteros y los *atápacha* o encargados de los tambores.

En la antigüedad el cargo para gobernar era para las personas que lo merecían, por su respeto, sabiduría y experiencia. El cacique era la autoridad mayor. En la actualidad se organizan mediante un consejo de ancianos y algunos que norman por elección democrática de jefaturas. El año pasado presencié, en la comunidad de Cherán, la elección de gobernantes por usos y costumbres¹⁹⁾, evadiendo de alguna manera, la tradicional elección por el voto.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/indiceCategorias2.asp?letra=p&pagina=16&id=23> . Extraído el 15 de agosto de 2012.

El nombre Pungacucha para los sacerdotes que tocaban las cornetas sólo aparece en la lámina 4 y no en el texto. Al parecer estos sacerdotes eran los que tocaban las bocinas o cornetas en las ceremonias funerarias. En la primera se dice que unas de éstas eran caracoles y, aunque en la otra esto no se especifica, en la lámina 13 están representados cuatro tañedores de cornetas en la procesión que lleva el cadáver del cazonci, dos de ellos con cornetas y dos con caracoles.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/indiceCategorias2.asp?letra=p&pagina=36&id=309>. Extraído el 15 de agosto de 2012.

18) Véase: “La nobleza indígena de Pátzcuaro en la época virreinal”, *Revista de Historia de América*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, n. 60, julio- diciembre 1965.

19) “Usos y costumbres: En México, se conoce informalmente como sistema de usos y costumbres, a la forma de autogobierno practicada por muchos municipios de población indígena para normar la vida de la comunidad. Esto está sustentado en el artículo segundo de la Constitución Política.”

http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_de_usos_y_costumbres. Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.

También es importante exponer su astronomía. Un pueblo con tanta visión y con tanto sentido religioso, tuvo que buscar una organización para su vida, y ésta nace en una visión del cosmos. Es un pueblo que organiza muy bien sus actividades bajo la creencia de los movimientos astrales. En cada época, tiene que ver la regencia de los astros que mencionamos, el Sol y la Luna, los cuales afectan su vida cotidiana, tanto para la agricultura como para los calendarios festivos que tenían. Su astronomía no era menos importante que la de otras culturas del prehispánico. Fueron también constructores de pirámides, pero no tan grandes como las que encontramos en Teotihuacan. Con tumbas para sus “Señores” y campos para el Juego de Pelota,²⁰⁾ donde el público estaba en una plataforma superior como lo vemos en las pirámides de Tzintzuntzan.

Su vida astronómica se regía en base a 4 calendarios,²¹⁾ éstos calendarios existieron históricamente y fueron con exactitud comprobables en su medición, como dice el Lic. José Fabián: “el hombre no inventó el tiempo, solo pensó en la manera de medirlo...”

20) El juego de pelota purépecha es un rasgo cultural muy difundido en la región. Recibe varios nombres de acuerdo a la modalidad y la zona donde se practica y la modalidad más difundida actualmente es el juego de pelota con bola de trapo conocido como uárhukua. Los encuentros se realizan entre dos equipos de cinco o más integrantes. Se juega con un bastón conocido como uarhúkua, que puede ser de madera de tejocote, encino, cerezo o palo blanco; con una longitud entre 90 y 120 centímetros y el extremo inferior de 15 a 20 centímetros. La pelota tiene de 12 a 14 centímetros de diámetro y un peso de entre 250 y 400 gramos. Se fabrica con tiras de tela, que se enredan sobre una pelota de hule espuma. Al final se refuerza con una red de mecate o lazo de henekén. Se juega generalmente en las calles o los atrios de las iglesias, en una cancha que mide de 150 a 200 metros de largo y de 6 a 8 de ancho. En algunas comunidades lo juegan en el contorno de una plaza. En esos casos la meta está en el mismo punto de partida y cada equipo intenta llegar a ella por uno de los lados. Cada equipo designa un capitán que elige y controla el juego. La duración del mismo la determinan los capitanes antes de comenzar. Puede ser con base en un número de anotaciones o en un tiempo delimitado. Datos recopilados en usos y costumbres.

21) véase arte y simbología del año nuevo P´urhepecha. Pg. 5

Los períodos que encontramos en esta organización son exactos, incluso, probablemente más exacta que la gregoriana, por sus años bisiestos que nos obliga a un necesario ajuste.

Lo transcribo de la misma forma que en el libro de José Luis Soto ²²⁾

Los períodos son:

a) *El calendario solar:*

Denominado Riyata Miyukua (contadura del Sol). Se compone de 12 meses o Cuitzecha con 20 días cada mes o Huriata-quaecha, agregándoles 5 días infaustos para resultar los 365 del año llamado Uexurini (año fuego)... Se iniciaba, el 28 de abril, por ser la fecha más apropiada de los 365 días del año dado que se inicia después de pasar los señalados 5 días aciagos y cada 18 años volvía a recaer en ese día, a mas de que existe una notable exactitud para ajustarse entre los días 18 – 26 de julio en la temporada de lluvias de la región michoacana...

Hoy en día, en la sierra, se cosecha entre los últimos días de agosto, el mes de julio, y principios de septiembre, donde hacen los famosos huchepos, conocidos en la capital como tamales de elote, pero que nada tiene que ver con los huchepos elaborados en el Estado de Michoacán, en cuanto al sabor que tienen. De esta visión, se realiza la transcripción de “*la huchepukua*”.

22) *Ibíd.*

b) *El calendario Agrícola: que igualmente se iniciaba el 28 de abril actual, después de transcurrir los días aciagos denominados por ellos Hunyatamiyuca, con singularidad por las adecuaciones climáticas michoacanas en su altiplano habitado... se integraba de veintenas con 9 series de Mandatacurini (20 días) pero como constaba el calendario de 260 días se componía con el ciclo de Venus con los 13 primeros meses solares incluyendo el periodo húmedo con sus 6 fiestas grandes, dejando pues fuera del calendario el periodo seco anual con sus 12 tiempos de fiestas menores pueblerinas.*

Es importante analizar las fiestas P'urhepecha, ya que tanto para la siembra como para la cosecha, respetan mucho los periodos. Incluso en alguna ocasión me tocó ver cómo se prepara a la tierra para la fertilidad y la buena cosecha. Dependiendo de cada región y debido a las diferencias climáticas, este calendario varía. Así mismo, hoy en día vemos sembrar otro tipo de frutos, como el durazno y el aguacate, que consecuentemente transforma este calendario. Se sembraban, principalmente, maíz y frijol.

c) *Calendario Astronómico: ...Los P'urhepecha, observando la Vía Láctea denominada por ellos Thuputhupus Cuiruencheti Xangari... podían así observar varios de las órbitas, pléyades... los P'urhepechas no manejan el tiempo diario como lo hacemos bajo reloj moderno sino que lo dividían en periodos de luz que se inician a la media noche o Achuri; prosiguiendo con el alba o Thupukamatiro, el amanecer o Erandeni, siguiendo el medio día o Teruxini y al terminar este medio día como Tehtecamatiro, proseguía la tarde con el Inchatiro, concluyendo con las sombras del anochecer o Tirimarandecua, conformándose así los periodos del sol diario bien clasificados..*

Los P'urhepecha, eran capaces de observar los fenómenos de la Luna que afectan las diferentes temporadas climáticas y no contaban con aparatos tecnológicos como ahora los tenemos.

- d) *Calendario Ritual Festivo o Cuinchucuaro: se desarrollaba en los 18 meses del año solar con 5 días primarios de festejos rituales.. de las cuales solo señalaremos algunas; 1) Tzitzcuarencuaro (tiempo de resurrección) que iniciaba después de los días de aciagos. 2) Curíndaro (tiempo de los panes). 3) Mascuto (tiempo del maíz y frijol). 4) Hanzivascuaro (tiempo en que espiga el maíz). 10. Uapanscuaro (tiempo de danza por cosecha del maíz). 17. Carindacuaro (tiempo de la sequía y la infertilidad). 18. Hiquandiro (tiempo en el que el agua vuelve a bañar).*

Los encargados de manejar la astronomía, en la cultura P'urhepecha eran denominados: *Uacúsecha*.

Para completar esta información:

Dividían el año civil en 18 meses de 20 días y al cabo de 360 días se agregaban 5, los llamados ninyatamiyucua o inútiles. Además de ese cómputo. Tenían otro dedicado a lo religioso o adivinatorio y constaba de 20 trecenas²³⁾

Es importante acercarse a su astronomía y entender mejor su cosmovisión y la influencia que pueden tener en sus actividades diarias para concebir más íntegramente los rituales. Actualmente este grupo étnico se destaca por la calidad en sus trabajos de: madera laqueada, como en Pichataro; construcción de instrumentos musicales en Paracho y Ahuiran; artículos de herrería y alfarería en las comunidades de Santa Clara del Cobre y alrededores; fabricación de sombreros, sarapes, rebozos de lana y metalurgia, así como la fabricación textil. Con todos estos aspectos participan internacionalmente en eventos culturales y competitivos.

23) *Ibíd.* pag. 10

La astrología nos ayuda a entender en qué momentos pudieron llevarse a cabo determinadas fiestas, en la que los rituales, son importantes por el elemento simbólico que juegan. En los rituales, la música no juega un papel objetivo, es decir, no existe por sí misma. Se puede decir que generalmente, la música se toca en eventos comunitarios y de carácter religioso.

En el interés por analizar el carácter musical de los rituales, desde sus orígenes, hasta nuestros días y en el intento por postular una teoría que rodea a la música en su contexto sociocultural, recurro a dos aspectos importantes para su análisis, donde el primero tiene mayor importancia. El segundo lo utilizo para conocer la organización que los propios P'urhepecha conciben.

a) Los “universos musicales” de Arturo Chamorro, anteriormente mencionados.²⁴⁾

Él mismo se refiere a un universo musical de la siguiente manera: “Podemos hablar de una apreciación musical de una sociedad o de una visión cultural y social de una práctica musical”²⁵⁾

Atendamos pues, las tres etapas en la que lo divide:

1. *El Tarasco ceremonial*: En el mundo Prehispánico con raíz propiamente indígena. Cuando se reconoce que existen formas particulares de asociación con la ejecución musical, indígena, como pudiera apreciarse en el caso de los P'urhepecha, la relación entre los sonidos de tambores, caracoles y trompetas con la muerte, la guerra y la teogonía²⁶⁾. Así estas formas particulares de asociación contribuyen a la formación de un universo musical se advierte que existe por ejemplo, una cosmovisión nativa, dentro de una tradición musical plenamente ritual.

24) Chamorro, Arturo. “*Universos de la música P'urhepecha*” 1986. El colegio de Mich. Zamora, Mich. p. 7

25) *Ídem*.

26) Teogonía: Del griego "theogonia", que viene a significar etimológicamente "generación de los dioses", significado que se mantiene en la actualidad en la utilización usual del término, ya que se entiende por teogonía todo relato en el que se explica el proceso de generación de los dioses; más en general, el término se aplica a todo lo relacionado con la generación y desarrollo de lo divino. A veces la teogonía deriva en cosmogonía, al identificar a los dioses con elementos naturales, a partir de cuyas relaciones se genera el mundo físico-natural, el cosmos.

2. *El Tarasco cristianizado*: En donde encontramos el descubrimiento de dos culturas, un sincretismo entre los P'urhepecha y los Occidentales. El encuentro de dos cosmovisiones. Tal vez, desde este momento, se empezó a concebir la música por el simple hecho de disfrutarse, y no como elemento para tocarse en un evento social. Si se hiciera una investigación junto con antropólogos y etnólogos, los rituales tendrían mucho significado en esta etapa y sería muy interesante realizar este trabajo, ya que podría rescatarse la música netamente P'urhepecha. Por intuición, básicamente, percusiones y alientos.

3. *El Tarasco Mestizo Campesino Secularizado*, en donde el autor expone:

La formación de la música P'urhepecha como una integración o tricotomía de universos musicales, quizá nos haga pensar en que esta es un tipo de música mestiza, debido a que la influencia cristiana y el mestizaje han modificado ciertos rasgos de estructura y función, dando por resultado la formación de un estilo regional de interpretar los géneros mestizos y los instrumentos de procedencia europea²⁷⁾.

b) La organización de la cultura en 4 etapas de desarrollo (División temporal que el Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha ha elaborado): *Tua anapu jurhia* (tiempo prehispánico), *Iontki anapu jurhia* (Tiempo colonial), *Iasi anapu jurhia* (tiempo contemporáneo) y *Ma jurhia anapu* (tiempo futuro). Los *Tua anapuecha*, (los del prehispánico)²⁸⁾ marcan de alguna manera el desarrollo político, social y cultural que tienen los P'urhepecha.

27) Chamorro, Arturo. "Universos de la música P'urhepecha" 1986. El colegio de Mich. Zamora, Mich. p. 7.

28) Entrevista realizada al Dr. Ireneo Rojas. Centro de Investigación de la música P'urhepecha.

Los P'urhepecha utilizaban la leña como símbolo de la presencia del dios del fuego. Hoy en día encuentro muchas festividades con el fuego. En algunas comunidades había un respeto especial a los fogones. “*qué dices pescador? Que nosotros, los chichimecas, de continuo andamos con fuego*”, así mismo “*trae leña para los cúes, da de comer leña a Curicaueri.*”²⁹⁾

Hago énfasis en que mi finalidad es entender el sentido de los rituales, no es un trabajo antropológico, es así que, en cuanto a la música, orígenes del ritual y de la afluencia que la música tuvo en el ritual, no se sabe si existían o se realizaban como se conocen, puesto que se conserva poco de ellos. Si analizamos la armonía, es armonía occidental, pero los ritmos, no necesariamente son europeos, si la música fue influenciada, los rasgos característicos no fueron destruidos en su totalidad.

Toda cultura, hablese de cualquier aspecto de ella, está sujeta a influencias externas que provoquen un cambio en ella. Como dice el dicho “lo único constante, es el cambio”. Siendo así que no se puede observar un sedentarismo cultural.

En el marco de los rituales, la música no juega un papel festivo ni mucho menos competitivo, como es una de las características de la música P'urhepecha actual, su finalidad depende del entorno en el que se ejecute. Es una concepción estética de su visión prehispánica.

En acuerdo con la teoría de Chamorro, sobre los universos musicales, considero que hay muchos elementos que se conservan en un sincretismo espiritual, el cual se logró gracias a la conservación de muchas costumbres, en el que la música juega un papel sumamente importante. De tal manera que hay danzas en las que se conservan costumbres paganas, como la danza de Tata Keri, interpretada en Zacán, Mich., donde se siguen los 4 puntos cardinales, elemento que en la liturgia católica no es concebido.

29) *Relación de Michoacán*, Capítulo V y Capítulo X.

Y así como esta danza, muchas cosas. En recolección de piezas encontré pirekuas en donde se canta a Dios, católico, con la concepción de un dios prehispánico.

En la visión P'urhepecha existen ciertos elementos simbólicos de gran importancia, como el número cuatro, el cual juega un papel muy importante dentro de la mitología P'urhepecha. (De esta mitología del número 4, se cree que es de donde nace el “tam joskua”. 4 estrellas³⁰⁾ del cual se realiza una transcripción).

Se refiere a los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos. No sé con exactitud si esta creencia en el número cuatro, tenga influencia de otras culturas.

*“..fingiendo que ese sitio era la mansión celestial de la Madre Naturaleza, sitio guardado por cuatro divinidades superiores que tenían a su cargo los cuatro puntos cardinales del Universo, divinidades inmóviles que desde allí llenaban el cumplimiento de sus deberes. Por eso los indios, al dirigir sus miradas a ése sagrado sitio de la bóveda estrellada, clamaban con respeto, dándole el nombre de **Pacari-Tamu**, (donde están los cuatro). De aquí que el número cuatro sea un número sagrado, cabalístico, misterioso, entre todas las tribus que tienen el origen de la Michoacán.”³¹⁾*

30) El número 4 juega un papel muy importante, no solo en la cultura P'urhepecha, también en los aztecas. En los P'urhepecha representaba la cruz del Sur, así mismo, por ejemplo, los guerreros utilizaban un disco de oro en forma de sol, como señal de la diosa Cuerápperi, no hace mucho se le llamaba tatá cuerápperi a la custodia, de los sacerdotes católicos (Eduardo Ruíz. Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas. Pg. 52

31) Ruíz, Eduardo. “Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas”. Pg. 52

Actualmente, los P`urhepecha que habitan el estado de Michoacán se han organizado geográficamente en cuatro regiones, y cada una de ellas conserva una unidad, conserva una relación. Varían mucho en el idioma, debido al cambio e influencia con el español, más conserva rasgos característicos, rasgos que unen a estas cuatro regiones, la música es uno de ellos. Estas cuatro regiones se conocen como: a) la zona lacustre, b) la sierra, c) la cañada de los once pueblos y d) la ciénega de Zacapu.

Esta investigación la realizo en la segunda región: la sierra.

2. EL RITUAL.

“Los antiguos rituales se distinguieron por el uso de trompetas y por toda una serie de pasos que culminaban en una oración. Todo ritual comenzaba desde la casa del cazonci hacia los templos en donde eran encargados de ciertas funciones el Hiripati y los Curitiecha. Sacerdotes especializados en el arte de la oración. Los rituales fueron el núcleo de toda festividad, y es aquí donde trompeteros, cantores y oradores desempeñaron su mejor actuación.”

*J. A. Chamorro*³²⁾

FUNDAMENTO

Sería un atrevimiento hablar de lo que en sí concibe definir “el ritual P’urhepecha”. Por lo que no me he atrevido a trabajarlo como tal, pero si enfocándome a resaltar los aspectos musicales dentro del ritual.

Para explicar un poco el concepto de la música ritual, tomaré el texto de María del Rosario Pérez:

La música ritual como práctica cultural implica el uso y función de un tipo especial de música determinado por los miembros de una cultura dentro de la configuración espacial y la estructura cognoscitiva. ³³⁾

Defino en este trabajo, el ritual, como una ceremonia llevada a cabo, principalmente en las Yácatas ³⁴⁾ de Tzintzuntzan, capital de los P’urhepecha. Trabajé cuatro rituales que logré concebir en el trabajo de campo y que no significa que solo existan estos en la cultura, puesto que cada región ha variado considerablemente, su configuración espacial es diferente. Así mismo, estos cuatro rituales son un preámbulo para una investigación etnomusicológica más seria, ya que las entrevistas realizadas, carecen de fuentes científicas. Estos rituales, fueron corroborados con etnólogos del Colegio de Michoacán, el Dr, Arturo Chamorro, pero principalmente con el Pianista y Dr. Librado Avilés y Villegas.

