

México. Nación americana que limita con Belice, Estados Unidos, Guatemala, el océano Pacífico, el golfo de México y el mar Caribe. Es uno de los países más populosos de América y tiene una de las historias culturales y musicales más ricas del continente americano.

I. Música precolombina. II. Música colonial. III. La música desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. IV. La música entre 1950 y 1995. V. Música popular e indígena. VI. Organología.

I. MÚSICA PRECOLOMBINA. El México prehispánico abarcó un largo período de, por lo menos, 10.000 años de vida y quehacer humanos comprobados; no obstante, si se toman en cuenta aspectos culturales relevantes, como sería el dominio de técnicas agrícolas, con su consecuente vida sedentaria, entonces ese mundo comprendió unos 3.000 años, que partieron aproximadamente del 1500 a. C., cuando se formaron las primeras aldeas, hasta el 1521 d. C., año de la caída de México-Tenochtitlán en manos de los españoles.

Gracias a que el territorio mexicano se ha caracterizado por ser un mosaico de zonas ecológicamente diferenciadas, los distintos pueblos que lo habitaron en ese lejano período (varios de ellos sin parentesco lingüístico) tuvieron acceso, por medio de la guerra o del comercio, a productos elaborados y materias primas (minerales, vegetales y animales) procedentes de la montaña y del mar, de tierras frías, templadas o calientes; gracias a ello también pudieron intercambiar elementos culturales intangibles, tales como técnicas, diseños, símbolos, creencias y patrones de interrelación. Muestra de ese intenso intercambio es el empleo de la trompeta hecha de caracol marino del género *strombus*, propia del mar Caribe, que también fue utilizada por pueblos de la costa del Pacífico, correspondiente al estado de Colima, entre 1500 a. C., y el 600 d. C., no siendo este caracol originario del océano Pacífico.

Al recibir elementos de otras culturas y aportar otros de la propia, esas sociedades se distinguieron por su tendencia a la integración panétnica y panregional, gracias a lo cual formaron lo que se ha denominado la civilización mesoamericana. Esa civilización, desarrollada alrededor del maíz, en estricto sentido no ocupó todo el actual territorio mexicano;

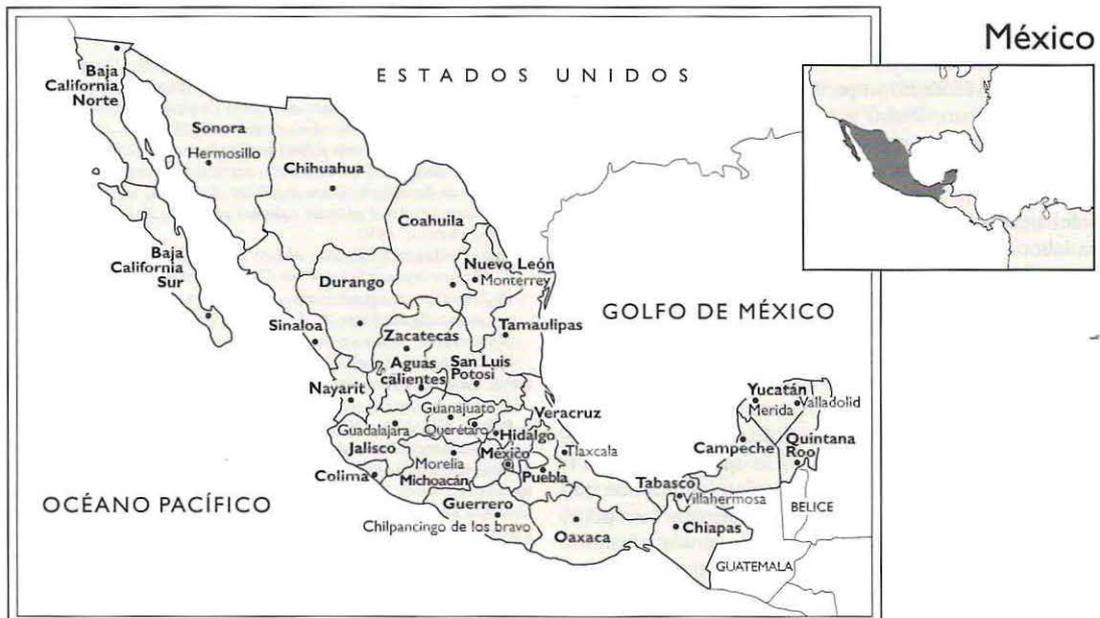
más bien se asentó en la América media, es decir, en una gran región situada al sur del paralelo 20 (con algunas porciones más norteñas) que incluyó la península de Yucatán y buena parte de la América Central.

Entre otras propuestas, el México prehispánico se ha dividido como sigue:

Etapas de cazadores-recolectores y agricultores tempranos	10.000? a. C. - 1500 a. C.
Etapas de aldeas	1500 a. C. - 500 a. C.
Etapas de centros urbanos	500 a. C. - 950 d. C.
Etapas de señoríos	950 d. C. - 1521 d. C.

La etapa de los centros urbanos —durante la cual florecieron ciudades como Teotihuacán, Monte Albán, Comalcalco, Bonampak y Chichén Itzá— se caracterizó, entre otros rasgos, por sus altas concentraciones de población, por sus obras hidráulicas de gran envergadura, por su arquitectura monumental (que incluyó pirámides) y por los grandes espacios abiertos destinados al culto público y a conmemoraciones de carácter colectivo; asimismo se distinguió por sus sociedades complejas y estratificadas, con una separación entre la cultura de las elites rectoras y la del común de la población. El siguiente período, de los señoríos —que también albergó sociedades estratificadas y complejas—, fue notable, además, por sus intensos intercambios de bienes tangibles e intangibles. En la etapa de los señoríos las concentraciones urbanas disminuyeron de tamaño, excepción hecha de México-Tenochtitlán, capital de la poderosa cultura azteca. En ambos períodos, al lado de las culturas urbanas florecieron otras eminentemente rurales; entre estas últimas sobresalen por su originalidad las que se desarrollaron en el occidente de México.

Las etapas de los centros urbanos y de los señoríos son las que se han estudiado con más intensidad, lo mismo por arqueólogos que por historiadores o musicólogos; tal hecho se deriva del hasta cierto punto fácil acceso a numerosas evidencias arqueológicas de ambas etapas; a ellas se agregan las fuentes escritas, entre las que destacan los códices, las



crónicas y los vocabularios de lenguas indígenas. En esa información escrita existe un desequilibrio, pues es relativamente abundante por lo que toca a la cultura azteca, pero insuficiente cuando se refiere a otras culturas contemporáneas a ella. Por otra parte, es necesario destacar que las fuentes escritas no incluyen transcripciones musicales. Ninguna melodía proveniente de los tiempos precolombinos fue recogida, ni por los misioneros, ni por otra clase de cronistas de los ss. XVI o XVII.

En el México precolombino la música se asociaba indisolublemente con el canto y la danza. Los tres elementos constituían un todo; por tanto, no existía algo que se pareciera al concepto occidental de música. El todo formado por canto-música-danza está implícito en el siguiente comentario de fray Diego Durán, cronista de la cultura náhuatl en el s. XVI: "Preciábanse mucho de llevar los pies a son y de acudir a su tiempo con el cuerpo a los meneos que ellos usan y con la voz a su tiempo, porque el baile de éstos no solamente se rige por el son empero también por los altos y bajos que el canto hace cantando y bailando juntamente".

Canto-música-danza eran casi siempre medios de expresión colectivos y públicos, ya que formaban parte esencial, o bien de ritos religiosos o bien de celebraciones que subrayaban la historia del grupo o las glorias de los gobernantes y de otros personajes muy cercanos al poder. Sin embargo, fray Bernardino de Sahagún (quien como Durán fue cronista de la cultura náhuatl en el s. XVI) documentó la existencia de ese complejo con una intención cortesana y privada; en efecto, describió la costumbre, entre los grandes señores aztecas, de organizar en sus palacios suntuosos espectáculos para cuya realización se componían músicas, cantos y coreografías.

Un ejemplo de celebración pública precolombina es la azteca dedicada a la diosa Xilonen, que duraba ocho días según Bernardino de Sahagún. Festividad de fertilidad, en ella participaba especialmente un grupo de mujeres con los cabellos sueltos; representaban ellas las tiernas mazorcas, con sus finos filamentos marrones saliendo de las verdes hojas de maíz. Iniciaban la ceremonia unos ejecutantes que

cantaban y bailaban, ordenados de dos en dos hombres con una mujer en medio; otros intérpretes, hombres y mujeres, formaban cadenas tomados de las manos. Sahagún comentó: "Todos llevaban un compás en el alzar del pie y en el echar el paso adelante, y en el volver atrás y en el hacer de las vueltas".

Otro ejemplo de celebración precolombina fue proporcionado por fray Diego de Landa, quien dejó escrito que los mayas de la península de Yucatán hacían muchas y variadas fiestas para complacer a sus dioses (demonios los llamaba el cronista). Landa anotó que en una de ellas ofrecían a la deidad cabezas de pavo, pan y *balché* (bebida de maíz). En esta fiesta, unas ancianas danzaban sosteniendo en sus manos figuras de barro en forma de perro, en tanto que otros participantes lo hacían subidos en unos zancos muy altos.