32) Chamorro, Escalante, Julio. Universos musicales, pág. 22.

33) Pérez, María del Rosario, “*La música Ritual como práctica cultural, el caso Tzeltal-Maya*”.

34) Yacata: proviene de yacatini, que significa en tarasco amontonar piedras con lodo: Yácata es el sustantivo derivado de ese verbo. -Puede venir también de Tyácani que significa apretar y tyácata, cosa apretada.

Es menester mencionar que la estructura cognoscitiva ³⁵⁾ es prácticamente igual en las diferentes regiones. También es importante mencionar que dentro de la cosmovisión P'urhepecha, se tenía, y aún se mantiene, un gran respeto hacia sus dioses. Y cada uno de ellos, dependiendo del papel que jugaban dentro de la cultura, recibía ofrendas y sacrificios a diferente escala.

Hoy en día, el repertorio de los rituales es muy escaso, muy poco conocido y un tanto menos importante que la música P'urhepecha actual. La música ritual de nuestros días, se ha convertido en música religiosa interpretada en peregrinaciones o en medio de ritos católicos. Aunque es importante el número de personas que asisten a los eventos religiosos, la modernidad ha provocado que el comportamiento en cada uno de los diferentes eventos se organice de manera independiente, lo que no pasaba en los rituales aquí expuestos. La espacialidad de estos rituales y la apreciación cognoscitiva, era totalmente diferente. Aunque ya con influencia del rito romano, su filosofía era diferente.

La importancia de exponer los rituales no tiene otra finalidad que la de dar una breve explicación de lo que pasaba en determinada celebración o acto religioso. No se ha podido explicar con exactitud en qué momento se utilizaba o en qué situación participaba determinado personaje, ya que mucho de ello ha sido modificado e investigado tardíamente. He recurrido a personajes mayores en las comunidades de Angahuan, Cherán y Tingambato, entre otros, para apoyo en el ámbito de la tradición oral. En el Lienzo de Jucutacato ³⁶⁾, podemos ver, el peregrinar y los movimientos que realizaban.

35) El medio ambiente y sus funciones, impuestas por grupos humanos, constituye la configuración espacial, la explicación y la clasificación son desarrolladas y expresadas dentro de la estructura cognoscitiva como una visión del mundo.

36) Lienzo de Jucutacato: el lienzo existió, primero en Jucutacato y luego en el inmediato pueblo de Jicalán, en poder de Doña Luisa Magaña, indígena descendiente de caziques. Lo regaló a su médico: Pablo García Abarca, quien lo cedió al Sr. Ignacio M. Altamirano, y éste a la Sociedad de Geografía y Estadística de la Nación, en cuya biblioteca se conserva. Ruíz, Eduardo. *“Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas”*. Pg. 55.

Inicio con el Ritual de Kurikaveri, por ser éste personaje, la deidad principal y con el cual se engloba mucho la concepción cosmogónica de la cultura.

RITUAL DE KURIKAVERI ³⁷⁾

EL GRAN FUEGO.

Considerado como el Ritual del Fuego Sagrado, la Energía principio o Llamada eterna.

La palabra kuri, se deriva de dos términos

Kuri= fuego y kaveri: el grande. El gran fuego.

Este ritual, se integra de 3 aspectos, cada uno marcando la adoración al dios del fuego, celebrado para el primer fuego de cada año del calendario lunar, en determinada estación del año y evento social. Podemos considerarlo uno de los más importantes, si no es que el más importante, ya que el dios del fuego, como ya me referí, era la deidad principal.

Divido el ritual en tres partes, a saber:

a) En primer momento, surge el Procesional, destacando la partición en la procesión del El cazonci y la Hireni ³⁸⁾

37) Curicaberis. Ésta palabra esta escrita en la Relación de muchas formas, ya sea Curicaveri, kuricaveri, curicaneri o curucacaueri. Nosotros utilizaremos el término Kuricaveri, para hablar de la deidad principal.

38) Cazonci, hijo del Sol, el rey, es el representante del dios en la tierra.
La Hireni- era la Emperatriz.

b) Continuamos con el canto de las sacerdotizas del sol y la luna, Juriat y Cutzi, llamado: “Tam Joskuecha” (las cuatro estrellas)

En donde juega un papel importante el número cuatro que mencioné en el capítulo anterior.

Como el título lo dice, es un canto, el texto se escribe en P´urhepecha, como en el original y su traducción en español. Solo encontré grabaciones e interpretaciones instrumentales. No hay grabaciones con voz.

“ T`amu joskuecha”

“Cuatro estrellas”

Juchiti mintsita mamaru ambe miantasĩndi

Mi corazón muchas cosas recuerda

t`amu joskuechani eranguaparini

viendo cuatro estrellas

ena ts`ĩma merenarhipajka.

Cuando cintilan (brillan)

I mendaruksĩ mentku isĩ andaroti

ellas siempre así saldrán,

ka ji ekini niuaka mentku k`amaroka

pero yo que me estoy yendo,

de una vez me acabaré

ka no meni k uanatsiaka

y no volveré jamás

nirani, nirani. Jinati niraxaka.

Me estoy yendo, me estoy yendo.

Iontki anapu untskata.

Traducción de Eduardo Ruíz. ³⁹⁾

39) Traducción encontrada en: Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas, Ruíz Eduardo. 1891 p. 50.

El autor se desconoce. La oración Iontki anapu untskata, en calidad de que no tiene autor, indica: “escrito hace mucho tiempo”.

Por último tenemos:

c) La danza sagrada en las Yácatas de Tzintzuntzan.

Adaptada y adoptada por los frailes franciscanos con el título cristiano de “Corpus Christi”. Las otras dos partes se rescataron de Nana Juanita Carreón de 137 años originaria de San Lorenzo, hermana de Santiago Carreón, violinista, y a don Librado Avilés y Álvarez de 127 años. Es tradición que todas las bandas tengan en su repertorio la pieza del “corpus”, es sumamente popular. Es la única del material musical de los rituales que ha llegado a ser tan popular dentro del repertorio musical P’urhe.

La explicación histórica, nace de las entrevistas realizadas a Nana Juanita Carreón y el Dr. Librado Avilés y Villegas.⁴⁰⁾

40) El Dr. Librado Avilés y Villegas es originario de la comunidad de Nahuatzen, Mich. Músico clásico por su formación en este país, en el Conservatorio Nacional de Música y en el extranjero, estudio Dirección con el W. Allendorf, asistente de Karajan, en Berlín. Se especializó en piano en la ciudad de Cracovia, Polonia. Músico genético, ya que el arte de las notas es parte de sus antepasados desde siglos y descendiente de príncipes autóctonos, famoso por sus arreglos e interpretaciones de música P’urhépecha y uno de los pocos que aparecen en el libro: Michoacán, música y músicos, Álvaro Ochoa Serrano, 2007, Gobierno del Edo. De Michoacán.

EXPLICACIÓN HISTÓRICA DEL RITUAL

Meshihuacan (Michoacán) una tribu perteneciente a las 8 nahuatlecas que peregrinaban hasta encontrar el águila y la serpiente provenientes de un punto impreciso llamado Axtlán, las siete tribus continuaron su camino hasta fundar Tenochtitlán, hoy México.

El imperio formado en lo que hoy es Michoacán, comprendía 4 castas

1 El Irecha o príncipe y aristocracia

2 El Petamuti o sumo sacerdote ⁴¹⁾ y su clero. Los Petamuticha vestidos de blanco para repartir el pulque llamados Uraiticha (blancos).

3 Los Chuitzimengaricha, la casta militar. Comandante, hijo de Tanganxoan II llamado Huitziméngari. (Ave Veloz). Comandante bautizado en España, hijo de Tanganxoan II, donde aprendió latín y castellano antiguo, a su regreso fue el primer gobernador de la República de Indias, hoy Tzintzuntzan y colaborador con el licenciado Quiroga, después, primer Obispo de Michoacán, para fundar la primera escuela de Música y artes en Tiripetí, hoy Escuela Normal.

Los P'urhepecha (Los que se visitan, los que se acompañan, los que viven en común y labran la Tierra) llevan los tercios de leña de todos los cacicazgos de meshihuacan, hasta llegar a Tzintzuntzan para llegar al fuego sagrado Kuricaveri.⁴²⁾

Definiremos en el área de las transcripciones la estructura musical del ritual.

41) El sacerdote era un personaje que estaba al servicio del dios curicaveri. Al cual se consideraba que era negro, como un tizón, puesto que el dios era así, el sacerdote se pintaba de negro, y era el encargado de llevar a cabo los actos religiosos. Puesto que sacerdote es un término utilizado dentro de la denominación católica, llamaremos aquí al sacerdote como ministro. El oficio de sacerdote se heredaba de padres a hijos. Hoy en día, existe una danza en la comunidad de Angahuan, la cual se realiza en las fiestas nupciales, el día de la boda, los familiares de los novios salen a bailar, guiados por un personaje masculino llamado "papo". El cual se pinta la cara de negro, y carga una silla con regalos para los novios.

42) Esta explicación se asemeja a lo encontrado en el libro de Eduardo Ruíz, de la cual se habla al principio de la tesis. Epílogo 5.

RITUAL DE LA “LA HUCHEPUKUA”

DEL MAÍZ.

Este ritual es concebido de gran importancia, ya que relata la creación del hombre. Se dice que, dentro de la cosmovisión P’urhepecha, después de la creación del “*aguandarú*”, cielo, se crearon los dioses. Una vez creados los dioses, se creó al hombre.

Mitológicamente el hombre fue hecho de maíz por los dioses.

Paralelamente al Popol Vuh de los Mayas y comparablemente con la Biblia Católica, la lucha de los dioses del bien y del mal impedía el nacimiento del ser humano, obedeciendo a la energía principio, Kuricaveri. Tenía como hijo a “el Sol”, el cual tenía órdenes de quemar todo lo que encontrara. Por otra parte la madre naturaleza Kuerajperi volvía a rehacer lo que el otro había quemado.

Los dioses según la antigua tradición oral entre los viejos de los pueblos de Cherán, Comachuen, Sebina, Arantepacua, Turicuaro, Capacuaro y demás poblaciones de la alta sierra, cocieron el maíz y lo pusieron a prueba en el agua, pero se deshizo, luego lo volvieron a tratar de hacer de madera y otros elementos que tampoco dieron buen resultado.

Por fin Kurikaveri apiadado de los dioses inferiores, les concedió que lo volvieran a reconstruir del primer maíz y ya no se deshizo, pudo andar, moverse y vivir, y esta fue la aparición definitiva del hombre en la tierra.

- Ceremonial:

Basado en toda esta mitología del imperio mishuaca, surgió el gran ceremonial al maíz, de tan grande importancia desde el aspecto religioso que todavía nuestros abuelos en la alta sierra no permitían a los nietos pisar un grano de maíz, consideraban que era un pecado ya que el maíz era algo sagrado.

Mestizamente surgió así el refrán: “Hay de aquel que peque pateando el tazcal de las tortillas”.

Hace poco el gran hotel de lujo “La Soledad” en la antigua Valladolid, hoy Morelia, tuvo que obedecer en quitar los grandes tazcales que despectivamente ponía en sus recámaras para la basura o papeles del baño recientemente por órdenes de la Secretaría de Turismo.

Coreográficamente, la original ceremonia se celebraba en vivo en las milpas de maíz, especialmente las más cercanas a las poblaciones, amenizada musicalmente por el casi desaparecido conjunto típico de “chirimiteros” o “pifaneros”. Hace años me tocó ir a la siembra, pero es en la cosecha donde hay más acompañamiento de música, con una banda de alientos.

Musicalmente la melodía la llevaban tres chirimías consistentes en tres tecituras; soprano, contra alto y bajo. Estos instrumentos pertenecieron a una primitiva forma de oboe de caña doble, desafinados para el oído académico, pero no para el gusto nativo, pues es el único instrumento que producía divisiones del tono consistentes en cuartos, tercios dispares de tono, lo que la ciencia acústica musical experimente en Europa y en México curiosamente con el personaje incomprendido, Don Julián Carrillo, con su experimento llamado “el sonido 13” y su teoría científica de la música.⁴³⁾

43) El sonido 13, en el sentido literal de la palabra, fue el primero que rompió el ciclo clásico de los doce sonidos existentes, a la distancia de un dieciseisavo de tono (que fueron los intervalos logrados por mí en mi experimento entre las notas *sol* y *la* de la cuarta cuerda del violín), y cuya constante matemática es 1,0072; pero ahora, sonido 13 es un nombre que abarca el total de mi revolución, que ha conquistado en su desarrollo una multiplicidad de intervalos musicales jamás soñados; que ha inventado y construido nuevos instrumentos que han sido tocados en conciertos en los centros más linajudos, tanto en Europa como en América, y que, además ha planteado una reforma total de las teorías clásicas tanto de música como de física musical; que ha escrito los libros técnicos para su desarrollo, inventando un nuevo sistema de escritura.

A esta misma corriente pertenecen otras inquietudes en nuestra patria mexicana con el maestro de acústica del Conservatorio Nacional, el Ing. Daniel Castañeda y otros relevantes músicos de la generación y dirección del Conservatorio bajo la regencia del maestro Blas Galindo Dimas, de San Gabriel Jalisco.

La percusión estaba basada en dos o tres quiringuas o tambores de madera, semejantes al teponaztle de los aztecas y al tumpeul de los mayas.

Armónicamente los músicos nativos cultivaban una adición de sonidos consistente en pitillos de barro y una primitiva forma de guitarra semejante al charango de la cultura Inca especialmente en Perú.

El compás era dispar entre binario y ternario alterándose “ad libitum” en la ejecución semejante al 7/8, al 5/8, $\frac{3}{4}$, 4/4, 9/8 hasta que la cultura occidental, trató de ordenar la rítmica original encuadrada a lo común del sistema decimal de 6/8, que predomina hoy destruyendo la rítmica original en la ejecución de los conjuntos y orquestas o bandas de la modernidad, especialmente convirtiéndolo todo en un permanente pedal rítmico o sonsonete que predomina en los llamados abajeños, mutilando para el turismo las versiones originales.

Socialmente las castas del imperio meshuacan, por ley del Calzontzin o Emperador, hijo del sol, no podían mezclarse, así pues el Irecha o Casta aristocrática enviaba al sacerdote ceremoniero “guandapiri” a invitar a los miembros de su casta para celebrar el ritual de la huchepukua, posteriormete en los templos antiguos de los dioses y en las residencias o grandes patios de sus casas, consistiendo en llevar a todos los niños de ambos géneros de esa casta para casarlos entre aristocracia a los 7 años y así no perder el poder.

Julián Carrillo y su sonido 13, artículo del 21 de septiembre de 2009, en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. Por: Ernesto Solís Winkler.

<http://paginas.tol.itesm.mx/campus/L00280370/carrillo12.html>. Extraído el 20 de sep de 2012.

Construían un cerrito de arena y barro a la mitad de los patios, simbólicamente se sembraba con dalias de diversos colores y “paguendas” o primeros brotes del elote tierno donde aparecía ya el caballito rubio del maíz antes de madurarse.

Las castas estaban divididas en tres jararquías:

- Characus o niñez
- Tumbies o jóvenes
- Tarepitis o viejos

El vestuario para los tarepitis era una especie de sombrero llamado “tunfiate”, elaborado de palma, adornado con flores, aspas de palmas y algunas alhajas de valor, de oro o plata y sus camisas de algodón. Grandes especies de mallas parecidas a los actuales calzones de manta adornados en la base con unas figuras consistentes en símbolos de la casta a la que pertenecían.

Calzaban una especie de sandalias de madera sostenidas con correas de cuero de animales curtidos y se ceñían la cintura con un cordón de color azul. En su cuello portaban una mascada urapiti (blanca). Las mujeres cubrían sus senos, especialmente la dueña o anfitriona con su lujoso huanengo ⁴⁴⁾ y era llamada la guandapiri o patrona de la huchepukua.

44) Huanengo: es un huipil corto, que consiste en un rectángulo de lienzo blanco con una abertura en el centro para la cabeza. El escote, los hombros y los bordes de las mangas están bordados en lana, con flores y estrellas en lila y negro en punto "satín", "ojal" y "atrás". Años atrás, se solían hacer estas prendas con algodón hilado a mano y luego tejido en telar de cintura, en dos lienzos y con bordados en hombros, escote y mangas en color "solferino", a base de grecas indígenas en punto de cruz en Tarecuato. La cañada de los once puebls; también se cuenta el punto de cruz de Tzintzuntzan, y el guanengo bordado de Cocucho. Se usa también en la Sierra volcánica y Pátzcuaro. En cada región, actualmente, es diferente la manera de elaborarlo. Tomado de las tradiciones y costumbres personales y familiares.

La juventud usaba el mismo vestuario, pero el cinturón era de color rojo, para diferenciarse de los casados y las muchachas eran peinadas ceremonialmente en dos trenzas, no en una para diferenciarse así de las casadas.

El ceremoniero o guandagperi llevaba en su mano derecha un bastón con campanillas y listones de colores y una máscara simbolizando al sol, dando él la señal para que empezara la ceremonia. Primero formaba a los ancianos de un lado y otro del cerrito; las mujeres a un lado y los hombres al otro (hacemos notar que la danza por parejas, no se usó ni se conocía hasta la llegada de los españoles).

Enseguida formaban a los tumbies (jóvenes) en la misma forma para danzar.

Finalmente eran anunciados solemnemente los hijos o infantes de la nobleza, un niño entregaba a su futura esposa a los siete años un terciquito cargado en la espalda de cañas de maíz y alhajas de valor. La niña le correspondía simbólicamente como recuerdo del compromiso, con una faja roja que se desataba de su cinturita para entregarla al niño noble en señal de compromiso y fidelidad y un cantarito de barro, forrado con listones de colores que también simbolizaría su compromiso de servirle de mujer cuando cumplieran el servicio militar (hombres) del imperio meshuaca y su mayoría de edad. En la cultura P'urhe se tenía la mayoría de edad a los 16 años.

Así el Urapiti o sacerdote nativo también llamado curandero “shuriki” empezaba a repartir la “ioscha” o aguardiente de maíz en jícaras hechas de guajes y ciriales de la tierra caliente, de ahí la tradición de las jícaras pintadas artísticamente en el poblado de Uruapan, llamadas hoy jícaras de Michoacán. Una vez repartido el aguardiente principiaba el banquete real consistente básicamente en los primeros huchepos o tamales de elote con diferentes combinaciones de chiles o moles, hongos rojos o tiripitis, pashacuas grises de la sierra y demás alimentos y atoles terminando la ceremonia de la huchepukua y quedando casados para siempre, la nobleza infantil para el futuro del imperio.

Legalmente, acorde con la autoridad del Calzontzin podía pedir justicia uno de los miembros de esos casamientos en caso de infidelidad y reclamar ante los sacerdotes su compromiso, musicalmente todavía perdura una melodía a parte de la danza central, llamada “mascada urapiti” donde románticamente el poeta se queja de una infidelidad a su compromiso amoroso en el poblado de Comachuén.

Material musical puede todavía existir entre los consultores de chirimías en el poblado de Corupo y la versión que aportó en este estudio, pertenece a la informante Nana Juanita Carreón de Lemus, originaria de San Lorenzo, otorgado por el pianista Librado Avilés. El ceremonial todavía alcanza a celebrarse hace menos de un siglo en Nahuatzen y Sevina, Mich. Según opiniones de personas mayores.

Otros testimonios finales de la actualidad con el personaje católico tata Prisciliano Hirepan Morales y el Lic. Librado Avilés y Alvarez, acorde con el investigador y misionero, fundador de las misiones culturales, el antropólogo Dr. Lamberto Moreno Jasso, que vivió gran parte de su vida a la protección del imperio Meshuaca en los poblados de Comachuén y alrededores.

Históricamente se pueden consultar los archivos de la escuela llamada: “De la Huerta”, en Morelia Michoacán y otras obras literarias como es el libro titulado “Nahuatzen” del Maestro Moreno Jasso, su obra teatral original “Seci Hangari” o princesa de la bella sonrisa, que hoy el poeta y escritor Conrado Gonzalez hace una réplica para cine en Jiquilpan, Mich.

RITUAL DE “*ITS INCHAMIKUA*”

DEL AGUA.

El agua juega también un papel importante en la cultura. Desde sus orígenes se establecieron alrededor de los lagos, incluso Michuaca, significa, “tierra de pescadores”. Hoy en día la región del lago de Pátzcuaro, dentro de las 4 regiones que mencionamos anteriormente, consta de lagos e islas a su alrededor. Pero si penetramos al Estado de Michoacán, está lleno de cascadas, ríos y yacimientos pequeños de agua.

Como todas las culturas antiguas o arcaicas, también la cultura de los Meshuacas, veneran a los elementos básicos del cosmos, así, tenemos el ritual del agua sagrada, que lleva el título de “*ITS INCHAMIKUA*”, que hoy la modernidad lo llama popularmente “*LA DANZA DEL PESCADO*”

La palabra “its”, significa: agua. La palabra “inchamukua”, se refiere a la región lacustre, principalmente, toda la región que circunda el Lago de Pátzcuaro.

Existen diversas versiones en cada población y en el presente caso transcribo la versión de la Isla de Jarácuaro, bajo la transcripción musical de uno de los músicos más notables de la región lacustre, Nicolás Juárez, compositor P’urhepecha.

El ritual del agua, en su rítmica original, posee la característica de no estar compuesto en la tradicional forma compasiva occidental, sino que, posee una excepción en compás de 7 y 5/8. Las pocas interpretaciones que se tienen, ya no se tocan en 7 ni mucho menos en 5, se ejecuta en 6/8.

La orquestación original fue con las kiringuas o tambores de madera, para la rítmica y los pífemos y chirimiteros. Para la melodía, antes de ser transcrita la versión como hoy la conocemos, cuerdas y alientos.

El turismo ha destruido todo el ceremonial sagrado para convertirlo en una diversión, más que una expresión cultural del Michoacán actual.

La forma musical consta, como casi todos los demás rituales, de un toque de flauta anunciando el ceremonial y seguido de las simbólicas (llamadas en forma de redoble) kiringuas, a la primera deidad, el aguandar ó cielo; nana kuerajperi o Tierra, la naturaleza y el ukhumo o reino de las tuzas y de los muertos.

La segunda parte es la música, sin danza, música exclusiva. La tercera parte viene a ser la coreografía y música que finaliza con una fiesta consistente en un concurso de canoas que, antiguamente, se cuenta en Jarácuaro, se hacía de isla a isla.

En la danza del pescado, los pescadores llevan redes y pescados de madera colgados de los hombros, y participa además, un lagarto representado por un danzante ataviado con una botarga de madera que tiene la particularidad de permitirle abrir y cerrar el hocico. En un momento de la danza, el lagarto saca una cola de alambre de púas y empieza a dar vueltas para tratar de golpear con ella a los pescadores, que lo evitan brincando.

Actualmente, esta danza se realiza en Pátzcuaro y sus alrededores, la región de las lagunas, y se le llama, la danza del pescado blanco o Urapiti, la ejecutan los Purépecha de Janitzio para agradecerle al lago de Pátzcuaro la pesca obtenida. Puede ser acompañada por una banda de viento u orquesta de cuerdas (violines, guitarra, vihuela, violonchelo y contrabajo). Los hombres visten camisa y calzón de manta bordados en punto de cruz, una faja o ceñidor, sombrero y huaraches. Las mujeres usan un rollo de paño rojo, enagua y huanengo de manta bordados en punto de cruz, fajilla, rebozo y huaraches.

Para la danza utilizan una red llamada chichirro, que elaboran con un armazón de carrizo, forrada de manta, con la que atrapan el pescado blanco ⁴⁵⁾.

45) Investigación del trabajo de Campo. Febrero de 2012.

RITUAL DE “TATA JURIATA”.

EL PADRE SOL.

Como en todas las culturas del continente sudamericano y mexicano, el sol fue una deidad común desde la Patagonia, en Chile, hasta lo que hoy es Nuevo México, Texas y todo el territorio que perteneció a la República Mexicana, hoy de los Estados Unidos.

Los principales centros de cultura al sol fueron el Machu Pichu, de Perú, especialmente bajo el imperio Inca de Atahuampa Yupangui. Todo el territorio de la cultura Maya, también veneraba al sol y posteriormente aparte de la cultura Tolteca, fue venerado por el imperio azteca y el imperio de Meshihuacan, hoy Michoacán.

En Meshihuacan el ritual al sol estaba dividido en tres fases:

Primer ceremonial: Ceremonial al Sol Naciente ó “*Juriat Characu*” (sol niño). Cuando el sol nacía, el amanecer.

Para el sol naciente, poseemos musicalmente, una versión original del antiguo Cherán, que además, tiene la característica de ser prácticamente un canto o canción de cuna, diferente a los otros rituales en las que tienen la característica de ser una danza. Esto es una especie de villancico al sol, que mitológicamente, cantaban en los cerros y en los bosques al aparecer el sol de la mañana en un pájaro con un pico largo llamado Corcoví. En el primer verso del texto el culto se expresaba en una pregunta cantada por el pájaro según la mitología y que otra ave luchaba contra el sol, el tecolote de la obscuridad, quien se burlaba del pájaro corcoví diciéndole:

“Cocoví, corcoví, Churikpiristia.. tukurum iringantansujan”.⁴⁶⁾

46) Corcoví, corcoví, en la noche cantó.. buscando al tecolote. Traducción de Jesús Perucho Cortés.

Coloco el texto completo en p'urhepecha y en español. En el tema de las transcripciones se incluye nuevamente, descifrando lo que era un corcoví.

KORKOVI

korkoví, korkoví, Churikpirestíá

korkoví, korkoví, Churikpirestíá

tukurum Iringantaznian

tukurum Iringantaznian

Korkoví, korkoví, Churikpirestíá

Korkoví tonto, Korkoví tonto

Ari píreris ya

tontu es ya Korkoví

Korkoví tonto, Korkoví tonto

Ari píreris, tontués kiá

CORCOVÍ

Corcoví, Corcoví, en la noche cantó

Corcoví, Corcoví, en la noche cantó

buscando al tecolote

buscando al tecolote

Corcoví, Corcoví, en la noche cantó

Corcoví tonto, corcoví tonto

este canta ya

tonto es Corcoví

Corcoví tonto, Corcoví tonto

éste canta, es un tonto

Traducción de: Jesús Perucho Cortés.

Segundo ceremonial: Ceremonial al Sol Joven ó "*Juriat Tumbi*":

Consiste en una danza al sol *tumbi* o joven, donde se utilizaban unas especies de makanas o armas de madera en que los danzantes luchaban simbolizando la fuerza del sol entre unos y otros. Esta danza todavía de carácter militar la podemos encontrar en el pueblo de Purúandiro.

Astronómicamente consistía en el mediodía, cuando el sol estaba en toda su fuerza. Moralmente era venerado este momento por los antiguos michoacanos para no tomar alcohol o pulque, hasta que el sol pasara por el cénit o la mitad del cielo, tampoco convivir con mujer alguna hasta que no pasara el punto sagrado del sol y no fumar hasta que la sombra que proyectaba el sol en cada persona pasara de la mitad del cielo.

Tercer ceremonial:

Ceremonial al sol Anciano o "*Juriat Tarepiti*".

Casi en todo el imperio de los meshuacas esta danza fue la más extendida y podemos encontrar versiones desde la región lacustre, también en el Estado de Guanajuata, hoy Guanajuato ó cerros apilados, hasta la región volcánica y la tierra caliente.

En la región lacustre hoy todavía se celebra esta danza que confusamente ha adoptado una vestimenta elaborada ya con la influencia occidental, agregando al vestuario adornos y especialmente una modificación de los originales especies de sombreros y máscaras que no eran traídos de España, si no que existían ya aquí. También el bastón o bordón y las calzas antiguas, que no eran huaraches ni zapatos.

Otra versión del sol viejo la podemos encontrar en Nahuatzen, bajo el título hoy de la danza del Taré y *las guananchas*⁴⁷⁾. El tare o tarepiti simbolizando al hijo del sol o Caltzontzi (nuestro emperador) y sus esposas que también eran sacerdotizas del sol “*Tata Juriat*” y de la luna vieja ó “*Nana Kutsi*”. Danzantes femeninas que hoy se les da el nombre de guananchas, cuyo vestuario ya se estilizó con un pañete, listones de colores y un sombrero, más bien ya adaptación que trajo España a Nahuatzen, que consiste en una variante del sombrero de charro adornado con flores especialmente dalias y joyas de valor.

El personaje más importante sigue siendo el “tare” vestido de un vistoso zarape que originalmente llevaba estrellas y soles, coronado el danzante con un tunfiate sea de cuero o de palma del cual destacan prominencias en forma de rayos de sol y en su mano izquierda un cetro de rey y en su mano derecha un otate o bastón con campalillas y listones que va marcando y ordenando el paso de la danza, simbolizando su dominio sobre las esposas, puesto que el rey o Caltzontzi era polígamo y anualmente en cada fiesta de este ceremonial los caciques del imperio le ofrecían una nueva joven, esposa o hija.

La adopción católica en honor del capitán mártir romano San Sebastián, condenó la expresión de esta poligamia pagana del antiguo imperio.

Musicalmente poseemos ricas versiones de esta danza que todavía recientemente un compositor se dedicaba todo el año para renovar una nueva versión, especialmente de la parte nativa llamado “Son de Guananchas”.

47) Guananchecha: sacerdotizas, su singular es guanancha, que significa, la que rodea. Como la partícula cha indica la idea de cuello ó garganta, hemos vacilado mucho en aceptar esa etimología. El verbo guandani significa hablar. El Sr. Lic. Carlos Equihua, cree que la palabra guanancha significa: la que carga algo apoyado en el cuello, y cita la práctica de las actuales guanánchecha que llevan en hombros las andas en que va la escritura de la Virgen.

La religión traída por España, con fines de convertir al catolicismo al pueblo, le ha adherido tanto en su principio como al final, dos tonadas consistentes en temas de sabor casi religioso, traído de la parte montañosa de España del s XVI a San Luis Nahuatzen. Podemos encontrar todavía estas mismas tonadas, en la actual España, en la provincia de Castilla la Vieja y la región cantábrica desde la ciudad de Toledo, Ávila y toda la provincia de Oviedo hasta llegar al puerto de Avilés, frente a Inglaterra.

Esta tercera versión ya se puede catalogar más bien como una expresión mestiza de la unión de las dos culturas: meshica y española, a lo que fue el antiguo ritual a Juriat Tarepiti, el sol viejo, anciano ó crepúsculo.

En estructura, la primera parte es un canto de cuna, la segunda es el recitativo entre poesía y canto y la tercera es la *danza de la pluma*, en la que todos los danzantes en la antigüedad se coronaban de plumas de colores de las aves para danzarle al sol naciente, al sol niño.

3. LA DANZA Y EL BAILE

Hablar de danza involucra el trama en el cual participa toda la historia.

Es una de las manifestaciones artísticas más antiguas

que podemos destacar en la búsqueda

dentro de la concepción de un ritual.

INTRODUCCIÓN

Siendo ésta manifestación intrínsecamente ligada a la fiesta, se le puede incluir en la celebración litúrgica, social, civil e incluso fúnebre. Más me es difícil plantear una danza en específico para estos rituales, ya que la cantidad de códigos, símbolos y la estructura de la música misma, así como la participación indiferente de los individuos (sean niños, jóvenes, mujeres u hombres) vuelve más compleja la manifestación.

Si concentramos la investigación en lo que actualmente observamos y consecuentemente en los vestigios que descubrimos, a mi parecer, creo que enfrentaríamos un gran choque ante el cambio drástico de danzas. Por ejemplo, en el poblado de Angahuan y muchos otros de la región, hace años en las competencias del 6 de enero, que se realizan anualmente, los participantes eran exclusivamente “kurpiticha”, la “maringuia” y el “viejo”⁴⁸). Actualmente observamos que hay en cada barrio nuevos integrantes, los cuales pueden ir vestidos indistintamente, con máscaras de personajes conocidos dentro del cine de terror o cómico.

48) El kurpiti en la región de la Sierra P'urhepecha, es una figura masculina de un danzante, el cual, viste la indumentaria femenina, o lo que conocemos como “mandil”. Coloca mandiles a todo su alrededor, lleva cascabeles rodeando botas de piel o de cuero. Y una máscara de viejito, con mascadas y listones de diferentes colores. La maringüia, representa el personaje femenino de las danzas, su indumentaria es mucho más ligera que la del kurpiti, y su manera de bailar es mucho más lenta, casi sin levantar los pies. El Kurpiti lleva los mandiles del hombre a la cintura, la maringüia los lleva colocados en la cintura únicamente. Ambos personajes son bailados por un hombre, y tradicionalmente, debe ser un joven no casado. El viejo es importante también, totalmente diferente a los demás, ya que este viste de calzón y manta blanca, camión bordado en textil y su máscara de viejo. Lleva puestos unos huaraches, los cuales tienen madera en la parte inferior de la suela, para que al bailar, “suene” más.

Así mismo, en otras comunidades podemos observar otro tipo de danzas en las que su atuendo y su manera de bailar, es netamente occidental, pero con la cosmovisión P'urhepecha. Mencioné anteriormente a la danza del tata Keri, de Zacán Mich. También podemos citar la danza de los Moros, en Nahuatzen, Mich.

En la comunidad de San Juan nuevo, encontramos danzas con “curpities”, viejitos y “maringuias” muy diferente a la comunidad de Angahuan. Los pasos que se siguen, son distintos. Como lo menciona Rocío Próspero, San Juan Parangaricutiro, es quien más ha desarrollado la danza de los Kurpiticha. Lo interesante está en la música, los pasajes pueden interpretarse de la misma forma y ser bailados de diferente. Lo difícil está en llegar a definir concretamente, si puedo llamarle así, la danza P'urhepecha.

Al hablar de danza, en el presente trabajo, me enfoco a danza ritual, danza con un sentido ceremonial, dentro de la cual hay supuestos que indican una actitud ceremonial, una actitud que marca claramente una religiosidad y respeto riguroso.

Menciono algunos aspectos que predominan en este tipo de danzas:

“Los danzantes mantienen su cuerpo erguido y los movimientos de pies son suaves y sobrios...”⁴⁹⁾

“La posición del cuerpo al zapatear es muy erguida, con ligera flexión de rodillas lo que permite la ejecución sin alterar el resto del cuerpo, el punto de apoyo está en el músculo de las piernas”⁵⁰⁾

Esta posición, manifiesta una actitud corporal ritual, diferente al bailar danzas, ya sean sonos o abajeños compuestos recientemente.

49) Libreto: “danza los chinchilis” Fonadan, México D. F. Pg. 11

50) Véase: “Kurpiticha, Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro, Mich”. Próspero Maldonado, Rocío. H. Ayuntamiento de Nuevo San Juan Parangaricutiro, Dic. Del 2000. Pg. 41

Es claro que la posición del danzante es primordial para darle el carácter ceremonial. Así mismo, las danzas P'urhepecha, integran elementos como:

- golpes con la planta del pie
- Sentamiento del pie en:

Punta, metatarso o talón

- brincos ligeros, por cada pie
- pies cruzados (muy juntos)
- combinación de los anteriores en contratiempo con la música
- El factor emocional, personal, no es primordial aquí, puesto que hay un respeto más riguroso, lo que hoy en día, la danza es más extravagante, por el supuesto de “las competencias” entre los barrios.

En cada festividad, por lo general existen dos bandas de aliento u orquestas típicas⁵¹⁾ sin importar que la concepción sea religiosa o pagana. Es característico que las danzas en sentido ceremonial de hoy en día, se bailen en el “atrio” fuera del templo, pero muchas veces se bailan al mismo tiempo. En las comunidades de la Sierra, como Angahuan, Nahuatzen, Cherán y San Lorenzo, mientras una orquesta está tocando, la otra orquesta también toca, a manera de “enfrentamiento”, cada una representando un barrio. Otras veces, en cuanto termina de tocar una, la otra inicia sin dar espacio para que el público descansa.