En la Mesoamérica precortesiana fue un hecho la interacción de estilos en cantos, danzas y músicas; y es probable que fuera más intensa y constante en los territorios dominados por los aztecas, ya que éstos, como los romanos, adoptaban y veneraban las deidades de los pueblos sojuzgados. Por otra parte, el complejo canto-música-danza estaba sujeto a calendarios festivos muy precisos, aunque también muy amplios; debido a lo anterior, era posible la constante renovación de repertorios, vestuarios y modalidades interpretativas. Al respecto, y a propósito de festividades aztecas, Diego Durán comentó: "Con los cantos nuevos sacaban diferentes trajes ... vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como huastecos, otras como cazadores, otras como salvajes y como monos y perros y otros mil disfraces".

Las prehispánicas eran sociedades estratificadas y las ceremonias públicas reflejaban esa situación; por tanto, el papel desempeñado estaba predeterminado por el estrato social y la ocupación que se tuviera. Una consecuencia de esa estratificación era la existencia de músicos, poetas, cantores y bailarines profesionales, que realizaban su formal, estricto y complejo aprendizaje en recintos supervisados por miembros del estrato sacerdotal; es decir, en esas sociedades un grupo de profesionales controlaba la vida musical



Músicos precortesianos. Vaso de Rutilixul



Músicos precortesianos en desfile. Murales de Bonampak

pública. Empero, aunque no estén suficientemente documentadas, seguramente existieron otras maneras de practicar el complejo canto-música-danza, propias del común de la población.

La música y sus artes asociadas eran imprescindibles en las religiones mesoamericanas, pues su realización se consideraba una ofrenda, a la vez que un puente de comunicación entre la humanidad y los dioses; por eso era inconcebible que los intérpretes (sobre todo los cantantes y ejecutantes de instrumentos musicales) cometieran algún error o dejaran sus puestos antes de terminarse el ritual. Una interpretación defectuosa podía ofender a los dioses; debido a ello, el descuido pagaba muy caro su error. Entre los aztecas, el castigo podía ser la propia vida. Por otro lado, a cambio de una interpretación impecable los cantantes, músicos y danzantes profesionales gozaban de una vida cómoda y de prestigio social.

La simbiosis entre religión y canto-música-danza explica la constante presencia de esas artes en los mitos, leyendas y tradiciones. Por ejemplo, en el *Popol Vuh* o *Libro del consejo* de la cultura maya, se dice que a Hunbatz y Hunchouen, hijos de personajes mitológicos, les fueron enseñadas todas las artes: eran flautistas, cantantes, pintores, escultores, joyeros, plateros y tiradores de cerbatana. En otro pasaje se cuenta que los dos hermanos menores de Hunbatz y Hunchouen, cansados de la soberbia de éstos, de sus maldades y envidias, los convirtieron en monos y los obligaron a vivir en el bosque. Agrega el *Popol Vuh* que desde entonces Hunbatz y Hunchouen, en forma de monos, fueron invocados por los músicos y los cantantes y también por los pintores y talladores. La figura del mono como símbolo del complejo canto-música-danza y de sus ejecutantes, estuvo presente lo mismo en la cultura azteca que en la zapoteca y la maya.

En la mitología azteca, por su parte, aparecen instrumentos musicales de origen divino; entre ellos, el *teponaztli* o *teponaztli* y el *huéhuetl*. En la versión que proporciona fray Gerónimo de Mendieta se relata lo siguiente: "Dicen que el devoto de Tezcatlipoca, perseverando en esa su devoción, llegó a la costa del mar, donde se le apareció el dios en tres maneras o figuras, y le llamó y dijo: 'Ven acá, fulano, pues eres tan gran amigo, quiero que vayas a la casa del sol y traigas de allá cantores e instrumentos para que me hagas fiesta. Para esto llamarás a la ballena, a la sirena y a la tortuga, que se hagan puente por donde pises'. Hecho dicho puente, y dándole un cantar que fuese diciendo, entendiéndole el sol, avisó a su gente y criados que no le respondiesen al canto, porque a los que le respondiesen los había de llevar consigo. Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndole melifluo el canto, le respondieron, a los cuales trajo con el atabal llamado huéhuetl y con el teponaztli. De aquí dicen que comenzaron a hacer fiestas y bailes a sus dioses".

El huéhuetl (membranófono vertical de un solo parche) y el teponaztli (idiófono que se dispone de manera horizontal y posee dos lengüetas) eran instrumentos musicales con funciones religiosas, pero también guerreras. Ambos instrumentos, utilizados en el México antiguo, en el colonial, el independiente y hasta el s. XX, son una creación original de Mesoamérica y poseen una existencia documentada que data de los siglos anteriores a la era cristiana.

Se ha establecido que el canto se consideraba un lenguaje, un medio de comunicación realizado tanto por los instrumentos musicales como por la voz humana. También se ha concluido que se distinguían texturas o calidades de voces; por ejemplo, a una se la identificaba con el rugido del jaguar y a otra con el oro, por ser éste claro y distinto. Por otra parte, al menos entre los aztecas, existía un canto antifonal

con alternancia de voces de diferentes tesituras. A esa modalidad se puede agregar la práctica de subir el tono dentro de un mismo canto, tal como lo refiere el cronista fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía: "Apenas el atabal muda el tono, cuando todos dejan de cantar, y hechos ciertos compases de intervalo (en el canto, mas no en el baile), luego los maestros comienzan otro cantar un poco más alto y el compás más vivo, y así van subiendo los cantos y mudando de tonos y sonidos".

Sahagún refirió que los toltecas eran buenos cantantes y que componían y ordenaban "de su cabeza cantares curiosos"; agregó este cronista que "mientras cantaban o danzaban usaban atambores y sonajas de palo que llaman *ayacaxtli*". Los informantes de Sahagún le explicaron que en las ceremonias religiosas primero se quemaba copal (una clase de incienso) en un brasero y luego daba principio el complejo canto-música-danza. Los poetas y músicos, al servicio de la elite gobernante, también componían himnos y elegías a los héroes, pues era su responsabilidad preservar en los cantos la historia del grupo, con sus mitos, triunfos y derrotas.

Está documentada la existencia de cantos líricos, al menos entre los antiguos mexicanos; el siguiente es un ejemplo, según la traducción de Ángel María Garibay: "Comienzo a cantar, soy cantor./Repártanse flores, con ellas haya placer,/con ellas haya felicidad en la tierra//Vengo a ponerme triste./Sólo cual flor es reputado el hombre en la tierra;/sólo por breve instante tenemos prestadas/flores de primavera!/Gozad vosotros. Yo me pongo triste".

En un mural de Teotihuacán se ven unos personajes que tienen frente a su boca una voluta florida, lo cual significa que están cantando. En la posterior cultura azteca, la voluta adornada con flores continuó siendo la representación del canto según casi todos los investigadores; no obstante, para algunos esa vírgula es la representación gráfica del vocablo *cuícatl*, el cual, afirman, no es sinónimo de poema (cantado o recitado), sino de música, con palabras o sin ellas. Otro sector de investigadores considera que la voluta florida significa invocación a las deidades con canto, música y estado alterado de conciencia (por medio de alucinógenos), todo ello como una experiencia mística. Con o sin estado alterado de la conciencia, las palabras de los cantos danzados (o las danzas cantadas si se quiere), la mayoría de las veces eran plegarias a las deidades y descripciones de sus atributos.

De igual modo, si se pudiera aislar la danza de los otros elementos constitutivos del complejo precortesiano, se tendría que reiterar su esencial religiosidad y se podría asegurar que sus variedades estaban relacionadas con las ceremonias de las que formaba parte.

Entre los aztecas, mayas o zapotecas, las danzas podían ejecutarse exclusivamente por algún sector de la sociedad, por ejemplo, los orfebres, los comerciantes, los guerreros, los o las ancianas, las mujeres doncellas o los niños pequeños. En el mundo precolombino también se interpretaban danzas como parte de las celebraciones insertas en el ciclo de la vida, como las de matrimonio. Se cantaba y se bailaba en las principales fiestas, las cuales daban sentido a un calendario solar anual de 365 días, con meses de 20 días, años de 18 meses (más 5 días aciagos) y siglos de 52 años; ese calendario incluía festividades importantes cada cuatro y ocho años, además de las ceremonias mensuales y, por supuesto, las del Fuego Nuevo cada 52 años. Dependiendo del propósito de las danzas, éstas se interpretaban mañana y tarde, o al ponerse el sol, o bien por la noche.

Los diseños coreográficos estaban cargados de simbolismo y parece ser que la estructura básica de las evoluciones se relacionaba con los puntos cardinales. Los espacios dancísticos más importantes eran las plazas antepuestas a los templos, aunque también para ese propósito se ocupaban los patios de las residencias señoriales.

La indumentaria utilizada en las danzas era muy diversa, quizá tanto como los propósitos o los temas tratados en ellas. En algunos casos los bailarines se pintaban el cuerpo con colores que formaban parte del simbolismo religioso. Entre los adornos más comunes estaban los sartaes de cascabeles que los danzantes generalmente usaban en muñecas, tobillos, antebrazos, torso o muslos. Flores, plumas, piedras preciosas y objetos de oro y plata eran otros adornos muy frecuentes, pues se los halla pintados en murales y códices, representados en piedra y mencionados por los cronistas.