51) Una orquesta típica, puede ser formada de dos dotaciones: 2 trompetas, dos saxofones, un clarinete, dos violines, una guitarra, un contrabajo y una vihuela. Otra dotación se forma de: un trombón, un saxofón, una guitarra, un chelo, un contrabajo y un clarinete y dos violines. Esta dotación la encuentro en la Región volcánica, entre Angahuan, Zacán, San Lorenzo, entre otros poblados.

También tienen sus descansos y existen danzas que se bailan dentro del templo, pero estas son generalmente, alabanzas al niño Dios, mañanitas dedicadas al Santo Patrono o ya propiamente cantos litúrgicos. Cuando se baila en el “atrio”, por tradición, en la mayoría de las comunidades se tiene la imagen del Santo Patrono o aquél santo al que se festeja. (El atrio, es la zona que rodea al templo, generalmente hay un Cristo de piedra en el centro y cuando se toca, se tienen a la imagen afuera, en el atrio, no dentro del templo)

Siendo así, se incluye en los aspectos que anteriormente menciono, elementos que caracterizan a la danza ceremonial de nuestros días, aclarando antes, que no solo afecta a la danza, si no a todo el contorno social del ceremonial.

- La relación causa efecto, se compete, pero no para destacar quién es el mejor en ejecutar, si no en tocar para el Santo Patrono.

- Motivaciones para interpretar las danzas, es decir, en la música ritual, la danza es más rigurosa, hoy en día, puede estar acompañado de gritos, silbidos, la misma combinación de dos orquestas. Pero ambas concepciones tienen la misma finalidad; tocar para alabar a Dios.

En relación a esto, y en base a que no se tienen documentos que avalen como eran exactamente las danzas en el prehispánico, o en el tiempo de la conquista, es difícil decir que ha cambiado mucho, o poco, tal vez lo más certero es acercarnos a la parte científica de la danza, científica, en términos de comprobación a través de datos existentes, mediante la Observación.

Analizaremos un poco el caso de la Danza de los Chinchilis, danza prehispánica de la región de Caltzontzin, Michoacán. En el apoyo a definir una danza ceremonial. Se tomará solamente la primera parte.

CHINCHILIS ⁵²⁾

ACTITUD CORPORAL

Predomina en la interpretación de esta danza el carácter ritual. Los danzantes mantienen su cuerpo erguido y los movimientos de brazos y pies son suaves y sobrios. En las manos sostienen en formas verticales las palmillas, como símbolos ceremoniales, teniendo los brazos flexionados formando ángulo recto a la altura del tórax y los mueven lateralmente o hacia el frente alternando los brazos.

PRIMERA PARTE:

Paso No. 1 “INTRODUCCIÓN”

El paso se compone de dos partes y se inicia a partir de la posición erguida con los pies juntos y las “palmillas” en la posición señalada.

- Primer movimiento: Apoyo al frente del pie derecho, en un tiempo, se sostiene a la posición tres tiempos más.
- Segundo movimiento: Apoyo al frente del pie izquierdo, en un tiempo, se sostiene la posición tres tiempos.
- Tercer movimiento: Apoyo con cambio de peso atrás de pie izquierdo en un tiempo y se mantiene la posición los tres tiempos restantes.
- Cuarto movimiento, se desplaza el pie derecho a juntar con el izquierdo en dos tiempos, sosteniendo tres tiempos más.

52) Libreto: “danza los chinchilis” Fonadan, México D. F. Pg. 16-57

Las palmillas se mueven lateralmente de derecha a izquierda, a la altura del pecho, al tiempo de la música. Estos movimientos se repiten cuatro veces según lo indica la notación coreográfica.

“PUNTEADO”:

Durante el paso se realiza un giro completo sobre el eje, hacia la derecha o izquierda según corresponda, en cinco compases:

- Primer tiempo: Apoyo en su lugar con el pie izquierdo
- Segundo tiempo: Dos punteados con el pie derecho y atrás del pie de apoyo; durante este tiempo el brazo derecho se mueve hacia delante en el nivel en que se encuentra.
- Tercer tiempo: Apoyo en su lugar con el pie derecho.
- Cuarto tiempo: Dos “punteados” con el pie izquierdo atrás del pie de apoyo con el movimiento del brazo izquierdo al frente.
- Quinto tiempo: Se repiten estos movimientos para realizar el giro completo, terminando con dos apoyos alternando los pies.

PASO No. 2. “ZAPATEADO”

Valor del compás: Se puede contar a 6/8 o 2/4.

- Primer movimiento: Apoyo al frente del pie izquierdo:
- Segundo y tercer movimiento: Ligerito brinco y apoyo con el mismo pie izquierdo.
- Cuarto y quinto movimiento: Dos zapateados con el pie derecho marcado suavemente.

Se realiza este paso en un compás.

- Se repite iniciando con el pie derecho y se continúa con desplazamientos hacia adelante según se indica en la notación coreográfica.

Se refiere, este libreto a:

ZAPATEO: Golpe que se da con toda la planta del pie, sobre el piso, puede realizarse con o sin cambio de peso.

APOYO: Asentamiento de toda la planta del pie o solamente de partes de ella (punta, metatarso y talón). Este asentamiento o apoyo puede realizarse con o sin cambio de peso.

SIMBOLOGÍA



Indica el uso de pie izquierdo.



Indica el uso del pie derecho



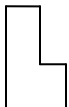
Zapateo sin cambio de peso

Z

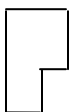
Zapateo con cambio de peso.

A Apoyo de la planta del pie con cambio simultáneo de peso.

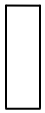
a Apoyo de toda la planta del pie sin cambio de peso.



Avanzar hacia adelante o simplemente avanzar el pie indicado hacia adelante.



Avanzar hacia atrás o simplemente avanzar el pie indicado hacia atrás.



No moverse de su lugar. Si se refiere al movimiento del pie, indicará que éste no se desplaza o que vuelve a “su lugar”.

%

Indica que se repite exactamente igual, el trozo señalado entre líneas dobles del compás.



El signo del pie derecho o izquierdo que está colocado arriba de la línea, o en posición más alta en relación con otro signo indicará que se realiza un salto.



Indica que la punta del pie derecho (los dedos, no el metatarso) tocan el suelo.



La punta del pie izquierdo toca el suelo.



El talón derecho toca el suelo.



El talón izquierdo toca el suelo.



Señala que el apoyo está sobre los dos pies.

REALIZACIÓN DE LAS PARTES DE LA DANZA Y LOS PASOS QUE SE UTILIZAN EN CADA UNA DE ELLAS.

INTRODUCCIÓN	Paso No. 1
Ia. Parte	Paso No. 2
INTRODUCCIÓN	Paso No. 3
2a. Parte	Paso No. 4
INTRODUCCIÓN	Paso No. 3
3a. Parte	Paso No. 5

INDICACIONES SOBRE EL PENTAGRAMA

En la parte superior se indica el avance en el espacio.

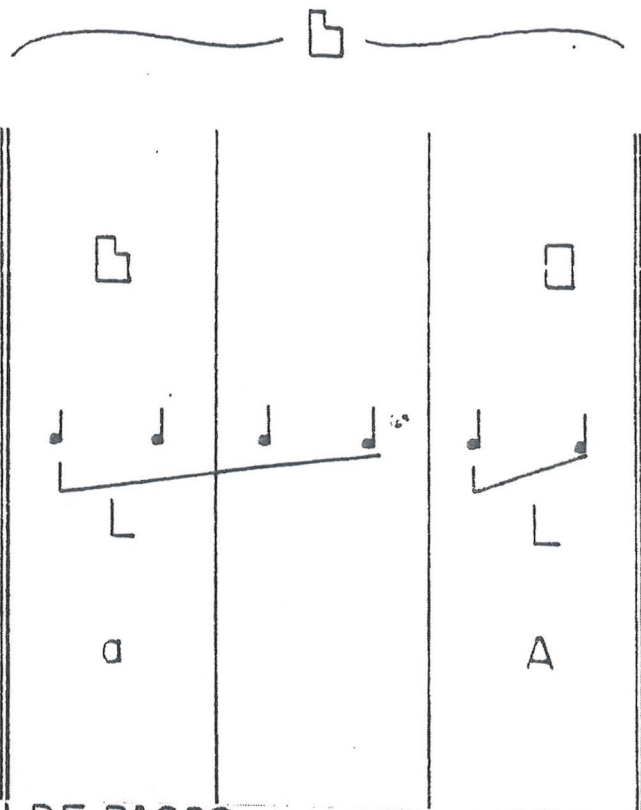
Se indica la dirección del movimiento del pie.

Se indica el valor del tiempo que debe utilizar el movimiento.

└─── indica la duración del movimiento

Se indica el pie que debe moverse.

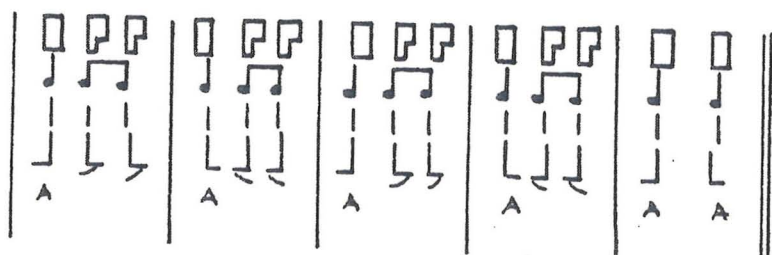
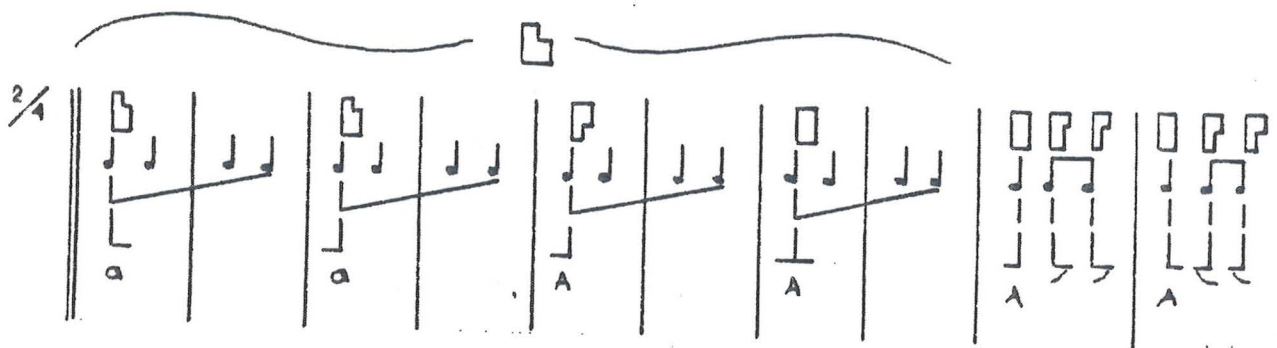
Se indica el tipo de movimiento.



NOTACION DE PASOS

INTRODUCCION:

Paso N°1



El giro sobre su eje está indicado en la notación coreográfica.

Paso N°2

$\frac{6}{8}$

etc.

NOTA: El avance en el espacio está indicado por la notación coreográfica.
El zapateo en esta danza se ejecuta con suavidad.

INTRODUCCION de la 2a. Parte.

Paso N°3

$\frac{2}{4}$

etc.

Paso N°3 (concluye)

Paso N°4

$\frac{2}{4}$

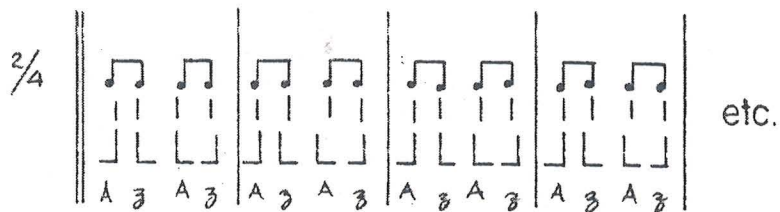
etc.

NOTA: Los giros y los avances están indicados por la notación coreográfica.

INTRODUCCION de la 3a. Parte.


Se repite exactamente igual el paso N°3

Paso N°5



NOTA: El avance en el espacio se indica en la notación coreográfica.
El zapateo en esta danza se ejecuta con suavidad.

GLOSARIO DE LOS SIGNOS QUE SE UTILIZAN EN LA NOTACION COREOGRAFICA.

 Identifica al ejecutante.
La línea transversal a las paralelas señala la dirección del danzante.

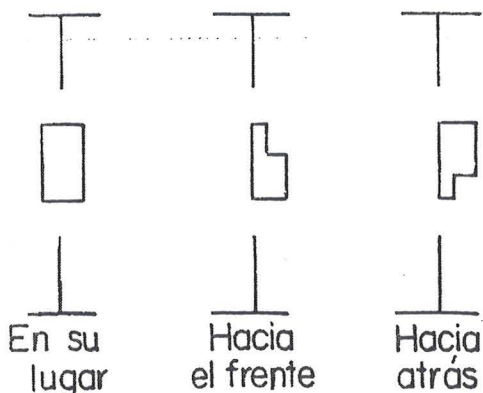
$\frac{2}{0}$ Indica los compases a utilizar en la acción.

① Precisa el número progresivo de los movimientos a realizar.

$\frac{2}{4}$ Señala la suma de los compases utilizados.

$\frac{2}{4}$ Signo de repetición.

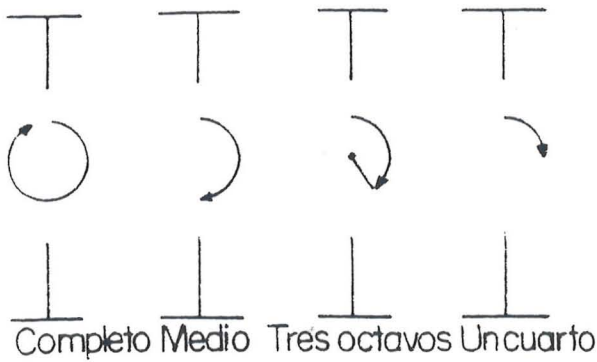
DESPLAZAMIENTOS



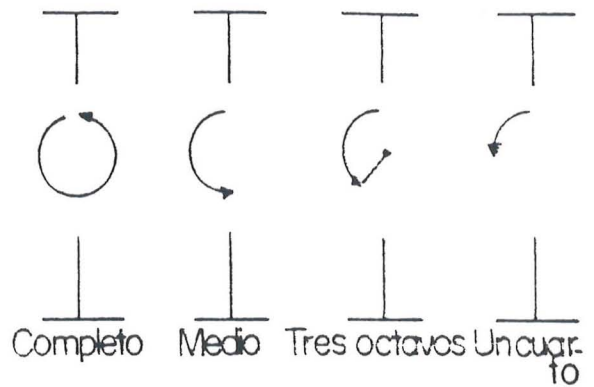
La flecha indica el camino a seguir

GIROS SOBRE EL EJE

Derecha

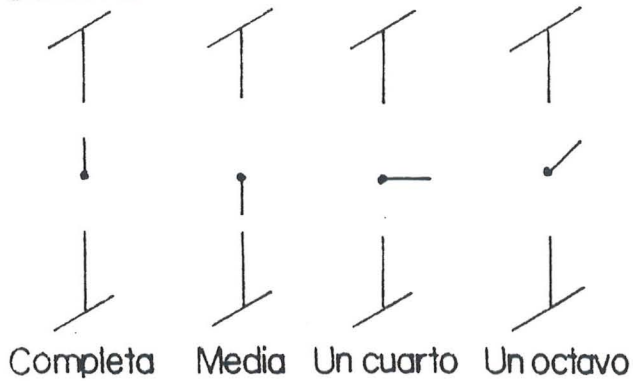


Izquierda

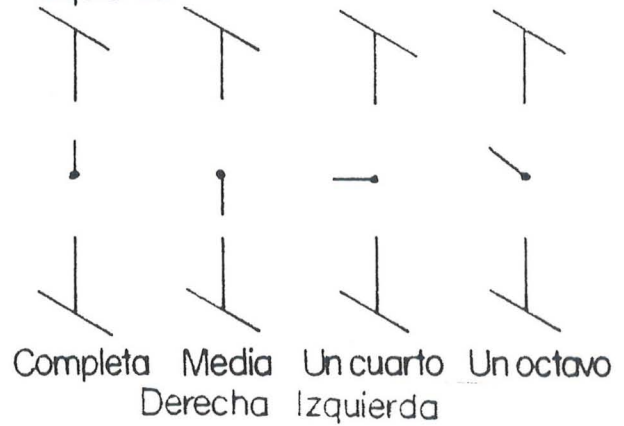


VUELTAS CON DESPLAZAMIENTO EN EL ESPACIO

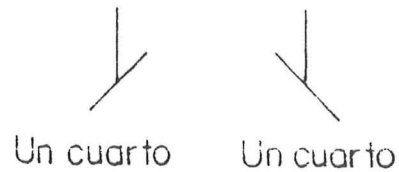
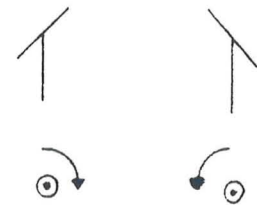
Derecha



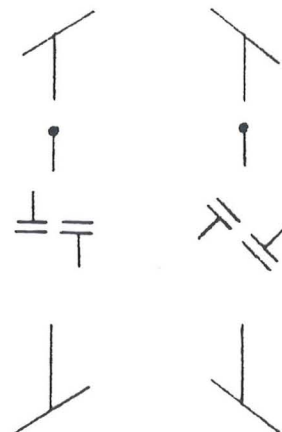
Izquierda



Con este signo se indica que un ejecutante sirve de eje, en el trazo de un cuarto de círculo en el espacio, sin perder la formación en fila.

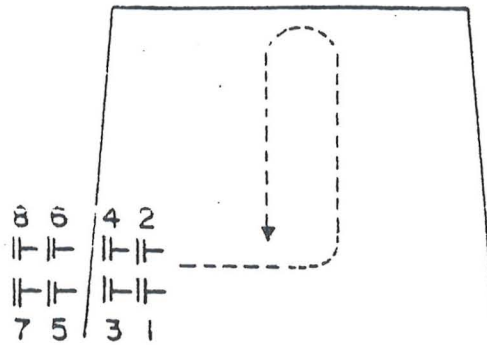


Los signos de los ejecutantes que se encuentran dentro del símbolo, señalan la posición y dirección en la que realizarán la media vuelta.



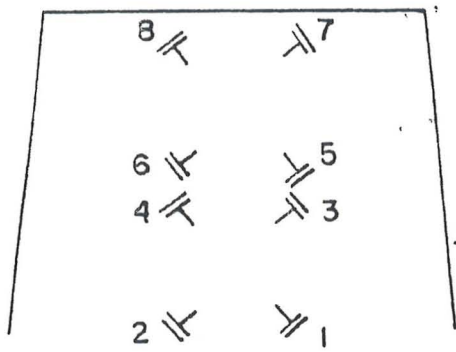
NOTACION COREOGRAFICA

Llegada y primera parte
 Valor del compás 2/4
 Cuenta por compás
 Introducción paso N°1
 Primera parte paso N°2

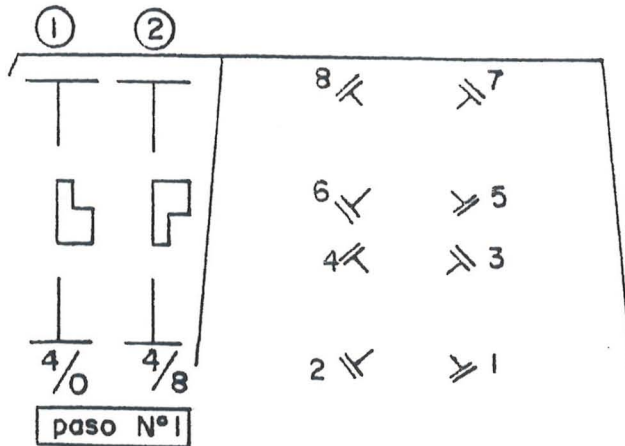


Entrada con paso natural sin música

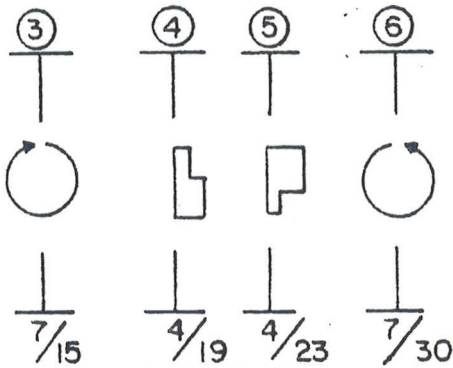
INTRODUCCION



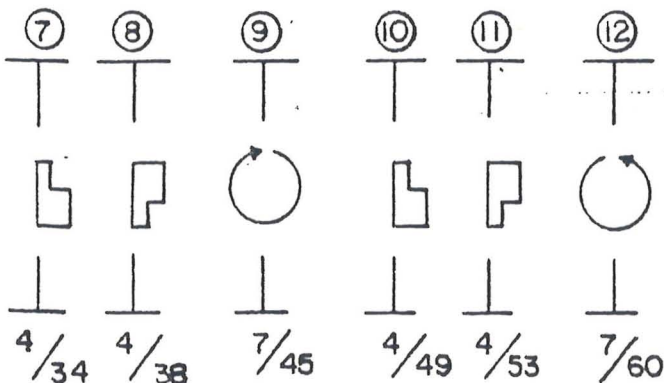
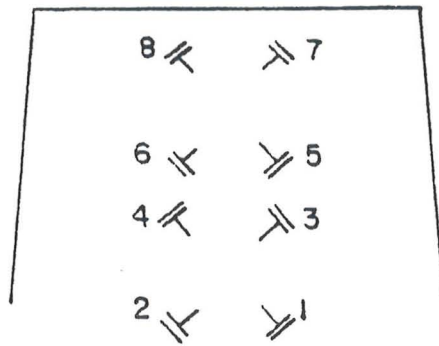
Posición inicial



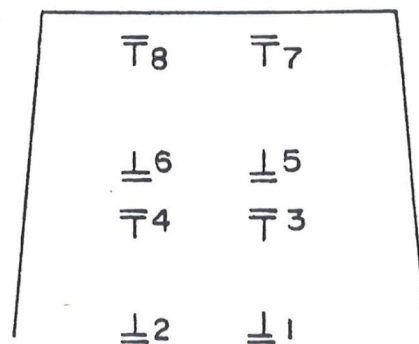
paso N°1



paso N°1



paso N°1



CHINCHILIS

Primera parte: Introducción

Transcripción:
Felipe Ramírez Gil

Lento

Musical staff A: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A box labeled 'A' is placed above the first measure.

Musical staff B: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A box labeled 'B' is placed above the first measure. The word 'Coda' is written above the staff.

Se repite 4 veces

SON I

Musical staff A: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 + 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A box labeled 'A' is placed above the first measure.

Musical staff B: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 + 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A box labeled 'B' is placed above the first measure.

Musical staff Coda: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 + 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A box labeled 'Coda' is placed above the first measure. The staff ends with a double bar line and a repeat sign. Below the staff, there are two boxes labeled '1º' and '2º' containing musical notation for first and second endings.

Se repite A+B 6 veces de manera alterna

Introducción 2a. Parte

SON II

Se repite 14 veces
y Coda F.R.G.

Se repite la introducción de la 2a. Parte

SON III

Se repite 18 veces A+B de
manera alternada F.R.G.

ESTRUCTURA MUSICAL ACORDE AL DISEÑO COREOGRÁFICO

PRIMERA PARTE: Valor del compás 2/4

Introducción:

Frase A= 8 compases	}	Se repite cuatro veces
Frase B= 4 compases		
Coda 3 compases		

Son No. 1.

Frase A + A = 8 compases	}	Se repite 6 veces de manera alterada.
Frase B + B = 20 compases		

Este análisis, nos ayuda pues, a concebir cómo es la danza en la cultura P'urhepecha, no significa que todas las danzas en estos rituales se bailen así, pero si nos acerca a la manera en que los danzantes ejecutan una danza ritual y su relación con la música, especialmente, nos orienta sobre su sentido, el respeto y la rigurosidad con que se realizan.

Es importante mencionar que la danza fue menos alterada que la música, puesto que para la danza no se siguieron los mismos patrones que para la música, la música se utilizó con mayor eficacia para lograr la conquista espiritual. Es fácil ver en muchas danzas que se realizan en Michoacán, una idea de lo ceremonial, bajo una influencia prehispánica. La danza de los Moros, la danza de las *guananchas*, o la danza del *Tatá Keri*, entre otras, conocidas hoy en día por casi toda la meseta P'urhepecha, son vestigios de la permanencia de la danza con un sentido ritual, pero con instrumentación Europea, aunado a una concepción católica.

Dice Tomás Moro: “aprovechando el hecho de que sólo con ligeras alteraciones formales se podía sustituir la forma anterior por la de la cultura de conquista, lográndose al mismo tiempo una radical transformación en su apariencia doctrinaria”⁵³⁾

Mi propuesta aquí es reflexionar sobre este tema e invitar a antropólogos y etnomusicólogos a indagar más profundamente en la cultura, generando un material a manera de colección donde se conciba la danza como parte de un ceremonial, donde la música no es menos importante, y donde la coreografía tampoco se deja de lado. Un material que contenga, si no todos los aspectos que pudiesen rescatarse, por lo menos estos tres mencionados anteriormente.

53) Véase: *Introducción a la Utopía*, Tomás Moro, 1973.

En transcripciones realizadas por parte del Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha, encontré una pieza en el que literalmente, para poder ejecutar un pasaje, debemos pensar en bailar con las manos. Es interesante como eso se puede pasmar en la partitura, y más aún, se puede ejecutar.

Veamos el fragmento de la siguiente pieza:

The image shows the first system of a musical score for a piece titled 'Tsipini Tsipini'. The tempo is marked 'allegro'. The music is in 3/8 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand, often described as 'dancing with the hands'. The left hand provides a steady accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte), 'marcato cresc.' (markedo crescendo), and 'dim' (diminuendo). There are first and third endings indicated by brackets and the numbers '1.' and '3.'.

The image shows the second system of the musical score, starting at measure 9. It continues the complex rhythmic pattern of the first system. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and first and second endings indicated by brackets and the numbers '1.' and '2.'.

Tomado de Tsipini Tsipini (alegrarse) pag. 54. Cuaderno de etnomusicología no. 7.

Mandani Arhini P'urhepecha ujts'ikuecha. Breve antología de la música P'urhepecha.- 1991, Morelia Mich.

Es así, que se puede generar un material bastante interesante e íntegro de lo que la cultura P'urhepecha aporta sin otorgarle el valor que merece.

4. LA MÚSICA

“la música siempre ha estado presente en todos los momentos, es parte de la existencia, memoria histórica de nuestros pueblos, y por eso casi todos sabemos tocar, sabemos cantar, sabemos escuchar, o platicamos con la música, pues hay música, por ejemplo, para las ceremonias religiosas, o para las bodas, o para la época de las cosechas o para la época en que se va a sembrar o porque hubo buena lluvia, o porque las cosas salieron bien, o porque teníamos que jugar, o que trabajar, o porque teníamos, pues, que platicar...”

Juan Chávez.

Documental Caminantes

INTRODUCCIÓN.

Como ya sabemos, la danza sin la música, no existiría, así mismo la música en los rituales sin la danza, no sería música ceremonial. Hoy en día, podemos caminar por la calle e ir escuchando música, una banda de rock tocando por ahí, una salsa que va escuchando el chofer o la pieza que está sonando en la radio. Estamos, pues, impuestos a una atmósfera musical diferente a una concepción religiosa. Si algunos de nosotros, lectores, tenemos contacto con música litúrgica o música religiosa, hemos de saber que la atmósfera, el *corpus* de la música, cambia. Desde la llegada de los españoles y su lucha por la conquista espiritual, los instrumentos prehispánicos fueron modificados por los instrumentos españoles...

Después de la conquista de Michoacán, desde el Siglo XVI en adelante no volvieron a utilizarse los instrumentos prehispánicos, pues eran considerados como el diablo; los Frailes Europeos evangelizaron en la nueva religión cristiana y el nuevo idioma Castellano, a través de los alabados y villancicos... “ 54)

En la primera mitad del Siglo XIX dice Don Rubén M. Campos: *“La música queda en la penumbra, es decir, no se sabe nada mientras que en la pintura, escultura, la arquitectura y la poesía habían llegado ya a una altura insospechada. Se desarrolla pues, solamente la música sacra...”*⁵⁵⁾

En medio de toda esta atmósfera a la que somos sumergidos día a día, comenzamos a desarrollar un significado por la música, tenemos una idea de lo que es la música para nosotros mismos. Cuando pregunto a mis alumnos: ¿qué es la música para ti?, muchos de

54) Véase “Algunos aspectos de la Música P’urhepecha”, Próspero Román, Salvador. Centro de Investigación de la Cultura P’urhepecha de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. , Morelia, Mich. Cuaderno octubre de 1984.

55) Véase: Campos, Rubén. *El folklore en la música mexicana*. SEP. México. 1928.

ellos solo contestan: “sonidos”... “Algo con el que puedes expresarte”; o si acudimos a un diccionario podemos encontrar la definición: “ es la combinación de sonidos y silencios⁵⁶⁾ y si es un diccionario más formal, un tanto más profesional, encontramos: “aunque la música, como “arte de las musas”, pueda conducir al hombre más allá de los límites de lo finito, necesita para ello, sin embargo, de un punto de partida concreto y de un medio capaz de transportarlo.⁵⁷⁾

Siendo así que muchos de nosotros, perdimos la percepción de que la música no solo existe afuera, sino en nosotros mismos. Así, la música P´urhepecha, es P´urhepecha no por la concepción que se tiene de los sonidos o de los ritmos... hay ritmos característicos como el Son o el Abajeño, pero éstos, sin el elemento personal de cada compositor, cada región o cada *modus vivendi*, no se concebiría como música P´urhepecha.

Aclaremos pues el concepto de música:

A diferencia de la música P´urhepecha contemporánea, donde hay temas amorosos, así como temas de la naturaleza, el sentido de la música Ritual, más bien, es acompañar un fenómeno social. No es la música lo que importa aquí, si no el factor espiritual. Aparentemente, la música y la armonía pueden verse pobre, pero la importancia que tiene conlleva un factor más complejo que millares de acordes.

56) véase La **música** (del griego: μουσική [τέχνη] - *mousikē [téchnē]*, "el arte de las musas") es, según la definición tradicional del término, el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Música> extraído el 18 de agosto de 2012.

57) Hamel Fred. Hurlimann martin. *Enciclopedia de la Música*. Trad. Mayer Serra, Otto. Ed. Juan Grijalbo. México Buenos Aires. 1987.

El término música, no existía como tal, aún hoy en día es difícil que un músico P'urhepecha nos dé un significado académico del término. Cabe mencionar que para los rituales, no se concibe el término como lo conocemos: “la distinción occidental entre música y danza ayuda muy poco a entender la música africana, ya que para las culturas musicales de ahí, tal distinción es irrelevante”⁵⁸⁾, de tal manera que para lograr un mejor acercamiento a la música de los P'urhepecha en los rituales, debemos de dejar a un lado otras concepciones.

Es necesario aclarar que la música, ha sido influenciada por la armonía Europea. En la investigación sobre los instrumentos que se trabajaban, no aparece por ejemplo, el violín, mucho menos sus armonías, aunque, la música contemporánea, cuenta ya con instrumentos de todo tipo.

Para definir que es música, en la cultura P'urhepecha, debemos conocer un poco del tiempo presente. En mi experiencia, el término “música” no es objetivo y carece de elementos significativos que estructuran el término.

La música, tiene que ver con el sonido, pero para el p'urhe, no toda clase de sonidos hace música, la música para los P'urhepecha está ligada a la concepción de tocar, de bailar y de cantar, la música producida por elementos de la naturaleza, de los animales, no es concebida como “música”, son sonidos, pero no pertenece al término música, ya que para que un p'urhe hable de música, debe este cumplir con ciertos requisitos, a saber: memoria, voluntad y sentimiento.⁵⁹⁾ Es probable que en *Iontki anapu jurhia*, el significado de sonido pudiera existir. En los diccionarios consultados,⁶⁰⁾ el término sonido existe como *cusqua*, así mismo, existen términos que refieren una sensibilidad hacia diferentes sonidos. Cada uno se menciona de manera diferente, por ejemplo hay un término que dice, sonar como

58) Kubik, 1979; 227.

59) Véase: *Campo semántico del sonido P'urhepecha*.

60) Diccionario de la Lengua Tarasca o de Michoacán, Maturino Gilberti, Balsar editores. Arte y Diccionario de Lagunas

quiera: *cuscani*. Fernando E. Nava, en su investigación, indica que actualmente no existe algún término que verbalice “música”. Actualmente existe un término que se asemeja a *cusqua*, el cual es “*cutan*”, que significa: “tocar”. En sí, al estar en una comunidad P’urhepecha, entendemos mejor la música a partir de la ejecución de instrumentos y la danza, no a partir de sonidos y silencios.

“Por lo tanto, los P’urhepecha designan cuál es su música y cuál no es a partir de los conceptos de las formas musicales y de las fiestas; o sea, cuál es el sonido musical propio de ellos”⁶¹⁾

En otras culturas, el sonido, puede ser producido por un animal y de ahí “inspirarse” para hacer música... La naturaleza puede hacer música. En los rituales no correspondían a imitar la naturaleza, su función principal era atenuar el rito, la actividad comunitaria. En la cultura P’urhepecha, el sonido de la naturaleza o de los animales no es un factor para “inspirarse” o “imitar” para poder componer.

De esta concepción de música, nacen tres géneros, algunos discuten sobre si son dos. A saber: Son y Abajeño. Actualmente se menciona mucho sobre si la *pirekua* es otro género. Ya veremos en el tema de la *pirekua* que en el marco de la composición, puede ser escrita en son o en abajeño. Así mismo, y para la música contemporánea, existe un nuevo término para un cierto estilo de interpretación: “el torito”, pero del cual no indagaremos mucho, ya que es un género nacido después de la concepción de los rituales.

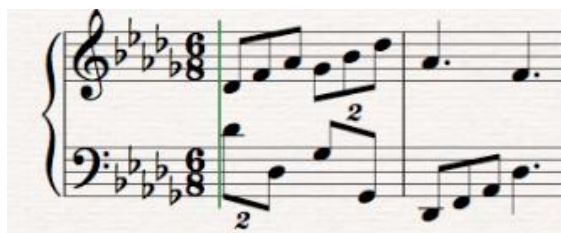
Es probable que cada “género” que aparece recientemente, fue transformándose por la influencia de la migración. Miles de jóvenes de las diferentes comunidades, emigran, sobre todo a los Estados Unidos, regresando con influencias del hip hop, la cumbia norteña y últimamente el famoso ritmo “duranguense”.

61) Sones de la Guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música p’urhepecha, Chamorro E. Arturo, El colegio de Michoacán. Cap. IV

Considero que por esta influencia norteamericana, se ha modificado la danza en las competencias, introduciendo personajes como Freddy Cugher, Hulk, y personajes del halloween, entre otros.

Arturo Chamorro nos dice: “Las causas principales de inspiración entre los compositores P’urhepecha indican que el proceso de composición nativa se basa en algunos componentes que van desde el estímulo externo hasta la cristianización final de una pieza de música, incluyendo la experiencia de un cierto estado emocional”⁶²⁾.

En la música de los rituales y en la música P’urhepecha actual, encontramos ritmos repetitivos e insistentes para ayudar al tránsito del alma, ritmos que nos ayudan a sentir lo propio de su música.



En la figura anterior, vemos un compás de 6/8, la tonalidad es indiferente, ya que es meramente un ejemplo. Hay una combinación de ritmos diferentes entre las dos manos. En la mano derecha vemos octavos y negras con puntillo. En la mano izquierda vemos dosillos y la combinación de la mano derecha, esto quiere decir, que en ambas manos puede escribirse cualquier combinación, pero en su mayoría, corresponde a estos grupos, incluyendo el “cuatrillo”.

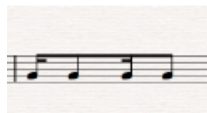
62) Sones de la Guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música p’urhepecha, Chamorro E. Arturo, El colegio de Michoacán. Cap. IV

GÉNEROS P'URHEPECHA.