Fray Bernardino de Sahagún describió con lujo de detalles el vestuario dancístico de los grandes señores aztecas, que, entre otros muchos elementos, constaba de los siguientes: "Uno de los aderezos se llamaba quetzalilpiloni, y eran dos borlas hechas de plumas ricas guarnecidas con oro ... y traíanlas atadas a los cabellos de la coronilla de la cabeza, que colgaban hasta el pescuezo por la parte de las sienes ... Llevaban también en los brazos unas ajorcas de oro ... traían también atada a las muñecas una correa gruesa de chalchihuitl 'turquesa' y otras piedras preciosas ... también traían unas medias lunas de oro colgadas en los bezotes ... usaban también unos brazaletes de mosaico, hechos de turquesas, con unas plumas ricas que salían de ellos, que eran más altas que la cabeza, y bordadas con plumas ricas, y con oro ... traían también unas cotaras, los calcaños de las cuales eran de cuero de tigre, y las suelas de cuero de ciervo hechas de muchos dobleces y cosidas, con pinturas. Usaban también unas sonajas de oro y las mismas ahora usan de palo; y usaban unas conchas de tortuga hechas de oro, en que iban tañendo, y ahora las usan estos naturales de la misma tortuga. También usaban carátulas o máscaras labradas de mosaico, y de cabelleras, como las usan ahora, y unos penachos de oro que salían de las carátulas". Los atavíos dancísticos suntuosos no eran privativos de los señores aztecas; las crónicas también informan, por ejemplo, de lujosos vestuarios entre purépechas y tlaxcaltecas.

Parece ser que entre los mayas tuvo un desarrollo incomparable el sector de los danzantes profesionales (que vivía bajo el patrocinio de los grandes señores); tal cosa se desprende de testimonios arqueológicos, los cuales permiten entrever lo espectacular de sus vestuarios y su técnica, que

posiblemente incluía el baile de puntas. Los últimos estudios arqueológicos no han desautorizado lo que hace tiempo dijeron Gertrude P. Kurath y Samuel Martí: la danza maya "logró una síntesis admirable de técnica, expresión artística y emoción"; tampoco han podido borrar los interrogantes causados por las semejanzas, que detectaron esos dos investigadores, entre la danza maya y la hindú, ambas sustentadas en movimientos simbólicos de cuerpo y manos.

Al decir de Kurath y Martí, el arte y la disciplina de la danza maya contrastan con la soltura y alegre sensualidad de esculturas danzantes olmecas y totonacas, las cuales también se alejan de la formalidad y rigidez que se advierte en representaciones dancísticas teotihuacanas, zapotecas y aztecas. G. Kurath estimó que en Mesoamérica la postura predominante fue la frontal, con el torso erecto o ligeramente balanceado hacia adelante, brazos extendidos, piernas flexionadas y plantas de los pies horizontales.

Hay referencias sobre algunos aspectos coreográficos en el mundo azteca. Los danzantes podían disponerse en líneas, que serpenteaban, formadas por hombres y mujeres alternados y tomados de las manos; o bien podían formar círculos abiertos, hombres y mujeres abrazados. Otra coreografía documentada se componía de círculos concéntricos; en medio se colocaban los músicos y en el primer círculo, el más pequeño, danzaban los ancianos y señores más importantes. El círculo externo estaba compuesto por bailarines procedentes de estratos sociales bajos lo que quiere decir que la danza reflejaba la estratificación social azteca. Los siervos eran meros espectadores de las danzas aztecas y de las que efectuaban otros pueblos. En cambio, en esas sociedades los cautivos de guerra y otros elegidos asumían, antes de ser sacrificados, importantes papeles protagonistas, por ejemplo, representar a las deidades.

Según Motolinía, entre los aztecas existían danzas llamadas *macehualiztli* que se dedicaban a los dioses; también había otras para el esparcimiento llamadas *mitotiani*. Es probable que esta gran división de las danzas haya prevalecido en todo el mundo precolombino. De igual forma, la siguiente aclaración del propio Motolinía, referente a la religiosidad del baile entre los aztecas, quizá se pueda aplicar a todas las culturas anteriores a la conquista española: "Los aztecas tenían el baile ... por obra meritoria, así como en las obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes hechas por buen fin ... En estas fiestas y bailes no sólo llamaban y honraban y alababan a sus dioses con cantares de la boca, mas también con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para lo cual bien hacer, tenían y usaban muchas maneras, así en los



Músicos en ceremonia funeraria. Códice Dresden



Intérprete precortesiano de tambor. Códice Madrid

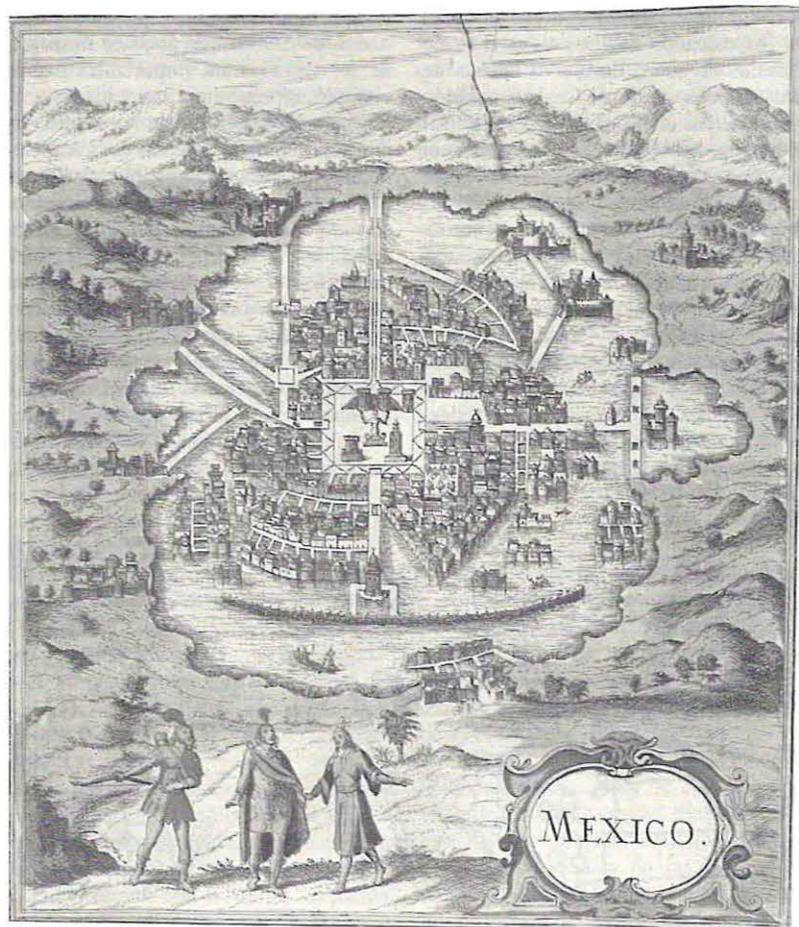
meneos de la cabeza, de los brazos y de los pies como con todo el cuerpo trabajaban de llamar y servir a los dioses, por lo cual aquel trabajoso cuidado de levantar sus corazones y sus sentidos a sus demonios, y de servirles con todos los talentos del cuerpo, y aquel trabajo de perseverar un día y parte de la noche llamábanle *macehualiztli*, penitencia, merecimiento”.

Los cronistas e investigadores del mundo precolombino han subrayado el sentido esencialmente religioso y simbólico de la danza indígena, el cual se oponía a la concepción europea del s. XVI; en esta última, la danza no era un medio de comunicarse con los dioses (como sí lo fue siglos atrás), sino que más bien se concebía como un fin en sí misma, ya sea en el sentido de proporcionar esparcimiento, o en el de hacer alarde de la belleza, gracia y habilidades del cuerpo humano. Las diferencias entre el sentido de las danzas del viejo y del nuevo mundo fueron comentadas por Sahagún: “Porque esta manera de danzar o bailar es muy diferente de nuestros bailes y danzas, pongo aquí la manera que tienen estas danzas o bailes, que por nombre se llaman areítos, y en su lengua se llaman *macehualiztli*”.