Dentro del marco de la Música P'urhepecha, encontramos dos géneros musicales, en su estructura sintáctica: el Son y el Abajeño, con pequeñas variantes como se ejecuta en el Son antiguo, la Pirekua o los toritos, mas en el presente trabajo, colocaremos géneros, a manera de exponerlos como P'urhepecha. Algunos P'urhepecha consideramos a estos géneros como: “géneros nativos”, no tanto por su forma y estructura, si no por la ocasión, la fiesta, el motivo por el que se tocan.

Encontramos pues, 4 géneros musicales, los cuales describiremos consecuentemente. Es muy propio de esta música, el famoso Cuatrillo, el cual definimos con las palabras del Dr. Arturo Chamorro:

*“ esta combinación rítmica es percibida entre las líneas del bajo o en las melodías y se asigna la denominación de cuatrillo debido a la agrupación de cuatro figuras de octavo encajonadas dentro de un compás de 3/8.”*⁶³⁾



Esto, no necesariamente tiene que ser así, ya que en las figuras como las que vemos en las transcripciones, que aparentemente no son cuatrillos, si lo son. Veamos el caso: lo que especifica que no necesariamente tiene que ser una figura de octavo.

Dice nuevamente Chamorro:

*“esta forma de concebir un sentido hemiolístico... no obedece necesariamente a la figura de octavo y por lo tanto no son escritas a manera de cuatrillo. Esta segunda interpretación deja de ver claramente la presencia de una combinación hemiolística, aunque también encajonada en un compás de 3/8.”*⁶⁴⁾

63) Sones de la Guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha, Chamorro E. Arturo, El colegio de Michoacán. P. 176.

64) *Ibid.*

SON

El uso del término data por lo menos del s XVI y se deriva etimológicamente del latín *sonus*.

El son, como lo indica el Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha: *“o también llamado son regional, forma parte de un intrincado término musical que en México se conoce con el nombre de son. Se dice que el origen del soncito surgió a partir de finales del siglo XIX y principios del XX. Es en tempo lento, por lo que comúnmente se le escribe en 3/8”*⁶⁵⁾

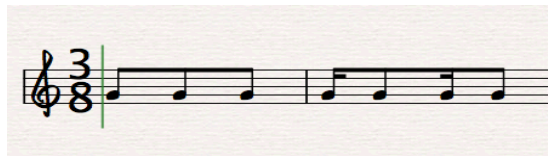
En la región P'urhepecha del Estado de Michoacán, el son es un género musical instrumental en tiempo lento, que actualmente se ejecuta, ya sea con una “orquesta típica” o con banda de viento, que tiene un uso específico dentro de las festividades y que no necesariamente tiene una coreografía fija, ya que se usa tanto en competencias, como en actos religiosos. De ahí que la “coreografía” es entendida aquí como toda aquella expresión corporal que implica una cierta coordinación de movimientos, vestuario, música y espacio apropiado para la ejecución de danzas, ya sea en pareja o grupales.

65) <http://www.redesmusica.org/no3/pdfs/purepecha.pdf>. Extraído del día 15 de enero de 2012

El ritmo característico es

a)

b)



El cual podemos dividir en a y b, extendiéndose dos o más compases ya sea del tipo a o del tipo b.

También puede aparecer la melodía en cuatrillos, de la siguiente forma



Se llega a mencionar también el Son Antiguo, el cual atenderemos bajo las palabras de Rocío Próspero

*“Se integra por dos partes, cada una con su respectiva repetición. Es ejecutado en ritmo de 3/8 con frases musicales con no más de 20 compases cada parte...”*⁶⁶⁾

Veamos el caso del son de Alejandra Yaneli, Son P´urhepecha escrito por Salvador Ramírez Vargas, incluí un extracto de la partitura para orquesta. Consta de 9 páginas, de la cual tomamos la página 5. Elegí esta partitura, ya que describe plenamente los ritmos P´urhepecha, así como los instrumentos que forman una orquesta típica tradicional

66) “Kurpíticha, Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro, Mich”. Próspero Maldonado, Rocío. H. Ayuntamiento de Nuevo San Juan Parangaricutiro, Dic. Del 2000. Pg. 86

El Dr. Thomas Standford, nos dice: “*la palabra son es un vocablo venerable en la historia del canto y la danza mexicanos*”⁶⁷⁾

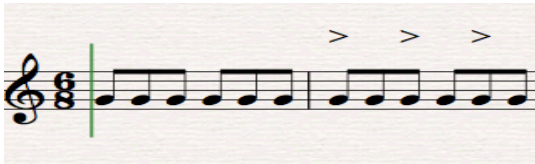
En los rituales, escuchamos al son como una combinación más majestuosa, ya que el son estaba dirigido a la comunidad, con sentido religioso. Vemos en la transcripción de “tam hoskua”, un ritmo lento, cantado y religioso. Cambiando constantemente de compás

67) Se desconoce la referencia de dicho dato.

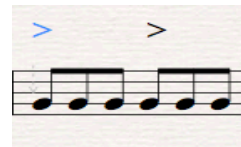
ABAJEÑO

El abajeño es un género que deriva de la música practicada en la región de la tierra caliente ubicada en las tierras bajas de Michoacán, “de los de abajo” (Chamorro) de ahí que la palabra hace alusión al termino abajeño. Es un género instrumental que se ejecuta con orquesta de cuerda o banda de viento y su uso es dentro de las fiestas en el momento del baile, pues se zapatea. Es de tempo rápido y su carácter es vivo. Utilizado con un sentido más alegre, en fiestas o en representaciones. Cuando alguien se casa durante el trayecto de la iglesia a la casa se acompaña con una orquesta la cual interpreta sones, al momento de llegar a la casa se tocan abajeños con la idea de invitar al “baile”, al festejo. Es un género más reciente que el son.

Su ritmo característico es:



o simplemente



Presentan una característica muy especial en su melodía, la cual es la presentación de frases alargadas entre 6 a 8 compases y una especial insistencia en su redundancia por la repetición constante de sus temas, con abundantes progresiones ascendentes o descendentes de sus motivos, así como un alargamiento de ciertas frases que se logra precisamente por dicho movimiento progresivo...⁶⁸⁾

68) Véase: Chamorro, Arturo. Universos de la música P’urhepecha. El Colegio de Michoacán, Serie I. 1992, Zamora Mich. P. 60

El abajeño es un género atribuido originalmente a la tradición musical mestiza de Jalisco y Michoacán. En las competencias se deja al final, como composición rápida, para mostrar las habilidades tanto del danzante como de las orquestas que participan como ejecutantes. Generalmente se interpreta primero un son, terminando con un abajeño.

PIREKUA

La Pirekua es la canción P'urhepecha. Compuesta en ritmo de son o abajeño, pero se le agrega la letra, la cual es cantado por un hombre o una mujer. Se dice que antiguamente solo la interpretaban las mujeres. Actualmente, para la mayoría de las agrupaciones musicales que existen, es indistinto.

Originalmente, la Pirekua nace del sincretismo de la música y cantos religiosos de los evangelizadores europeos con las reminiscencias de la música indígena. No puedo afirmar que en los rituales la pirekua es importante, puesto que pocas piezas de los rituales tienen letra, consecuentemente no hay una importancia fuerte hacia ella.

No me atrevo, por carencias antropológicas, a afirmar que la pirekua es un género más. En sus compases con sus ritmos de abajeño (6/8) y son valseado ($\frac{3}{4}$), puedo decir que depende de los géneros del son y del abajeño.

La presencia de las líneas del bajo, en estilo contrapuntístico, muestra un estilo diferente a los usados en la región de tierra caliente, hoy en día generalmente lo puede hacer un instrumento de viento, y puede tocarse en un ritmo son.

Destaca el ritmo de "cuatrillo", sones "abajeños" que corresponden a los costeños, en cuyo caso el tiempo es vivo y lo escriben en compás mixto de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ alternados. Puesto que no puedo abarcar más profundamente este tema o marcar las diferencias entre el

abajño costero y el abajño de la Sierra, me he basado en las investigaciones que existían sobre el abajño, básicamente de Tierra Caliente.

“la pirekua revela su herencia europea del siglo XIX en melodías altas en tiempos de vals, en el uso de la guitarra y las dos partes de armonía en terceras y sextas.... la europeización del canto tarasco fue un proceso de los últimos siglos, en los cuales finalmente se incorporaron más adornos musicales, sobre todo hacia la última parte del siglo XIX”⁶⁹⁾

El canto indígena rural no es tan académico como las canciones de Schubert o Schumann, es más libre, más ligero y menos reglamentado, imperfectamente sincronizado con el acompañamiento. Generalmente, la música académica, en cuanto a canciones se refiere, se cantan en las grandes salas, la canción indígena no es hecha para ser escuchada en salas de concierto o para grandes multitudes destacando las habilidades del cantante, ni siquiera importa si se evalúa o no, o si se hace más famoso al compositor, en muchas ocasiones, ni siquiera se conoce donde se tocará, solo se sabe que se ejecutará, no importa la orquesta ni su grado de preparación, importa llevar la música a las calles.

Menciona Yurchenco:

Por regla general, la música de antiguos rituales y cantos seculares es tocada en solo o al unísono, cuando se acompaña, se hace usos de instrumentos de percusión. Lo más común son las sonajas, los palos con estrías (raspadores) y varios tipos de tambores, como el tambor de agua... ”⁷⁰⁾

69) Yurchenco, 1983, p. 256

70) Yurchenco, Henrietta, “Estilos de ejecución de la música indígena mexicana con énfasis particular en la pirekua tarasca” en Arturo Chamorro (Editor) Sabiduría Popular, Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997, pp. 153-163

Es notoria la cantidad de citas que la Relación menciona sobre la existencia de instrumentos, y el uso que daban. Incluso, la existencia de músicos, talabateros o Pungacucha.⁷¹⁾ Tanto para ceremonias religiosas, fiestas, sacrificios y otras actividades en común

LOS TORITOS

“*Los toritos*” es un género de música nativo, que podríamos decir, pudiese ser un abajeño, pero por las diferencias en estructura y concepción regional, se le coloca como un género aparte. Su rítmica, como género P’urhepecha, se desarrolla en un compás de 6/8, con no más de 20 compases y frase repetitivas, en tiempo rápido, parecido al abajeño, Chamorro nos dice que el torito “*es un símbolo de las condiciones sociales con implicaciones rituales que incluye al rito de pasaje de los adolescentes, además de ser un símbolo que representa la unidad, la solidaridad y la interacción social de la etnia*”⁷²⁾

Los toritos también son motivo de competencia en algunas fiestas, algunos dice Chamorro: suelen incluir duelos de trompetas o sonidos imitativos de la brama de un toro. En las comunidades de la sierra, se usan mientras se quema el castillo, en las fiestas patronales, o también en el mes de enero, para los levantamientos, y como ya dijimos, para las competencias. Chamorro menciona que también para “las fiestas de carnaval”

No utilizamos este tipo de composiciones, puesto que es un género que ha aparecido recientemente y se aleja de la comprensión de los rituales.

71) Los que tañían las cornetas

72) Chamorro, Arturo. *Sones de la Guerra.*, ed. El Colegio de Michoacán. 1994. Zamora, Michoacán. Méx.

Entre los más conocidos está el “toro de once”, veámoslo un poco, en un arreglo para cuatro guitarras:

EL TORO DE ONCE

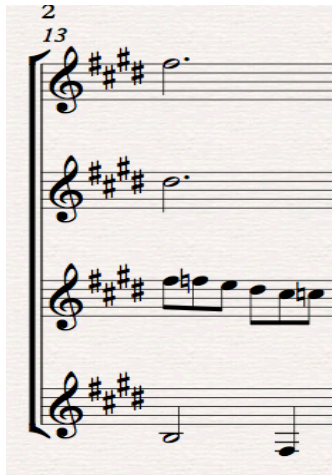
Arreglo de Jaime Gómez M.

allegro moderato

The first system of the musical score consists of four staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'allegro moderato'. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first measure. The second and third staves have rests in the first measure, followed by *mf* dynamics. The fourth staff starts with a *mf* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics of *f* are indicated at the end of the first measure of each staff.

7

The second system of the musical score continues from the first system, starting at measure 7. It consists of four staves. The first three staves have rests in the first measure, followed by *mf* dynamics. The fourth staff starts with a *mf* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics of *mf* are indicated at the end of the first measure of each staff.



El estilo de la música P'urhe, marca un contexto social. Como ya hemos estado viendo, no solo se toca para los ceremoniales, sino también para las competencias y festividades. Como indica Yurchenco: *“En los años siguientes a la Conquista, la Iglesia impuso su sistema musical y cambió para siempre la antigua forma y estructura de la música indígena, así como su función en la religión y en la vida social o privada. Como contraparte de la total destrucción de las altas culturas que promovieron sus bellas artes, las melodías indias fueron permitidas para sobrevivir junto a las palabras cristianas y expresar así, el nuevo espíritu y el culto a los santos. Esto se toma en cuenta parcialmente para entender la sobrevivencia de algunas danzas y rituales prehispánicos en el México de hoy.* ⁷³⁾

73) Henrieta Yurchenco, pag 250

5. DE LAS TRANSCRIPCIONES

PARA PIANO

INTRODUCCIÓN.

En medio del bagaje cultural universal, el piano, es un instrumento indispensable no solo para aquellos que deciden estudiar una carrera en música, sino para todo aquél que esté interesado en aprender a ejecutar algún instrumento. Ya desde el barroco, los instrumentos de teclado han formado un papel muy importante, siendo así, que en el periodo romántico, llega a su cúspide. Hoy en día vemos instrumentos de teclado por todos lados, para todo género de música y casi para cualquier situación o evento social. El teclado cumple la función de reducir un sin número de intérpretes.

Acercándonos a la música académica, el piano aparece hacia 1709 bajo la labor de Bartolomeo Cristofori. Su antecesor el clavecín juega un papel similar dentro de las primeras épocas de aparición, pero el piano, se explota más, ya que su mecanismo, sus colores y su amplia gama de matices, provoca en compositores como Mozart, Haydn y Beethoven, una herencia musical amplia y provechosa, pero no es hasta el romanticismo, como mencioné en el párrafo anterior, con F. Chopin y Franz Liszt donde el piano encuentra su lugar frente a los otros instrumentos. Grandes conciertos para piano y orquesta son compuestos desde esa época y hasta nuestros días.

Actualmente el piano, forma parte de la tira de materias que debe cursar un estudiante de música en las mejores universidades y/o conservatorios del mundo.

Con la cantidad de recursos que el piano me brinda, además de ser éste un trabajo para titularme como Licenciado en Piano, decidí realizar estas transcripciones para piano, porque la estructura se adecua muy bien a los niveles rítmico-melódicos que tiene la música P'urhe.

SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN

Al contemplar el objetivo del presente trabajo y sabiendo de antemano que el piano no existe para la música P'urhepecha, es menester decir que el piano es importante para estas transcripciones, ya que reduce la gama de instrumentos que se tocan en una orquesta típica. El Instituto de Investigación de la Cultura P'urhepecha, ha elaborado ya 14 cuadernos de transcripciones con la finalidad de presentar al público piezas P'urhepecha que sean de fácil acceso. Hay otras transcripciones realizadas por el Colegio de Michoacán, pero, la mayoría de estos trabajos, se basan en música P'urhepecha contemporánea, por lo que no he encontrado música sobre los rituales a excepción de “Tam joskua” y el “Corpus Christi”; prácticamente, pues, es desconocida. Es un trabajo arduo y consistente, interesante y satisfactorio sumergirse a nuevos elementos que nutren la formación musical. Con la inseguridad de realizarlo y el temor de equivocarme, he tratado de acercarme lo más fielmente a las pocas grabaciones que he encontrado y al trabajo de campo que he realizado.

Al analizar la música en estructura y forma, generalmente es sencilla. Su armonía y su construcción no tiene mucho que distar de los primeros ejercicios de armonía que realizaba en clase, pero admirable es el carácter con que deben de tocarse, lo que hay que tener en mente para poder acercar al público a concebir, sin palabras, sin teorías, a la cosmovisión de los P'urhepecha y en el caso de escribir la música, me enfrente a lo que nunca experimenté en la Escuela, cambiar de compás constantemente, ¿cómo meter determinado ritmo a determinado compás?, ¿cómo hacer para que la melodía sea fiel a la rítmica sin alterar la esencia de la música?. Me enfrenté a una rítmica difícil, donde se puede tener uno o varios ritmos.

Esta música, como ya lo mencioné anteriormente, se caracteriza por el uso de ritmos diferentes, cambio de compás constantemente, el uso del cuatrillo y un estilo contrapuntístico propio. Un contrapunto florido, si es posible decirlo, un contrapunto rítmico, en respuesta a la melodía principal. Generalmente ejecutado por un instrumento de aliento o el contrabajo, conocido tradicionalmente, en esta región, como el “tololoche”.

Estas transcripciones están basadas en una armonía muy simple, a saber: I-IV-V. Formula cadencial y variantes de la misma. No se tenía un compás como lo conocemos actualmente, era un tanto más “ad libitum”, pero no así en las figuras rítmicas, el ritmo, generalmente estaba basado en la danza que se seguía en el ritual.

Sobre la reflexión del por qué de las transcripciones y cómo se trabajaron, es grato mencionar que se eligieron tonalidades que facilitarían la ejecución. El transcribir la música P’urhepecha a la partitura, en un instrumento moderno, es un gran trabajo. Ya que elementos como el ritmo y sobre todo, la “interpretación P’urhe” no son cosas que puedas pasmar, al observar alguna de las transcripciones, se notarán cambios constantes de compás y en su mayor parte indicaciones que ayuden al ejecutante a acercarse a una interpretación P’urhepecha. ¿Existirán términos en otras culturas que hilen su emoción, su esencia, con la música P’urhepecha?.

Muestro el análisis musical del ritual de kurikaveri, por ser el más importante de todos a manera de ayudar al lector a entender la música para el ritual.

1) RITUAL KURIKAVERI

Kuri= energía principio. Esencia de todo lo q existe. Veri: eternidad. El universo.

No es un fuego material. Como actualmente se le llama, chupiri.. Kuri, es un fuego eterno que no se extingue... no hay principio ni fin, el Ser.