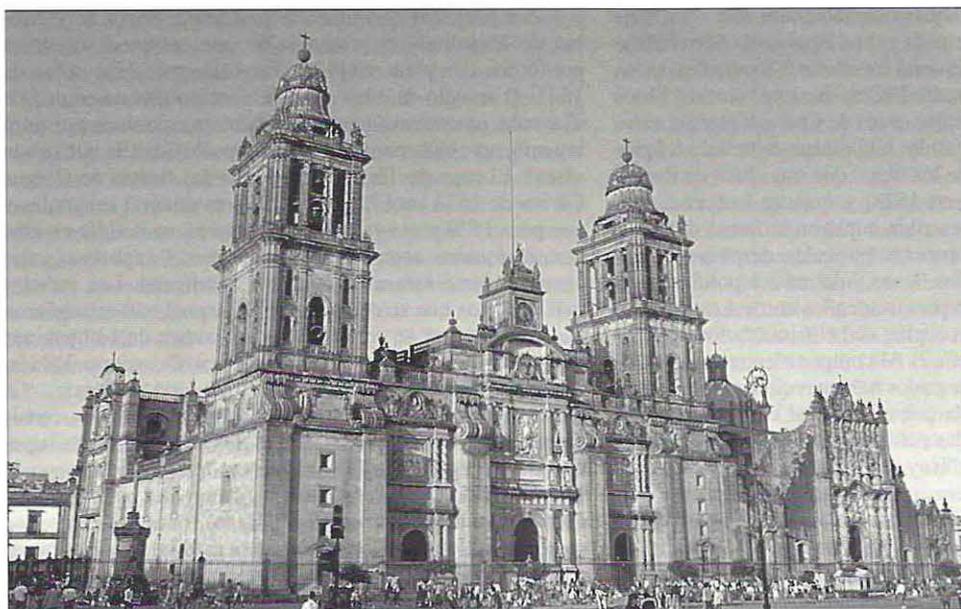
”Juntábanse muchos de dos en dos, o de tres en tres, en un gran corro según la cantidad de los que eran, llevando flores en las manos, y ataviados con plumajes; hacían todos a una un mismo meneo con el cuerpo y con los pies y con las manos, cosa bien de ver y bien artificiosa; todos los meneos iban según el son que tañían los tañedores del atambor y del teponaztli. Con esto iban cantando con gran concierto todos

y con voces muy sonoras los loores de aquel dios a quien festejaban, y lo mismo usan ahora, aunque enderezado de otra manera”.

II. MÚSICA COLONIAL. 1. *Antecedentes prehispánicos.* La época virreinal se inicia con la llegada de Antonio de Mendoza en 1535, y con ella empieza un florecimiento de la música que trajo a México muchos y muy notables maestros ejecutantes. Pero la razón principal de la preeminencia que tuvo México antes de las glorias decimonónicas fue el fértil terreno en que se plantó la semilla, ya que en la cultura azteca la música y su enseñanza gozaban de un privilegio y un prestigio notables. En una carta de 1532 dirigida a Carlos V, Sebastián Ramírez de Fuenleal, presidente de la segunda Audiencia de la Nueva España, señala la exención de tributos a cantantes y músicos, como una concesión de que gozaban éstos de acuerdo con las leyes indígenas, por sus servicios a la comunidad. Los misioneros pudieron formar coros en sus misiones casi al inicio de su llegada, ya que muchos de los cantantes al servicio de los templos del mundo náhuatl pasaron sin dificultad a los servicios de la liturgia cristiana. Para cubrir las necesidades de repertorio de los coros indígenas, antes de 1605 tan sólo en la ciudad de México se habían publicado ya unos catorce libros de obras musicales. Tal abundancia de libros —algunos de los cuales eran de gran volumen, como el llamado *Liber in quo quatuor passiones ... continentur*, de 210 páginas y escrito por Juan Navarro— es un tributo a la tradición indígena de los cantores que aportó un numeroso grupo humano que utilizó y divulgó tan



Plano de Tenochtitlan, grabado del s. XVI



Catedral de México

abundante material no sólo del libro de Juan Navarro, sino también de los trece libros más que le precedieron desde 1556 a 1589. La costumbre tradicional de memorizar minuciosamente los cánticos fue de gran utilidad a los músicos bajo el nuevo régimen, en el que debieron aprenderse los libros de canto llano publicados en México antes de 1605.

Otra persona que fue provechosa para las prácticas cristianas fue el "director del canto" o *tlapixcutzin*, que "cuidaba de lo que se había de cantar, entonaba los cánticos y llevaba el compás, y también les indicaba el tipo de palillos de caucho que debían usar para sonar el *teponaztli*" (Sahagún, libro VIII, 17, parte 3). Era el equivalente exacto del tan común MC. Hubo también otras semejanzas. Mucho antes de que Pedro de Gante y Diego Durán emprendieran sus tareas evangelizadoras, los músicos en los templos de la gran Tenochtitlán tenían la costumbre de llamar a los fieles a la oración con intervalos precisos. En los grandes templos se realizaba tal reclamo cinco veces por la noche y cuatro veces en el día, según Bernardino de Sahagún. Fuera de la capital también prevalecía el hábito de hacer sonar fanfarrias para señalar las horas de oración. En Cholula, ciudad que antes de 1521 contaba con 40.000 habitantes y que atraía a peregrinos por ser el centro donde se rendía culto a Quetzalcóatl, un ejército de músicos profesionales vivía al amparo de los templos. Según la descripción hecha por el corregidor de la ciudad sagrada en 1581 recogida por Gabriel de Rojas, Cholula guardaba gran analogía con Roma o La Meca por la veneración similar que por ella sentían sus habitantes: "Muy cerca del templo había un gran conjunto de casas en que vivían incontables trompeteros y tamboreros, cuya tarea era tocar sus instrumentos ante los grandes dignatarios cuando éstos salían". También tenían la obligación de tocar en la llamada general a la oración al amanecer, al mediodía y al anochecer. Hubo otras costumbres de las que también se benefició la música virreinal mexicana, como la jerarquía y tenencias de los músicos de iglesia. Según Sahagún, el MC hispano correspondió al jefe del canto, al *tlapixcutzin* de los náhuatl. Abundando más en este asunto, Diego Durán relata que cada templo indígena importante antes de la llegada de Cortés poseía dignidades según la distribución de los ofi-

cios, que correspondían exactamente al chantre, sochantre y corista de las catedrales españolas del s. XVI y que en lengua nativa llevaban los nombres de *tlapixcutzin*, *tzapotlateutlin* y *telpochtiliztli*, respectivamente. Las dignidades musicales del México precortesiano explican sin lugar a dudas por qué las catedrales de las principales ciudades coloniales, como México, Puebla, Oaxaca, Valladolid (Morelia) y Guadalajara, pronto rivalizarían en actividad y calidad musical con las mejores de España de esa época. En todas las poblaciones principales, los músicos europeos importados se mezclaron sin traba ninguna con los músicos indígenas. Ejemplo de ello fue que en enero de 1567, en un concurso celebrado en la capital de la Nueva España para ocupar el puesto de organista de la catedral, entre los aspirantes estaba un indio de nombre Francisco "quien produjo pasmo y admiración a los mejores músicos". Primeramente, "tañó de fantasía y después ejecutó un paso". Mateo, el hijo del susodicho indio, llegó a ser organista de la catedral de Valladolid. Según los datos disponibles, ya desde el 1 de mayo de 1543 la catedral de México contrató formalmente ministriles o instrumentistas indígenas para tocar de forma permanente en ella, con un salario anual de 24 pesos de oro. En el resto de ese siglo el número de ministriles creció tanto que el arzobispo Alonso Montúfar se quejó en 1555 de su exceso. En las *Constituciones del arzobispado ... de México-Tenochtitlán*, publicadas en 1556, Juan de Pablos trató de frenar la "tremenda proliferación de instrumentos musicales, de chirimías, flautas, violas, trompetas, y con ellas, el enorme número de naturales que dedicaban su tiempo a tocar y cantar". Los instrumentos más sonoros y ruidosos seguramente se tocaban en las procesiones fuera de los templos o en fiestas especiales.

En 1551 Felipe II expidió una cédula en que solicitaba que se disminuyera "el número excesivo de indígenas que tocan trompetas, clarines, sacabuches, flautas, cornetines, dulzainas, pífanos, violas, rabeles y otros instrumentos, en gran desorden y variedad. El número de ministriles y cantores se ha acrecentado demasiado en grandes y pequeñas poblaciones, y a muchos de ellos se les enseña desde niños solamente a cantar y sonar instrumentos; por las razones señaladas, es necesaria