Este ritual está dividido en tres partes: Procesional, Tam Joskua y Corpus. Esta organización nace de las entrevistas realizadas al Dr. Librado Avilés y Villegas.

a) Procesional

Al iniciar el ritual se hace la invocación a las 3 dimensiones del universo (Compás 1). Se llamaba con una quiríngua, para cada dimensión, las cuales se evocan en la introducción. Hay un tremolo en octavas bajas, un tremolo en progresión rítmica, los cuales evocan esos tres aspectos:

1. Ukumo - El Inframundo
2. Kuerauajpiri - La Madre naturaleza
3. Aguandar- El Cielo

Después de la introducción viene el procesional, donde el Petámuti da la entrada con un toque (compás 2). Llegan los príncipes para la procesión y prenden el fuego (Compás 22). Hoy en día aún se usa esta festividad. Si asistimos a una celebración religiosa en una comunidad de la sierra de Michoacán “la atmósfera” de estos cantos, es muy similar al procesional aquí expuesto.

Viene nuevamente el tremolo, recordando los tres toques.

El sagrado llamado con la flauta, especie de Oboe antiquísimo, lo que ahora se considera como la chirimia. Es la parte que se conserva del Ritual.

b) Tam Joskua

Segundo número, salen las sacerdotizas, lo que ahora se acercaría a su apariencia, las marichas, en la comunidad de Nahuatzen, siguiendo la procesión, las vestales del templo de Tatá Juriata y la madre Luna.

Destaca por la poliritmia, un compás muy cambiante.

Ésta interpretación dista un tanto de la grabación hecha por Salvador Próspero Román, la cual se anexa en el disco.

La versión viene del Dr. Lamberto Moreno Jaso, el texto está perdido. Existe una réplica de Jesús Valerio Sosa en Paracho, Mich.

Antes de iniciar la danza sacra, vuelven a escucharse los toques del Flautín.

c) El Corpus

Hoy en día la fiesta del Corpus está ligada al vocablo K'wanikukweri. Puesto que no es un trabajo de lingüística, me enfocaré exclusivamente a mencionar que parte de “Arrojar” algo al visitante. En algunos poblados lo que arrojan es harina, en otros blanquillos. Es una pieza que solo se toca, no hay texto hablado en él, y si no es la más conocida por todas las bandas, es una de las que ocupan un puesto muy alto dentro de su repertorio. En algunas opiniones solo se toca para la fiesta del Corpus, por lo que tocar la pieza fuera de su entorno religioso, no tendría sentido.

Con este contexto podemos decir que la pieza del Corpus solo se toca para las deidades.

Las composiciones musicales de los P'urhepecha son concebidas religiosamente, expresiones de una religiosidad que aspira a asir lo visible y lo invisible mediante el pensamiento mágico.

Esta transcripción está escrita en Re bemol mayor, ya que musicalmente se logra una mejor resonancia, pero sobre todo, pianísticamente, se adapta muy bien a los requerimientos técnicos.

INSTRUMENTOS PREHISPÁNICOS.

Es necesario, por la calidad prehispánica del presente trabajo, mencionar qué instrumentos se utilizaban en los rituales, a manera de acercamiento.

Sobre los instrumentos podemos distinguir instrumentos de aliento y de percusión, básicamente. Los invito a escuchar, la pieza No. 1 del disco, de Salvador Próspero Román⁷⁴⁾, un intento por acercarnos, a los oyentes, el cómo era la música en el prehispánico. Se Incluye en el disco que se anexa al final, junto con la pieza “tam joskua”, ejecutado por una de las mejores orquestas y dirigida por este músico, gran compositor e intérprete.

Ya antes, había instrumentos, como la quiringua, incluso, en Michoacán, hay un lugar que se llama Kiringuaro⁷⁵⁾(Quiringuaro) “lugar de las quiringuas”, y al parecer una especie de flauta y chirimías, aún hoy en día se conservan chirimiteros en la comunidad de Corupo, pero de los cuales, es muy difícil convencer para que toquen, encontramos también caracoles, ocarinas y tambores.

El uso de cascabeles tenía como significado el de una dignificación (visto en la relación describiendo a cuerahuaperi)

Algunas flautas concluyen un carácter pentatónico, como las encontradas en Tzintzuntzan, las cuales, tuve la oportunidad de ver en una exposición de instrumentos en el Centro de la Ciudad de Uruapan.

74) Salvador Próspero Román:

75) La palabra quiringuaro significa lugar de las quiringuas. Esta palabra denota, como lo hemos dicho en alguna otra parte, el instrumento musical que en idioma nahuatl se llama *teponaztle*; pero también es el nombre de una planta de sombra, de una hermosa palma, cuyas especies conocemos con el nombre de gracenás. Las usan mucho los indios para adorno en sus fiestas religiosas y domésticas, los habitantes de la sierra de Paracho y Uruapan van a cortarlas a Jicalán viejo, por larga que sea la distancia que haya que recorrer desde los pueblos más lejanos. Ahora bien, ese Jicalán viejo no es otro que la misma Quringuaro.

Es numerosa la cantidad de instrumentos que podemos encontrar, tanto en la Relación de Michoacán, como en el convivir diario con las comunidades. Se tocaban trompetas y tambores cilíndricos⁷⁶⁾ “A la trompeta se le representó en códices como el del lienzo de Jucutacato, cuya función fue muy probablemente de anuncio de algún acontecimiento ritual.”⁷⁷⁾

Así mismo, en los templos de las comunidades de Pomacuarán, Nurio y Cocucho, de la Sierra del Estado de Michoacán, encontramos en el techo pinturas de ángeles ejecutando instrumentos de aliento e instrumentos de cuerda, estas pinturas datan del siglo XVI.⁷⁸⁾

Ramírez Gil⁷⁹⁾, menciona el teponaztle, como uno de los instrumentos empleados en los rituales religiosos, acompañando cantos y el rito de las danzas. Así como el “ayotl”, instrumento muy antiguo que aparece en los frescos de Bonampak, el cual, es utilizado en los ritos mágicos de carácter funerario. Éstos instrumentos, existen en la cultura P’urhepecha, pero denominados según el idioma y la cultura.

León, en sus comentarios sobre la chirimía indica: “los repertorios que los indígenas usan con ella, están catalogados como oraciones”. Así mismo, menciona algo muy importante sobre el uso de algunos instrumentos en conjunto. El pífano, la chirimía y el tambor siempre estaban presentes en las fiestas y era preferida sobre la música de cuerda y viento.

76) Hugo Kunike 1912: 238.

77) Chamorro, universos musicales pg. 13.

78) Se anexan fotografías. Anexo II.

79) Ramírez Gil, Felipe. Zamora, Mich. Ed. El Colegio de Michoacán.

No se sabe de la música que se utilizaba en los actos fúnebres, mas se tiene información de que se acompañaban con trompetas y otros instrumentos de aliento durante el camino hacia el lugar del entierro.⁸⁰⁾

80) Chamorro, Arturo. Universos de la música P'urhepecha. El Colegio de Michoacán, Serie I. 1992, Zamora Mich. P. 60

ÍNDICE DE TRANSCRIPCIONES

RITUAL DE “KURIKAVERI”

<i>Procesional</i>	_____	94
<i>Tam Joskua</i>	_____	96
<i>Corpus</i>	_____	98

RITUAL DE “LA HUCHEPUKUA” _____ 100

RITUAL DEL “ITS INCHAMIKUA” _____ 102

RITUAL DE “TATA JURIATA”

<i>Juriat Characu</i>	_____	105
<i>Korkoví</i>	_____	106
<i>Juriat Tumbi</i>	_____	107
<i>Juriat tare</i>	_____	109
Ritual del Sol (perdido)	_____	111

RITUAL DE KURIKAVERI

I

8^{va}

8^{va}

Measures 1-6 of the piano score. The piece begins with a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and returns to 3/4. The right hand starts with a whole rest, then plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include *accel.* and *ad libitum*.

Measures 7-14 of the piano score. The right hand features a trill (*tr*) in measure 10. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Performance markings include *8^{va}* and *tr*.

Measures 15-24 of the piano score. The tempo changes to *Adagio* in measure 18. The right hand has a trill (*tr*) in measure 18. The left hand has a *rit.* marking in measure 18. The piece ends with a *p* dynamic and sustained chords. Performance markings include *8^{va}*, *tr*, *rit.*, and *p*.

Measures 25-33 of the piano score. The right hand plays a melodic line with quarter notes. The left hand plays sustained chords. Performance markings include *8^{va}*, *rit.*, and *a tempo*.

Measures 34-42 of the piano score. The right hand plays a melodic line with quarter notes. The left hand plays chords with triplet eighth notes. Performance markings include *8^{va}* and *3*.

Measures 43-50 of the piano score. The right hand plays a melodic line with quarter notes. The left hand plays chords with triplet eighth notes. Performance markings include *8^{va}* and *3*.

2 50

Musical score for measures 50-55. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 50 and a half note in measure 55. The left hand has a steady eighth-note triplet accompaniment. A circled measure number (8) is shown below the first measure.

56

Musical score for measures 56-61. The right hand continues with a melodic line, featuring a half note in measure 61. The left hand maintains the eighth-note triplet accompaniment.

62

Musical score for measures 62-68. The right hand has a melodic line with a half note in measure 68. The left hand continues with the eighth-note triplet accompaniment.

69

Musical score for measures 69-74. The right hand has a melodic line with a half note in measure 74. The left hand continues with the eighth-note triplet accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 69.

75

Musical score for measures 75-79. The right hand has a melodic line with a half note in measure 79. The left hand continues with the eighth-note triplet accompaniment. A dynamic marking of *accel.* (accelerando) is present in measure 75. The time signature changes from 2/4 to 3/4 in measure 76 and back to 2/4 in measure 79.

80

Musical score for measures 80-85. The right hand has a melodic line with a half note in measure 85. The left hand continues with the eighth-note triplet accompaniment. A trill marking (*tr*) is present in measure 85. The time signature changes from 2/4 to 3/4 in measure 81 and back to 2/4 in measure 85.

TAM HOSKUA

II

Musical notation for measures 1-6. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. Measures 1-2 contain triplet eighth notes in both hands. Measures 3-4 feature a 5/4 time signature change. Measures 5-6 return to 2/4 time.

Musical notation for measures 7-10. Measure 7 starts with a 2/4 time signature and a triplet eighth note. Measure 8 changes to 6/4 time. Measures 9-10 return to 3/4 time. A repeat sign is present at the end of measure 10.

Musical notation for measures 11-17. Measure 11 starts with a 3/4 time signature. Measures 12-13 contain triplet eighth notes. Measures 14-17 end with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for measures 18-23. Measures 18-19 contain triplet eighth notes. Measures 20-21 feature a 3/4 time signature change. Measures 22-23 return to 2/4 time.

Musical notation for measures 24-27. Measure 24 starts with a 2/4 time signature and a triplet eighth note. Measure 25 changes to 6/4 time. Measures 26-27 return to 3/4 time.

Musical notation for measures 28-34. Measure 28 starts with a 3/4 time signature. Measures 29-30 contain triplet eighth notes. Measures 31-34 end with a double bar line.

35 

42 

49 

55 

CORPUS III

Musical score for measures 1-11. The piece is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with three triplet markings. The left hand provides a harmonic accompaniment. The word "simile" is written in the right hand.

Musical score for measures 12-20. The right hand continues with a melodic line, including a triplet in measure 13. The left hand features a bass line with a change in texture around measure 16, moving to a more rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 21-27. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a complex accompaniment with dense chords and a steady eighth-note bass line.

Musical score for measures 28-34. The right hand has a melodic line with a doublet in measure 30. The left hand continues with a bass line and chordal accompaniment.

Musical score for measures 35-41. The right hand has a melodic line. The left hand features a bass line with an 8va (octave up) marking in measure 36 and another 8vb (octave down) marking in measure 39.

Musical score for measures 42-48. The right hand has a melodic line. The left hand features a bass line with a change in texture around measure 46, moving to a more rhythmic accompaniment.

49

Musical score for measures 49-55. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

56

Musical score for measures 56-61. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active eighth-note accompaniment. A fermata is present over the final measure of this system.

62

Musical score for measures 62-67. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Trills are indicated with a '3' and a bracket.

68

Musical score for measures 68-73. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. Trills are indicated with a '3' and a bracket. An *8va* marking is present below the staff.

74

Musical score for measures 74-79. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

80

Musical score for measures 80-85. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. Trills are indicated with a '2' and a bracket. *8va* and *8vb* markings are present.

Huchepukua

8va-----

accel. mf

8-----

p

15-----

8-----

22-----

mf

29-----

f 8va

37-----

8-----

46

Musical score for measures 46-52. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *8^{vb}* is indicated below the first measure.

53

Musical score for measures 53-59. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* at measure 54 and *f* at measure 59. An *8^{va}* marking is present above the final measure. A bracket with a circled 8 indicates an 8-measure phrase.

60

Musical score for measures 60-66. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *8^{vb}* is indicated below the first measure. A bracket with a circled 8 indicates an 8-measure phrase.

67

Musical score for measures 67-73. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A bracket with a circled 8 indicates an 8-measure phrase.

74

Musical score for measures 74-77. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *8^{vb}* is indicated below the first measure.

78

Musical score for measures 78-81. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *8^{va}* is indicated above the first measure, and a *tr* (trill) marking is present above the second measure. A dynamic marking of *f* is indicated below the final measure. A bracket with a circled 8 indicates an 8-measure phrase.

ITS INCHAMIKUA

8^{va}

ff

8^{vb}

7

14

20

8^{vb}

26

33

40

Musical notation for measures 40-46. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand has rests for the first two measures, then plays a melodic line. The left hand plays a rhythmic accompaniment with a '2' marking above the first and last notes of the first measure.

47

Musical notation for measures 47-53. The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords.

54

Musical notation for measures 54-60. The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords.

61

Musical notation for measures 61-66. The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords. A 'Ped.' marking is placed below the first measure of this system.

Ped.

67

Musical notation for measures 67-71. The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords.

Ped.

72

Musical notation for measures 72-78. The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords.

78

Musical score for measures 78-83. The piece is in E major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

84

Musical score for measures 84-88. The right hand continues the melodic line, and the left hand features a prominent chordal accompaniment with repeated chords.

89

Musical score for measures 89-93. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a steady accompaniment of chords.

94

Musical score for measures 94-98. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a steady accompaniment of chords. A double bar line is present at the end of the system.

8^{vb}-----

TATA JURIATA

Tonada de entrada

Lento

Musical notation for measures 1-4. The piece is in B-flat major and 6/8 time. Measure 1 is in 6/8, measure 2 is in 4/4, and measures 3-4 return to 6/8. The right hand features a melodic line with a trill in measure 4, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets in measures 3 and 4. Dynamics include *p* and *rit*.

Musical notation for measures 5-10. The right hand continues the melodic development with a fermata over measure 5. The left hand maintains a steady accompaniment. Dynamics include *p*.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 begins with a dynamic of *f*. The right hand has a melodic line with a fermata over measure 15. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Musical notation for measures 16-20. The right hand features a melodic line with a fermata over measure 18. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *rit*.

KORKOVI

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 6/8 time with a key signature of one flat. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *simile*. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff brace.

Musical notation for measures 6-10. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff brace. Measure 6 is marked with the number 6. There are repeat signs in measures 7 and 8.

Musical notation for measures 11-15. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff brace. Measure 11 is marked with the number 11. The word *legato* is written above the bass line in measure 12, and *simile* is written above the bass line in measure 14.

Musical notation for measures 16-20. The tempo marking **Allegro** is placed above the treble clef. The word *marcato* is written above the bass line in measure 17. The number 2 is written above the treble line in measures 17, 18, and 19. The number 8^{vb} is written below the bass line in measure 17. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff brace.

Musical notation for measures 21-25. The number 21 is written above the treble clef in measure 21. The number 2 is written above the treble line in measures 22, 23, 24, and 25. The number 8 is written below the bass line in measure 21. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff brace.

RITUAL DEL SOL II

Allegro

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 6/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Musical notation for measures 7-14. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 13. The system concludes with a 3/4 time signature change.

Musical notation for measures 15-19. Measure 15 is marked *a tempo* and includes an *8^{vb}* (octave below) marking. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a complex accompaniment with chords and eighth notes. The system ends with a 3/4 time signature.

Musical notation for measures 20-24. Measure 20 is marked *a tempo*. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 21. The system ends with a 6/8 time signature change.

Musical notation for measures 25-30. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A *tr* (trill) marking is present in measure 29. An *8^{vb}* (octave below) marking is present in measure 30. The system ends with a 3/4 time signature change.

Musical notation for measures 31-34. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The system ends with a 2/4 time signature change.

34

Musical score for piano, measures 34-37. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The piece begins at measure 34 with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a dotted quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. At measure 35, the treble clef changes to a soprano clef (C1-clef), and the melody continues with quarter notes D5, E5, F5, and a dotted quarter note G5. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern. At measure 36, the treble clef changes to an alto clef (C3-clef), and the melody continues with quarter notes A5, B5, C6, and a dotted quarter note D6. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern. At measure 37, the treble clef changes to a tenor clef (C4-clef), and the melody continues with quarter notes E6, F6, G6, and a dotted quarter note A6. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 37. A dynamic marking of *8^{vb}* is present at the end of the score.

RITUAL DEL SOL
III

Measures 1-5 of the piece. The music is in 6/8 time and G major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

6

Measures 6-10. Measure 6 begins with a treble clef change to C major. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

11

Measures 11-15. Measure 11 features a fermata over a half note in the right hand. A wavy hairpin symbol is placed above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

16

Adagio

Measures 16-20. The tempo marking "Adagio" is placed above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

21

Measures 21-25. The key signature changes to G minor, indicated by a flat sign on the F line of the treble clef. The music continues with a similar eighth-note accompaniment in the left hand.

26

Measures 26-30. The music continues in G minor, featuring a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand.

32

Musical score for measures 32-36. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with a sharp sign on the second measure. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

37

Allegro

Musical score for measures 37-42. The tempo is marked **Allegro**. The key signature changes to one flat. The time signature changes from 2/4 to 3/4 in measure 38, then to 6/8 in measure 39. The right hand has a melodic line with a slur over measures 37-38. The left hand has a rhythmic accompaniment.

43

Musical score for measures 43-47. The right hand has a melodic line with a slur over measures 43-44. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

48

tr

Musical score for measures 48-52. The key signature changes to two flats. The time signature changes from 3/4 to 3/4 with a flat in measure 50. The right hand has a melodic line with a trill (*tr*) in measure 48. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes. An *8vb* marking is present in the left hand in measure 48.

53

Musical score for measures 53-57. The key signature changes to three flats. The time signature changes from 3/4 to 2/4 in measure 54, then to 6/8 in measure 55. The right hand has a melodic line with a slur over measures 53-54. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes. An *8vb* marking is present in the left hand in measure 57.

EL SOL (Perdido)

Allegretto

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows the beginning of the piece. The right hand starts with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Musical notation for measures 9-16. The right hand continues its melodic development, and the left hand accompaniment features some changes in texture. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical notation for measures 17-23. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment consists of steady eighth-note patterns.

Musical notation for measures 24-30. The right hand continues with its melodic line, and the left hand accompaniment features chords with an 8va (octave) marking.

Musical notation for measures 31-37. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment consists of steady eighth-note patterns.

Musical notation for measures 38-44. The right hand continues with its melodic line, and the left hand accompaniment features chords with an 8va (octave) marking.

45

8vb

8vb

52

61

70

(la segunda vez es más rápido)

79

88

96

5

8vb

CONCLUSIONES

Satisfecho por el conocimiento adquirido en este trabajo y la gente, que con un gran carisma, me regaló de su sabiduría y experiencia, quedo admirado de que una cultura que aparentemente cuenta con una música muy sencilla, tenga tan gran importancia dentro de su sociedad.

La finalidad de este trabajo fue aclarándose en el trayecto del mismo y cabe mencionar, que la cultura, necesita de una ardua investigación. Me es grato invitar a profesionales a seguir complementando la investigación de esta cultura.

En el tema de la danza descubrí la importancia de la coreografía de los danzantes y el valor de la música como parte de esa coreografía. Es de saber que los miembros de la propia cultura, desconocen en su mayoría el origen de tales eventos. Las raíces ya no existen o ni siquiera tienen el interés por cuestionarse el por qué de las mismas.

Es así que en consecuencia a lo aprendido en este trabajo, propongo incluir la música y el idioma en la curricula de las escuelas secundarias de la Región P'urhepecha, como parte de la conservación de la cultura en el Estado de Michoacán. Me es importante que las instituciones educativas, tomen conciencia del valor patrimonial que se tiene en las culturas de nuestro país. Como estudiante de la Universidad Nacional Autónoma de México y sobre todo por la riqueza cultural de México, vale la pena esforzarse para llevar a cabo una investigación profesional.

No me queda más que agradecer al lector por tomarse su tiempo para sumergirse brevemente en una pequeña parte de nuestro universo: “La cultura P'urhepecha”.

BIBLIOGRAFÍA

Alcalá, Jerónimo. “*Relación de Michoacán*”. Ed. El Colegio de Michoacán. Primera ed, 2008.

Anónimo. “*Popol Wuj*”. México, D. F. 1992.

Bartók, Béla. “*Escritos sobre música popular*” Siglo XXI editores, México, 2010.

Bravo Gómez, Lucas. Et al. “*Uandakua michoakani anapu*” (El idioma de Michoacán). UMSNH, Morelia, Mich. 2002.

Bravo Gómez, Lucas. Et al. “*Uandakua uenakua púrhepecha jimbo*” (Introducción al idioma P’urhepecha). UMSNH, Morelia, Mich. 2001.

Corona Núñez, José. “*Mitología tarasca*”. Balsas Editores. Morelia, Mich. 1973.

Chaimey, Jacques. “*Compendio de Musicología*”. Madrid, Alianza, 1991.

Chamorro, Arturo. “*Guía Etnográfica*”. Ed. Universidad de Guadalajara, 2003.

Chamorro, Arturo. “*Sones de la guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música P’urhepecha*”. El Colegio de Michoacán. Zamora, Mich. 1994.

Chamorro, Arturo. “*Universos de la música p’urhepecha*”. El Colegio de Michoacán. Zamora, Mich. 1992.

Clavijero, Francisco Javier. “*Historia antigua de México*” .Ed. Porrúa, S. A. México, 1976.

Daher, Jorge. “*Artefactos sonoros precolombinos desde su descubrimiento en Michoacán*”. Fonca. 1985.

Flores Mercado, Georgina. “*Identidades de viento, música tradicional, bandas de viento e identidad P’urhepecha*”. Ed. Juan Pablo. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México 2009.

Gilberti, Maturino. *“Diccionario de la lengua tarasca o de Michoacán”*. Balsal editores, S. A., Michoacán, México, 1975.

Hamel Fred. Hurlimann Martín. *“Enciclopedia de la Música”*. Trad. Mayer Serra, Otto. Ed. Juan Grijalbo. México Buenos Aires. 1987.

Hurtado Mendoza, Francisco. *“La religión prehispánica de los P’urhepecha”*. Omega. Morelia, Mich. 1986.

Martínez Ayala, Jorge Amós. *“Una Bandolita de Oro, un Bandolón de Cristal...Historia de la Música en Michoacán”*. Morevallado Editores. Morelia, Mich. 2004.

Miranda, Daniel. Editor. *“La cultura purhé, II coloquio de antropología e historia regionales”*. Colegio de Michoacán. Fonapas Michoacán. Zamora, Mich. 14 al 16 de agosto de 1980.

Moreno Rivas, Yolanda. *“Rostros del nacionalismo en la música mexicana”*. Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

Nava I., Fernando. *“El campo semántico del sonido musical p’urhepecha”*. Serie lingüística. INAH.

Piston, Walter. *“Orquestación”* Real Musical, Madrid, España, 1984.

Próspero Maldonado, Rocío. *“Kurpiticha, Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro, Mich”*. H. Ayuntamiento de San Juan Parangaricutiro, Mich. 1999-2001.

Rodríguez Solorio, Jaime. *“Faustino Rodríguez Prado, músico y compositor P’urepecha”*. Universidad Michoacana de San Nicolás de hidalgo, Centro de Investigación de la Cultura P’urhepecha. Morelia, Mich. 1999.

Romero Flores, Jesús. *“Diccionario michoacano de historia y geografía”*. Eds. del gobierno del Estado, Michoacán, México. 1960.

Romero Flores, Jesús. *“Historia de Michoacán”*. Ed. El Nacional. México, D. F. 1941.

Ruíz, Eduardo. “*Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas*”. Instituto Mexicano de Cultura. Morelia, Mich. México 1981.

Sahugún, Bernardino. “*Summa Indiana*”. UNAM . México, D.F. 1992.

Sánchez Sandoval, Fidel. “*Michoacán, dinámica social*”. Ediciones Pedagógicas, S. A. de C. V., México, 1996.

Maillefert, Alfrdo. “*Vasco de Quiroga*”. Universidad Nacional. México. D. F. 1936 .

Soto González, José Luis. “*Arte y simbología del nuevo año P’urhepecha*”. Taller de investigación plástica. Morelia. Mich. 2008.

Ibarra Talavera, Oziel Ulises. “*Historia del pueblo de indios d San Francisco Uruapan*”. Ed. Morevalladolid. S de RL de C. V, México 2011.

Turrent, Lourdes. “*La conquista musical de México*”. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Vansina, Jan. “*La tradición oral*”. Trad. Miguel Ma. Llongeras. Barcelona, Ed. Labor, 1966, 255 pp (Nueva Colección Labor, 22).

Westheim, Paul. “*Arte, religión y sociedad*”. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

PUBLICACIONES EN LÍNEA

http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_de_usos_y_costumbres. Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/busquedaGral/completoDioses.asp?id=1&letra=curicaveri&pagina=1>. Fecha de consulta: el 10 de agosto de 2012.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/listado/listadoDioses.asp?index=7>. Fecha de consulta: el 10 de agosto de 2012.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/indiceDioses2.asp?letra=x&pagina=1>. Fecha de consulta: el 10 de agosto de 2012

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/indiceCategorias2.asp?letra=c&pagina=25&id=12>. Fecha de consulta: el 15 de agosto de 2012.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/indiceCategorias2.asp?letra=p&pagina=16&id=23> . Fecha de consulta: el 15 de agosto de 2012.

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/indiceCategorias2.asp?letra=p&pagina=36&id=309>. Fecha de consulta: el 15 de agosto de 2012.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Música>. Fecha de consulta: 18 de agosto de 2012.

<http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/048/pdf/J.%20Arturo%20Chamorro%20E.pdf>. Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2012

<http://paginas.tol.itesm.mx/campus/L00280370/carrillo12.html>. Fecha de consulta: el 20 de septiembre de 2012

<http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/038/pdf/Felipe%20Ramirez%20Gil.pdf>. Fecha de consulta: 13 de octubre de 2012

<http://www.etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/textoRM.asp?id=80>. Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2012

<http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/textoRM.asp?id=80>

Fecha de consulta: el 20 de diciembre de 2012

<http://www.redesmusica.org/no3/pdfs/purepecha.pdf>. Fecha de consulta: 15 de enero de 2013

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lostrabajos/Lopez_Sarre_langue.pdf. Fecha de consulta: 25 de enero de 201

PARTITURAS

Cuadernos de Musicología 1-14

Editados por: Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha

UMSNH, Morelia, Mich.

Raza de bronce, sones y abajeños de la música P'urhepecha. Arreglos para cuarteto u orquesta de guitarra. Gómez Martínez Jaime. Paracho, Mich. 2009

Obras del Maestro salvador Prórpero Román. II Costumbres Festivas de los P'urhepecha en Michoacán. Gobierno del estado. Instituto mexicano de cultura. Morelia, Mich. 1990

ENTREVISTAS

Entrevista a Ireneo Rojas, realizada por Jesús Perucho Villa. Morelia, Mich. a 5 de febrero de 2012, No publicada.

Entrevista a Ireneo Rojas, realizada por Jesús Perucho Villa. Morelia, Mich. a 7 de marzo de 2012, No publicada.

Entrevista a Ireneo Rojas, realizada por Jesús Perucho Villa. Morelia, Mich. a 28 de marzo de 2012, No publicada.

Entrevista a Arturo Chamorro, realizada por Jesús Perucho Villa. Guadalajara, Jal. a 5 de agosto de 2012, No publicada.

Entrevista a Jesús Perucho Cortés, realizada por Jesús Perucho Villa. Angahuan, Mich. a 25 de agosto de 2012, No publicada.

Entrevista a Eloy Valencia, realizada por Jesús Perucho Villa. Uruapan, Mich. a 30 de agosto de 2012, No publicada.

Entrevista a Arturo Chamorro, realizada por Jesús Perucho Villa. Guadalajara, Jal. a 18 de septiembre de 2012, No publicada.

Entrevista a Eloy Valencia, realizada por Jesús Perucho Villa. Uruapan, Mich. a 30 de noviembre de 2012, No publicada.

Entrevista a Jesús Perucho Cortés, realizada por Jesús Perucho Villa. Angahuan, Mich. a 30 de marzo de 2013, No publicada.

FONOGRAFÍA

En el lugar de la música, testimonio musical de México 1964-2009. México. Conaculta.

Música P'urhepecha. Antología. Vol. 1. UMICH. Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha.

Antología de la Música P'urhepecha vol. 9 y 10. Compositor: Salvador Ramírez Vargas. Cmmas.

Imperio P'urhepecha. Banda Tierra Linda de Zirahuen. Alborada Records.

REVISTAS:

Kaxumbikua, pensamiento e identidad p'urhepecha. no 1 otoño 2011 vol. 1. ed. palenque

Michoacan, monografía estatal. sep. ed. experimental 1980, México

Kuerauaperi, ballet folclórico universitario

Revista de aniversario, Morelia, Mich, 1978

Próspero Román, Salvador. *Algunos aspectos de la música P'urhepecha*. Morelia, Mich. Octubre de 1984

Próspero Román, Salvador. *La música P'urhepecha de Michoacán*. 1987 año de la universidad michoacana de san Nicolás de Hidalgo. Morelia, Mich. Junio 1987

OTRAS FUENTES

- Archivos de las parroquias del Estado de Michoacán
- Hemeroteca del gran constituyente Romero Flores en Morelia.
- Ópera o mejor dicho, casi Oratorium sobre los tarascos o imperio meshuaca de Bernal Jiménez. “Tata Vasco”.
- Lienzo de Jucutacato
- Documentos vivos: entrevistas breves con personajes de Jarácuaro.
- Comunicados de prensa:

Sustenta: Rojas Hernández, Ireneo. *Consejo de la ceremonia de Kurhikuaeri K´uinchekua.*

UMSNH. Morelia, Mich.

Tamapu Térunchietiecha

Kurhikuaeri K´uinchekua

Centro de investigación de la Cultura P´urhepecha

Kuimu kungorhekua p´orhepecheri. P´orhenchekuarhu. Octubre 1994

ANEXOS

Tsipini Tsipini

Alegrarse

T. 51

Cruz Jacobo

Moderato

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. The lower staff starts with a first ending bracket labeled '1'.

Allo. Moderato (♩ = 52)

Musical notation for measures 5-8. The tempo changes to *Allo. Moderato* with a quarter note equal to 52 beats per minute. The dynamics are mezzo-piano (*mp*) and expressive (*espressivo*).

Musical notation for measures 9-12. The dynamic is forte (*f*).

Musical notation for measures 13-16. The dynamic is mezzo-forte (*mf*).

Musical notation for measures 17-20. The dynamic is forte (*f*) and the tempo is *animato*.

Musical notation for measures 21-24. The dynamic is fortissimo (*ff*).

21

25

f

1a. 2a.

29

Allegro (♩ = 69)

sf *mf marcato cresc.*

33

1a.

dim.

37

2a. 1a.

3

41

2a.

sf *f rubato*

45

Musical score for measures 49-52. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. Measure 49 starts with a treble staff containing a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass staff with a quarter note. Measure 50 features a *sf* dynamic marking. Measure 51 includes a *f rubato* dynamic marking. Measure 52 is marked with a first ending bracket labeled "1a." and ends with a double bar line.

Musical score for measures 53-56. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. Measure 53 starts with a treble staff containing a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass staff with a quarter note. Measure 54 features a *dim.* dynamic marking. Measure 55 is marked with a first ending bracket labeled "2a." and ends with a double bar line. Measure 56 is marked with a first ending bracket labeled "2a.", a *sf* dynamic marking, and the word "FINE" above the staff. The score concludes with a double bar line.

Tsitsiki Urapiti

Flor de Canela

Domingo Ramos

Moderato (♩. = 50 - 52)

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/8 time. The first staff (treble clef) begins with a *mf dolce* dynamic. The second staff (bass clef) starts with a measure number '1'.

Musical notation for measures 5-8. The first staff (treble clef) continues the melody. The second staff (bass clef) starts with a measure number '5'.

Musical notation for measures 9-12. The first staff (treble clef) begins with a *f* dynamic. The second staff (bass clef) starts with a measure number '9'. A repeat sign is present above the first staff.

Musical notation for measures 13-16. The first staff (treble clef) has a first ending bracket labeled '1a.' and a second ending bracket labeled '2a.'. The second staff (bass clef) starts with a measure number '13'. Dynamics include *dim.* and *FINE*.

Musical notation for measures 17-20. The first staff (treble clef) continues the melody. The second staff (bass clef) starts with a measure number '17'. A *ff* dynamic is present.

Musical notation for measures 21-24. The first staff (treble clef) continues the melody. The second staff (bass clef) starts with a measure number '21'. A *D.S.* marking is present above the first staff.

BAILE DEL TATA KERI
(Matongarekua)
Anónimo de Zacán. Mich., México
Recopiló y escribió: Eloy Valencia Alfaro

Lento y vals

7

7

14

Andante

19

Vivo

25

2/4

32

2/4

37

y a la

[Unnamed (treble staff)]

y sigue un son

42

SON ANÓNIMO DE ZACÁN, para los viejitos del 6 de enero



52



63



75



82



y D.C.



Fig. 1. Ángeles Músicos. Pintura sobre el techo de una Iglesia en la comunidad de Cocucho, Mich.



Fig. 2. Ángeles Músicos. Pintura sobre el techo de una Iglesia en la comunidad de Pomacuarán, Mich.



Fig. 3. Ángeles Músicos. Pintura sobre el techo de una Iglesia en la comunidad de Pomacuarán, Mich.



Fig. 4. Ángeles Músicos. Pintura sobre el techo de la “*huatapera*” en la Ciudad de Uruapan, Mich.



Fig. 4. Ángeles Músicos. Pintura sobre el techo de la “*huatapera*” en la Ciudad de Uruapan, Mich.

Fotografías: Jesús Perucho Villa.

ÍNDICE DISCOGRÁFICO.

PISTA:

NOMBRE:

- 1 _____ Entrevista al Dr. Librado Avilés y Villegas.
- 2 _____ *Melodías con Instrumentos Prehispánicos*.
Tomado del disco “*Música P’urhepecha*”.
Antología Vol. I. UMICH. Salvador Próspero.
- 3 _____ *Corpus*. Banda Tierra Linda de Zirahuén.
- 4 _____ *Tiringuini Tsitsiki y Consuelito**.
Tomado del disco “*Música P’urhepecha*”.
Antología Vol. I. UMICH. Rocío Próspero.
- 5 _____ *Nana Consuelito* (ibid.)*
- 6 _____ *Recuerdos De Sevina* (ibid.)*
- 7 _____ *El Toro De Once**.
Banda Tierra Linda de Zirahuén.
- 8 _____ *¡Cara De Pingo!**. Grupo P’urembe.
- 9 _____ *Ritual del Sol*.
Entrevista al Dr. Librado Avilés.
- 10 _____ *La danza del pescado blanco**.
Maestros del arte musical de Michoacán.
- 11 _____ *Flor De Canela**.
Orquesta Infantil y juvenil de Pátzcuaro, Mich.
Dirige: Jesús Perucho Villa.

Los tracks marcados con este símbolo, se utilizaron para analizar la música P’urhepecha, se anexa la partitura de alguna de ellas. La pieza 5 muestra claramente como el P’urhepecha se mezcla con el español, como lo hacen los habitantes de las comunidades del Estado de Michoacán.