una disminución en el número de indígenas que sean sólo músicos". Juan de Torquemada en sus *Veynte i un libros rituales*, publicado en 1615, resumió las enormes facultades de los coros indígenas de este modo: 1) Con sólo unos cuantos libros de música coral, los naturales, antes de finalizar el siglo anterior, pudieron crear espléndidas bibliotecas de música religiosa al copiar pacientemente los libros que trajo Juan de Zumárraga (designado obispo en 1528) y quienes lo sucedieron. "Después de aprender a escribir, supieron la forma de trazar líneas en el papel y escribir notas musicales; después hicieron excelentes copias de cantos llanos y de música polifónica en grandes letras, apropiadas para usar en los coros. Los frailes y ellos mismos usaban tales copias, de bellísima factura y adornadas con letras miniadas". 2) Al compartir entre sí las enseñanzas que los más privilegiados habían recibido de los españoles, se logró difundir la cultura musical europea, hasta el punto de que incluso en las poblaciones más pequeñas florecieron coros polifónicos. "Hoy día, cualquier poblado de cien almas o más posee cantores que han aprendido la forma de cantar oficios, misas y maitines y que dominan a la perfección la música polifónica, y en cualquier parte puede uno hallar instrumentistas competentes. Las poblaciones pequeñas poseen su dotación de instrumentos, e incluso los villorrios y aldeuelas tienen tres o cuatro indígenas que cantan todos los días en la iglesia, lo cual se observa especialmente en las provincias de Michoacán y Jalisco". 3) Los naturales de la Nueva España, además de fabricar sus propios huéhuetls, teponaztlis, tlapitzallis y quiquitztlis (gran tambor, tambor hecho de un tronco hueco, flauta y trompeta, respectivamente), pronto dominaron el arte de hacer imitaciones perfectas de los instrumentos europeos y con ello pudieron formar conjuntos instrumentales de acompañamiento, con posibilidades singulares e insospechadas de colorido musical. "Los primeros instrumentos contruidos en estas tierras fueron flautas, después, oboes, y más tarde, violas, fagotes y cornetas. Poco tiempo después no había un solo instrumento que se tocara en las iglesias, que los indios de las grandes poblaciones no supiesen construir y tocar. No fue necesario ya importarlos de España. Una cosa podemos afirmar sin temor a contradicción: en ningún otro sitio de la cristiandad hay mayor abundancia de flautas, sacabuches, trompetas y atabales que aquí [en México]. Casi todas las iglesias gobernadas por órdenes religiosas cuentan con un órgano instalado. No obstante, la construcción de estos últimos fue encargada a españoles y no a indígenas, más bien porque estos últimos no contaban con capital para llevar a cabo empresa de tal envergadura. Los indígenas hicieron los órganos bajo supervisión, y los tocaban en nuestros monasterios y conventos. Ellos construyen otros instrumentos que sirven para solaz o deleite en ocasiones mundanales, que también tocan: rabeles, guitarras, tiples, violas, arpas y espinetas". En lo que respecta a los centros de lutería, Pátzcuaro, en Michoacán, adquirió supremacía desde 1586 en la construcción de "campanas, trompetas, flautas y chirimías, en todo el virreinato". Tzinzuntzan, capital de los tarascos y cercana a Pátzcuaro, se especializó en trompetas y chirimías. 4) El talento musical indígena no se limitó solamente a la perfecta imitación de instrumentos y técnicas europeas, sino que incluyó cierta creatividad original en los idiomas europeos. La conclusión es que muy pocos años después de que los indios aprendieran a cantar al estilo europeo, comenzaron a componer. Sus villancicos a cuatro partes, algunas misas y otras obras litúrgicas, todas compuestas con arreglo a los cánones más estrictos, fueron calificadas como de calidad superior por maestros españoles, que dudaban a veces de que hubiesen sido compuestas por indios mexicanos.

2. *Los primeros compositores indígenas.* Según fray Toribio de Motolinía, el primer indio que compuso una misa polifónica completa vivió en Tlaxcala, y lo hizo antes de 1541: "Un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcala, ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto". El coro de Tlaxcala, que para las fiestas de Corpus Christi de 1538 cantaba ya los mejores motetes españoles y que para 1539 tenía ya cuarenta cantores, se dividía en grupos antifonales, acompañados de rabeles y axabebas, y fue el que estrenó esta misa de factura indígena. Los motetes más antiguos que se conocen en lengua náhuatl aparecieron años más tarde y se conservan en un códice de 139 páginas que fue salvado de la destrucción por Octaviano Valdés, melómano erudito y canónigo de la catedral de México. La fecha de copia de este códice es 1599, si se toma en consideración la que está consignada en la esquina derecha superior de la página 87. Sólo el motete que comienza con la invocación *Sancta Maria* tiene el nombre del autor e indica que se trata de un compositor indígena, pues solamente los caciques indígenas y los inmigrantes españoles con el rango de oidores y otros aristócratas podían usar el tratamiento de "don" en México en el s. XVI. Hay que tener en cuenta que los indígenas hubieron de adoptar nombres europeos; por ejemplo, Pedro de Gante no era el misionero flamenco sino un cacique indígena converso y protegido que falleció en 1605, después de dedicar toda su vida a la enseñanza en el Colegio Tlatelolco. Los homónimos más famosos que adoptaron los caciques indígenas al ser bautizados variaron desde Fernando Cortés y Pedro de Alvarado hasta Hernando Franco, que es el supuesto autor del motete *Sancta Maria* escrito en lengua náhuatl e incluido en el *Códice Valdés*.

El propio Bernardino de Sahagún, experto inigualable en la cultura náhuatl, era el encargado de impartir los conocimientos preliminares de música. Muchos de sus alumnos adquirieron tal competencia musical "que de muchos de ellos se ha valido la catedral para su capilla". La preparación recibida en Tlatelolco en canto llano y medición rítmica sin duda los capacitó para dominar el canto de órgano. Seguramente aprendieron las combinaciones armónicas además de las reglas de notación mensural.

A semejanza de otros dos compositores indígenas cuya música sobrevivió a la época colonial y que fueron Tomás Pascual, MC en San Juan Ixcoi, departamento de Huehuetenango en Guatemala (1595-1635), y Juan Matías, MC de la catedral de Oaxaca a mediados del s. XVII, Hernando Franco mostró un dominio absoluto de las complicadas prácticas mensurales europeas de la época, pero no demostró tanta maestría en el contrapunto. Las complejidades rítmicas que él dominó incluyeron todos los intrincados aspectos medievales, como imperfección, alteración, punctus additionis y punctus divisionis, conocidos en la península Ibérica hasta 1600. Sin embargo, al mismo tiempo mostró cierto desinterés por las reglas que prohibían el uso de quintas y octavas paralelas, así como también por el tratamiento de los retardos disonantes. Es probable que la tradición nativa, en la que predominaban los instrumentos rítmicos y en la que se concedía enorme importancia a las figuras rítmicas, explicara el dominio que tenía de los ritmos, a diferencia de su rudimentario tratamiento de las voces contrapuntísticas. Es interesante recordar que en 1527, cuando hicieron su presentación en Europa las danzas y la música náhuatl, fue precisamente su complejidad e ingenio rítmicos los que asombraron a Carlos V y su corte en Valladolid. Los motetes como el de Hernando, por no señalar los del indio Tomás Pascual, muestran

que su maestría absoluta del ritmo les permitía dominar medidas dancísticas tan vigorosas como las que habían conocido sus antepasados.

Sus textos religiosos no impiden que los motetes de Hernando sean música de danza. Sólo quienes desconocen la costumbre española de utilizar la misma música para textos profanos y divinos podrían imaginar que el propio compositor indígena hubiera cortado su inspiración musical por los textos religiosos, pero no fue así. Si se juzga por los cánones europeos, es posible poner objeciones a la textura armónica, pero las melodías de Hernando son lo suficientemente interesantes como para que sigan atrayendo.

3. *Polifonía sacra de los siglos XVI y XVII*. La llegada de seis libros manuscritos de música coral y origen mexicano a la Biblioteca Newberry en Chicago en 1899, permitió a Eliyahu Ariele Schleifer escribir en 1979 un estudio completo y detallado sobre el repertorio polifónico que se cantaba en un convento ricamente dotado de la ciudad de México durante los ss. XVI y XVII, al igual que Mary Elizabeth Duncan lo hizo sobre las partituras de canto llano impresas en el s. XVI en México. En 1949 y 1953 dos norteamericanos realizaron tesis doctorales de enorme importancia sobre la música catedralicia en las ciudades de México y Puebla en los ss. XVI y XVII.

Antes de que transcurrieran diez años tras la llegada del primer virrey a la Nueva España, la ciudad de México había comenzado a contratar de forma permanente a instrumentistas indígenas de gran habilidad. El primer dignatario catedralicio contratado para enseñarles fue el canónigo Juan Xuárez. El magnífico aprendizaje de los músicos indios a su cargo hizo que se le confiara la dirección de los conjuntos musicales y corales para celebrar la llegada del virrey Antonio de Mendoza en 1535. El 4 de febrero de 1539, el Cabildo metropolitano designó a Xuárez MC, con carácter retroactivo al día 1 del mes y un salario anual de 60 pesos de minas. Es muy difícil especificar con toda exactitud cuál fue su repertorio, pero seguramente los usos de la catedral de Sevilla sirvieron de modelo, pues se sabe que incluso a mediados del s. XVII la música de Francisco de la Torre, natural de Sevilla, donde fue maestro de coro en 1503, se seguía copiando y cantando en la ciudad de México. En toda la época virreinal el repertorio que se cantaba en las principales catedrales y conventos de México y Guatemala incluía las obras maestras de Cristóbal de Morales, Victoria o Guerrero. La descripción que Francisco Cervantes de Salazar hace de la ceremonia conmemorativa celebrada el 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 1559 en la ciudad de México, para honrar la memoria de Carlos V, muestra que hubo ocasiones en que la capital virreinal sobrepasó en pompa y circunstancia a los actos celebrados en Bruselas y en España. El MC Lázaro del Álamo, que dirigió la música y compuso el salmo *Domine ne in furore*, cantado la tarde del 30 de noviembre de 1559, había nacido en El Espinar (Segovia), y después de un año de cantor ganó en concurso formal el puesto de MC de la catedral de México, el 2 de enero de 1556. Falleció el 19 de mayo de 1570 en dicha ciudad, antes de cumplir los cuarenta años. Le sucedió Juan de Victoria, que provenía de Burgos. Designado para cumplir su cargo en la ciudad de México entre 1570 y 1571, había comenzado su carrera en el virreinato cuatro o cinco años antes como MC de la catedral de Puebla. Tras él Hernando Franco, que se formó en la catedral de Segovia, fue MC de la catedral de México desde 1575 hasta su muerte en 1585. Enseñó a muchos protegidos y fue un compositor prolífico. Juan Hernández, sucesor de Franco, nació en 1545 en Olive-

ga (Soria), diócesis de Tarazona, y emigró a México en 1567 o 1568. En 1574 recibió el grado de bachiller de la Universidad de México y el 17 de enero de 1586 sucedió a Franco como MC de la catedral. Mientras estuvo activo, aumentó extraordinariamente el archivo polifónico de la catedral con obras de los más grandes genios del Renacimiento, incluidos Palestrina, Orlando de Lassus, Morales, Guerrero y Victoria.

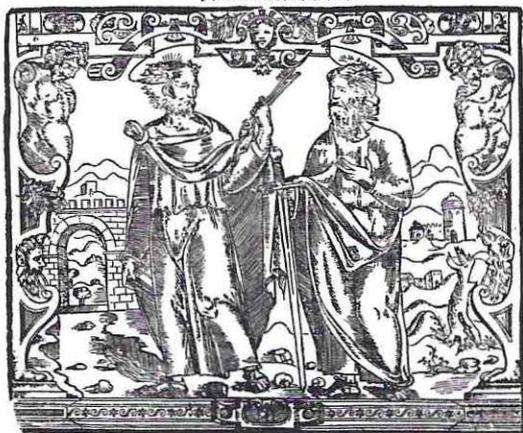
Manuel Rodríguez fue organista de la catedral de México del 28 de enero de 1567 hasta su muerte en 1594 o 1595. Nacido en Lisboa hacia 1517, fue hijo del médico real portugués. En 1541, su hermano menor Gregorio Silvestre fue nombrado organista de la catedral de Granada (España). Hacia 1560 Manuel Rodríguez vivía en Santo Domingo, donde permaneció hasta 1563 cuando menos como organista de la catedral, y enseñó a varias monjas a tocar el órgano. A su muerte, el Cabildo catedralicio lo alabó como un ejecutante que siempre había brillado "con toda la luz que este reino pudiera desear". Su hijo, Antonio Rodríguez de Mesa, le sucedió en 1595 con un salario anual de 350 pesos. Entre 1543 y 1758 el Cabildo de México tomó más de quince decisiones respecto a instrumentos distintos del órgano, lo que demuestra la importancia que tuvieron en el servicio de las catedrales los instrumentos de viento y cuerda: chirimías, sacabuches, bajones, arpa, cornetas, y otros.

No se han conservado suficientes partituras de los maestros de capilla de la catedral de México, como Antonio Rodríguez de Mata (que llegó de España en 1614, fue confirmado como maestro titular en 1625 después de trabajar unos diez años como suplente y falleció en 1643) y Luis Coronado (músico en 1623, organista en 1632 y MC de 1643 a 1648), que permitan hacer generalizaciones sobre los estilos preferidos de la época. Por otra parte, Fabián Pérez Ximeno, segundo organista en 1623, primer organista en 1642 y MC de 1648 a 1654, dejó muchísimas partituras de música para doble y triple coro que se conservan. La *Missa de la batalla sexti toni*, a ocho partes, pertenece a la larga tradición de misas de batallas que se inspiraron en pasajes de la canción de Claude Janequin *La batalla de Marignan* (1529). La *Missa super Beatus vir*, a once, toma como modelo una obra más reciente, el *Beatus vir* de fray Jacinto.

Al mismo tiempo que Ximeno contrastaba brillantemente un coro contra otro en ágiles ritmos casi dancísticos, su contemporáneo malagueño Juan Gutiérrez de Padilla, que había llegado a Puebla en 1622 para ayudar al anciano Gaspar Ferrnandes y que le sucedió como MC de 1629 a 1664, componía un conjunto aún mayor de estupendas misas a doble coro con el mismo sistema antifonal de los motetes a ocho. El sobrino de Fabián Pérez Ximeno, Francisco de Vidales (nacido tal vez en 1630 en la ciudad de México y que fue contratado como organista en Puebla en 1656 y continuó en tal cargo hasta su muerte 46 años después, el 2 de junio de 1702), escogió precisamente el *Exultate iusti in Domino* de Padilla como modelo para su misa policoral, que ha sido considerada como una de las obras maestras de la etapa media del Barroco mexicano. También Juan de Lienas compuso muchas obras de gran calidad. Pudiera tratarse perfectamente de otro de los muchos caciques indios que enriquecieron la música virreinal de México. Nunca dirigió el coro de la catedral, sino que compuso más bien para el coro de algún acaudalado convento de dicha ciudad en el decenio de 1630, posiblemente el de la Encarnación. Si no se puede identificar con toda seguridad la paternidad de Juan de Lienas, por el contrario es completamente cierta la filiación indígena zapoteca de Juan Matías. En 1638 se dispuso a ir a Madrid en compañía del MC de Oaxaca (Juan de Ribera),

Graduale

Dominicale.



Secundum normam Biffalisoni: ex decreto

Sancti Concilii Tridentini, nunc demum, et industria, studio et labore admodum Reverendi Baccalarii Joannis Bernardi, ex officio, et in numeris mendis et superfluitatibus (quibus scaturiebat) notularum cantus reipurgatum. Super paraditis et de nouo compositis per eundem Baccalarium, cum innotuit officium Gradualibus, Et ceteris, et Tractibus, non penam d'heretice, et Communionibus, quorum antea non fuerat vitium.

Deperi.

Inedibus Antonii Spinosa.

Sumptibus et expensis Petri D'etorte.

1576.

que deseaba exhibirlo en la corte de Felipe IV como un prodigio excepcional, pero solamente pudieron llegar hasta Veracruz, porque no hubo transporte marítimo ese año. Juan Matías fue elegido MC de la catedral de Oaxaca al morir Ribera en 1655; desempeñó su oficio con el beneplácito y aprobación general hasta su muerte, y fue sucedido en el cargo por uno de sus mejores alumnos, Mateo Vallados.

Francisco López Capillas (1605-74), el compositor más erudito del s. XVII, tiene la distinción de haber sido el primer MC que nació en la Ciudad de México. Allí sirvió como MC y organista de la catedral metropolitana desde el 29 de junio de 1648 hasta su muerte en 1674, y se dedicó a componer un sinnúmero de misas, magnificat y otras obras litúrgicas de calidad, en una cantidad superior a la de los anteriores maestros de capilla que hubo entre Franco y Antonio de Salazar. Con Francisco López Capillas se alcanzó el cenit en la música litúrgica en latín, ratificada por reconocimientos reales, y por los ejemplares de sus misas y magnificat, que todavía se conservan en Madrid. Sus dos sucesores inmediatos fueron José de Agurto y Loaysa, y Antonio de Salazar. Éste, que fue el primer maestro casado en la historia de la catedral metropolitana, sólo compuso la música para un grupo de textos canónicos y seis más que se le atribuyen a Sor Juana Inés de la Cruz. En la ciudad de Puebla, el MC Miguel Mateo de Dallo y Lana, designado el 17 de diciembre de 1688 y fallecido en Puebla el 1 de septiembre de 1705, escribió música para tres poemas canónicos más otro "que se le atribuye". Mateo Vallados, nativo de Oaxaca y designado MC de la catedral el 23 de marzo de 1668, compuso la música para uno de los textos canónicos de Sor Juana. Sus villancicos, los de su sucesor en Puebla, el mexicano Juan García de Céspedes (†1678), y otros más de Francisco de Vidales, Juan de Vaeza Saavedra y Fabián Pérez Ximeno, demuestran que los compositores virreinales tenían

gran habilidad y capacidad para escribir música jocosa, de entretenimiento y exuberante. Salazar, además de ser un maestro inigualable de los villancicos, fue también un compositor excepcional. Su sucesor, Manuel de Sumaya, que nació en la ciudad de México alrededor de 1680, llevó la música mexicana a alturas rara vez alcanzadas, incluso después de su muerte. Él o Salazar compusieron el primer villancico conservado en alabanza a la Virgen de Guadalupe. Sumaya posee el privilegio de haber compuesto la música para el texto revisado de Silvio Stampiglia, *La Parténope*, que se puso en escena el 1 de mayo de 1711 en el palacio virreinal. *La Parténope* es sin duda la primera ópera que se ejecutó en toda América del Norte y fue un encargo del virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares. El Cabildo oaxaqueño lo nombró MC en lugar de Tomás Salgado el 11 de enero de 1745.

Después de Sumaya, el siguiente gran compositor MC fue Ignacio Jerusalem (†1769). Al morir éste, los años crepusculares del virreinato fueron testigos del dominio que un emigrado de España, Antonio Juanas, tuvo en la música catedralicia. Juanas volvió a España después de la independencia, y de él queda en los archivos catedralicios un enorme número de textos latinos.

4. *Música profana y danza hacia 1700.* En su *Historia eclesiástica indiana*, Gerónimo de Mendieta afirmaba que cientos de indígenas comenzaron a canturrear las melodías sencillas y contagiosas que les inculcaba, junto con la instrucción religiosa, uno de los primeros misioneros franciscanos, Francisco Ximenes. Más tarde "dedicaban tres o cuatro horas cada vez, para repetir las melodías en su hogar y en diversos sitios de reunión". Este entusiasmo comenzó en 1525, cuatro años después de que los españoles conquistaran la gran Tenochtitlán. Motolinía, Mendieta y Torquemada aceptan que durante el año siguiente, 1526, el franciscano Juan Caro fue el primero en dedicarse a la enseñanza formal de la música polifónica en México ("fray Juan Caro, un honrado viejo, el cual introdujo y enseñó primero en esta tierra el castellano y el canto de órgano"). Sin embargo, Motolinía confirma un hecho: que la mayor parte de la enseñanza original de la música, especialmente de los macehuales, fue tarea de seglares españoles y no de frailes. Por esta razón, antes de 1530 llegaron a México tantos ministriles iberos deseosos de hacer fortuna que hubo necesidad de distribuirlos entre las diversas poblaciones indígenas para que enseñaran a los nativos la forma de ejecutar las chirimías y sus instrumentos europeos, cosa que los indios aprendieron con rapidez. Según Motolinía, no le sorprendió que en el término de un año los indios que estudiaron con él "dominaran todos los secretos de su arte".

Después de la conquista de Tenochtitlán, el vihuelista (Alonso) Ortiz fue uno de los primeros en establecerse como maestro de baile y de vihuela. Otro de los primeros maestros de música de la capital mexicana que Bernal Díaz del Castillo y el primer libro de actas de la ciudad señalan (1526), fue el conocido como Maese Pedro de la Harpa. En 1526 él y otro de los conquistadores que también era músico, Benito de Hejel, tamborilero y tocador de pífano, pidieron al Cabildo que les concediera establecer un sitio en el que se proponían "fundar una escuela de danza para dar brillo y lustre a la ciudad". El Cabildo accedió y dio el permiso para construir tal sitio. Es posible hacerse una idea de la gran demanda que había de educadores músicos como éstos y otros llegados de Europa, si se examinan las deliberaciones del Cabildo del 8 de febrero de 1527, donde se mencionan las tiendas en que se vendían los accesorios musicales.

En la expedición que Cortés hizo a Honduras (1524-26) llevó consigo "cinco tocadores de chirimías, sacabuches y dulzainas y un volteador y otro que jugaba de manos y hacia títeres". Amante de la ostentación, Cortés insistía en rodearse del aparato de un gran señor español. Entre su servicio personal incluyó siempre una banda de músicos, como la que deleitó a los invitados en el banquete celebrado en la Ciudad de México para conmemorar el pacto de paz que en 1538 concertaron Francisco I y Carlos V en Niza. Bernal Díaz asistió a tal banquete. Veinte años después, aún recordaba la brillantez de la "trompetería y diversos géneros de instrumentos, harpas, bigüelas, flautas, dulzainas y chirimías" que anunciaban el cambio de los platos durante el banquete que dieron a la par el virrey Antonio de Mendoza y Cortés. Pero cuando volvió a España en 1527, el cortejo de Cortés estaba compuesto por juglares y danzantes indios y no por instrumentistas españoles.

En lo que toca a las danzas nativas que Cortés llevó a la Península, hay que descartar la pavana, porque desde 1508, once años antes del viaje del conquistador español a Yucatán en febrero de 1519, Juan Ambrosio Dalza había publicado ya pavanas en Italia. Sin embargo, es posible afirmar, sobre bases documentales fidedignas, que la zarabanda es de origen mexicano, dado que sobrevive desde 1569 el texto de una "çaravanda" de seis estrofas de Pedro de Trejo. Nacido en Plasencia (Cáceres, España) en 1536, Trejo abandonó su tierra natal para ir a Sevilla en 1566 y de ahí a la Nueva España en el año siguiente, 1567. Durante los cuatro primeros años que vivió en México, residió en lo que ahora son los estados de Jalisco y Michoacán, aunque hizo uno o dos viajes ocasionales al centro minero de Zacatecas, en el que se extraía plata. En 1561 se casó con Isabel Corona, acaudalada dama, con quien tuvo dos hijos. Su pasatiempo favorito en el decenio de 1560, al parecer, era hacer versos. En esa década compuso y copió su propio *Cancionero general de las obras del poeta Pedro de Trejo*. La edición de 1569 de dicho cancionero contiene un poema cuyo estribillo dice "Çarauanda ven y dura". Como ha señalado Alfonso Méndez Plancarte en la edición de 1942 de *Poetas novohispanos*, Trejo alude a la zarabanda catorce años antes de que se la mencionara por primera vez en España. En este último país la primera mención de tal forma musical lleva la fecha de 1583. Diego Durán, el fraile dominico que escribió parte de la historia del México precortesiano, menciona que antes de 1579 la zarabanda era una danza muy conocida en la Nueva España. Para él y para los muchos moralistas que durante decenios mencionaron la danza, la zarabanda pecaba de sensualidad y extravagancia. La danza náhuatl con la cual se asemejaba fue el *cuecuecheuycatl*, doblemente reprehensible porque los varones se vestían de mujer para bailarla. Trejo y Durán no señalaron el tipo de música.

El manuscrito más antiguo de origen mexicano con una zarabanda cantada proviene de la catedral de Oaxaca y es del compositor Gaspar Fernandes (†Puebla, 1629), quien legó un manuscrito de 248 páginas que contenía dicha danza a su discípulo Gabriel Ruiz de Morga (que emigró de Puebla a Oaxaca). La vivaz pieza para cinco voces hecha por Fernandes, con breves interrupciones en que se exalta la zarabanda, lleva el título de guineo. Emilio Cotarelo y Mori reunió muchos pasajes de Cervantes, Lope de Vega y Quevedo para demostrar que no sólo la zarabanda sino también la chacona habían sido importadas de México a Europa. En 1599, para las fiestas nupciales de Felipe III, Simón Aguado escribió el entremés *El platillo* en el que cuatro bailarines danzaron la chacona, que Aguado calificó como traída de América.

Aguado, cuyo manuscrito, fechado el 16 de julio de 1602 en Granada, está en la Biblioteca Nacional de Madrid, afirma que el lugar de procedencia de la chacona fue Tampico (estado de Tamaulipas). Lope de Vega incluyó un conjunto de música en su obra *La prueba de los amigos*: cuando se les pide que toquen, preguntan: "¿Qué tocaremos?", y la contestación es: "Tocad la chacona que comienza así: Darnos vida a Tampico". En otra comedia de Lope de Vega, *El amante agradecido* (1618), un grupo de músicos comienza a cantar coplas sobre la vida alegre bailando la chacona, que llegó de las Indias por correo y sentó sus reales en Sevilla como si fuera su casa.

Curt Sachs dedujo que la zarabanda y la chacona no sólo nacieron en la Nueva España, sino que también tuvieron influencias negroides (con los conquistadores llegaron varios negros, y uno de los arcabuceros de Cortés era de raza negra). Después ha sido posible contar con más datos sobre la interacción mutua de la música de negros, indígenas y españoles en el México virreinal, hasta tal punto que Saldívar dedicó todo un capítulo a "La influencia africana". Del s. XVI cita el decreto del virrey Luis de Velasco, fechado el 2 de enero 1569, en que limita las horas de baile en la plaza principal de la ciudad, los domingos y las tardes de días feriados, desde las doce hasta las seis. Siguiendo el ejemplo de la capital, Puebla impuso en 1612 leyes contra los bailes excesivos de los negros en público. Los danzantes negros incluso desplazaron a los indígenas. Por ejemplo, en 1624 un negro llamado Lucas Olola dirigió en traje indígena a los huastecos de Pánuco en una danza precortesiana llamada "el payá". En *La noticia de la lengua huasteca*, escrita hacia 1725 por Carlos de Tapia Centeno, se describe el payá como una danza en que se honra a Temim, a quien los mexicanos llaman Xochiquetzatl (diosa del amor). Incluso a finales del período colonial pueden aún identificarse directores negros o mulatos en la danza de los voladores. El 23 de agosto de 1809 llegó de Quezaltenango (Guatemala) un maestro mulato con una compañía de danzantes voladores a la población de San Antonio de Ciudad Real en Chiapas. Con la música de tambores y caramillos, hicieron una pantomima de un ladrón que imploraba clemencia por su delito. Los negros en las ciudades enseñaban música y baile y dirigían lo que llamaban oratorios. En 1682, por ejemplo, José Chamorro, un liberto de color, enseñaba danza y guitarra en Oaxaca. En 1669 en Puebla y de nuevo en 1684 en la zona de Cuernavaca, se menciona que negros y mulatos dirigían oratorios, si bien habían sido prohibidos por un edicto impreso y expedido en la ciudad de México el 5 de diciembre de 1643, en el que se identificaba al oratorio con una fiesta nocturna o novenario celebrada con danzas y refrigerios (en especial, chocolate), todos ostensiblemente en honor de la Santa Cruz, la Virgen o algún santo. En los comienzos de mayo de 1669 se celebraron en Puebla dos novenarios de este tipo, ambos dirigidos por negros. Chorillo o Melchor (Menchovillo), conocido también como el cantor de la Virgen, reunió y dirigió una combinación de "muchos instrumentos de arpa y guitarra".

En el último siglo virreinal, los espectáculos festivos a cargo de grupos de negros tuvieron tal popularidad entre las clases ricas, que no se prestó gran atención a las quejas de irreverencia y abuso de los símbolos sagrados. Por ejemplo, en 1746 una persona de Guadalajara denunció los "conventículos, y procesiones, que los mulatos y negros de la ciudad de Guadalajara han introducido". A estas querrelas de particulares las autoridades del México virreinal, ocupadas en velar por la moralidad pública, contestaron que si personas

principales y prominentes de Guadalajara consideraban todo esto como simple teatro, quiénes eran los inquisidores en la capital para interferir en las diversiones locales que los negros brindaban.

Entre los primeros manuscritos mexicanos que incluyeron una antología de danzas escritas está el *Método de cítara* que a mediados del s. XVII recopiló Sebastián de Aguirre en Puebla y que fue adquirido en 1937 por Gabriel Saldívar. Este método para cítara de cuatro cuerdas (como excepción, las hojas 31-37 están escritas en tablatura para vihuela de cinco órdenes) contiene en la hoja 20 cuatro portorricos, el último de los cuales se titula *Portorrico de los negros*. Cada uno de ellos consiste en fragmentos de doce compases, de los que los cuatro primeros siguen la secuencia armónica tónica, subdominante, tónica, dominante (I-IV-I-V). El *Chiquiador*, situado delante del cuarto portorrico, que es el de los negros, difiere porque es una danza de ocho compases (en vez de doce) de los cuales los cuatro primeros poseen la siguiente secuencia armónica: tónica, dominante, subdominante, dominante (I-V-IV-V). Además de los portorricos, que son un total de siete en el método, y un *Puerto Rico de la Puebla*, la antología de Aguirre incluye otros aires y danzas pertenecientes al Nuevo Mundo, en cifrado de cuatro líneas: entre ellos, dos tocotines (más bien música pentatónica, según Saldívar), la danza *El guasteco* (huasteca), un panamá y dos corridos. De haber sido copiados los dos corridos en el método antes de 1700, sin duda antecedieron a los ejemplos probados de un género que Vicente T. Mendoza, en su estudio *Antigüedad del corrido en México*, deriva del romance o jácara (la Real Academia Española apoya la veracidad de esta derivación al definir el corrido de la costa como un romance o jácara que se suele acompañar con la guitarra al son del fandango). Las otras danzas del método de Aguirre plantean menos interrogantes porque carecen de vínculos americanos, como *El prado de San Gerónimo*, que va precedido por un pasacalle de este prado y otras dos piezas llamadas sencillamente *El prado*. Otras seis piezas tienen como nombre balonas (canciones valonas) y otra se denomina "balona de bailar". La oleada está clasificada como canción. Las danzas tradicionales de origen europeo recogidas en el método incluyen vacas, tres branles, cinco canarios, una chamberga, dos folías, tres gallardas (una llamada gallarda portuguesa), veintidós hachas (dos jácaras), tres marionas, un marizápalo, una morisca, ocho pasacalles, cuatro pавanas (una pavana francesa), tres torbellinos, cuatro villanos y una zarabanda. Los dieciséis tipos, excepto el torbellino, están incluidos por orden alfabético en el útil diccionario de danzas barrocas españolas elaborado por Cotarelo y Mori.

Además del método de Aguirre, Saldívar poseía otra tablatura proveniente de León, Guanajuato. Es un hermoso conjunto de 94 páginas de música para guitarra de cinco cuerdas, del s. XVII, que escribe los acordes rasgueados con letras mayúsculas, semejantes a los de la tercera o cuarta edición de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674, 1697), de Gaspar Sanz. El contenido de esta tablatura de León para guitarra incluye (los signos de compás entre paréntesis): Jácaras (3), Marionas (3), Gallardas (C), Españolaletas (3), Villanos (C), El caballero (C), Canarios (6/4), Baylad caracoles (3), Los imposibles (3/4), Jota (3/4), Fandango (3/4), Tarantelas (6/8), Folías españolas (3), Las bacas (3), El amor (3), Jácaras francesas (3), Marizápalo (3), Las sombras (C), Jácaras de la costa (3), Gaitas (3), Cumbées (3), Zarambeque o muecas (3), El paloteado (C), Folías gallegas (3), Zangarilleja (C/4), Chamber-

ga (3), Pasacalles para comenzar las seguidillas manchegas (3), Gran Duque (C), Marsellas (3), Folías italianas (3), Al verde retamar (3), Las penas (6/8), Sarao o bailete de El Retiro (3/4), La Amable (3), Fustamberg (2/2), Payssanos (6/4), Alemanda (2/2), Paspied viejo (3/8), La cadena (3), El cotillo, (2/2), La christian (2/2), La bacante (2/2), Cotillón nuevo y rigodón (2/2). Diecisiete minuetos cierran esta serie fascinante de danzas. Es interesante que varias danzas en esta tablatura guanajuatense deriven o estén copiadas del *Resumen* (1714) de Santiago de Murcia. Hasta donde se sabe de los ritmos africanos, los cumbées negros señalan la costa de Guinea como su lugar de procedencia, con un subtítulo que reza "cantos en idioma guineo". Otras piezas de influencia africana siguen a los cumbées: los zarambeques.

En la Biblioteca Nacional de la ciudad de México, en la división de manuscritos, hay una tercera tablatura musical de la época virreinal (Ms. 1560) que consta de 99 folios. El contenido de este manuscrito aporta más datos sobre la disposición que tenía el panorama musical mexicano antes de 1750 para recibir géneros y compositores franceses, italianos e ingleses. Las danzas tituladas *Bourrée*, *Gavotte*, *Paspied* y *Rigaudon* hablan de influencias francesas. Corelli está representado por las sonatas IX a XII, además de por las *Variaciones sobre la folía*. Las secciones de guitarra y violín prueban la popularidad de que gozaba la música de Corelli en México. Su impacto en este país a comienzos del s. XVIII se equipara con su popularidad entre los guitarristas de la España de ese siglo.

El método de violín, de autor anónimo, escrito antes de 1750 y que desde 1934 pertenece a la colección de Gabriel Saldívar, es el primero que se escribió sobre este tema en el continente americano. México podría reclamar otra prioridad, porque también cuenta con el primer método de guitarra escrito en América; fue redactado en 1776 en Veracruz por Juan Antonio Vargas y Guzmán y consta de 303 páginas. Lo que prueban sin lugar a dudas las citas del tratado es que en el México del s. XVIII había muchísimas corrientes prácticas y teóricas, aún no suficientemente valoradas.

III. LA MÚSICA DESDE EL SIGLO XIX HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. La transformación de la sociedad colonial provocada por el efecto de la Ilustración y por la independencia política de México tuvo lugar en condiciones musicales profesionalmente inferiores a las que se habían tenido durante los ss. XVI, XVII y el principio del XVIII. La falta de una compañía de ópera y de un teatro adecuados condicionó una caída del género desde la presentación de *La Parténope* (1711) hasta una situación en la que sólo podía contarse con los productos ofrecidos por algunas empresas comerciales sin sentido artístico, situación que imperaba durante la transición del s. XVIII al XIX. El nivel de las ejecuciones públicas parece haber decaído de modo muy notorio, y los mejores compositores e intérpretes que tal vez podían haber sostenido el género de la música instrumental con ejecuciones y composiciones de largo alcance debían dedicar su esfuerzo a la elaboración de farsas, interludios y "comedias con música" presentadas con el objeto exclusivo de lograr el sustento en actividades que el público y los empresarios favorecían. El avance producido por obras como las de Sor Juana Inés de la Cruz parecía muy lejano de aquella sociedad. El hecho de que la Nueva España fuese una colonia rica, la primera productora de plata del mundo, contribuyó a esta decadencia, pues la importación constante de músicos extranjeros, no todos de igual valía, fue un factor adicional en el anquilosamiento del talento autóctono que tanto había brillado en otros tiempos.



Teatro Imperial

En el Coliseo Nuevo, principal foro de la ópera en el país, la muestra de las presentaciones de 1805 a 1807 resulta muy elocuente, pues predominaban la zarzuela bufa, la tonadilla y el sainete. Incluso en la producción de *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello en 1806, traducida al español con el subtítulo de “ópera bufa en cuatro actos”, se presentaron “bailes del país” y “sonecitos del país” como interludios para estar a tono con el gusto propio de un período decadente. En esa misma temporada se ofrecieron también *El filósofo burlado* de Cimarosa (presentada como “zarzuela bufa”), *El extranjero* (“comedia en 2 actos con música”) y *Los dos ribales en amor* (“nuevo dúo”) de Manuel Arenzana, y *Siana y Silvio* (“bailete”) de Luis Medina, quien se ganaba la vida como empleado del Tribunal de Justicia. El teatro terminó por quebrar en 1816, pero ya para 1813 los relatos concernientes a la decadencia e ineficiencia de sus posibilidades artísticas eran frecuentes. Los cantantes recibían sueldos que oscilaban entre 600 y 4.380 pesos por temporada (el mínimo era dos tercios superior al de los dieciséis músicos de la orquesta), mucho más altos que los salarios de los empleados públicos mejor pagados, pese a que ninguno era un artista notable y sus capacidades teatrales prevalecían sobre sus cualidades vocales. Hay que hacer notar que alquilar una casa en la mejor zona de la ciudad de México tenía en aquella época un costo anual que oscilaba entre los 500 y los 600 pesos. Los intentos de músicos como José Aldana, que datan por lo menos de 1805, para ofrecer otro nivel y clase de actividad artística en el ámbito de la música instrumental fueron rechazados por aquella sociedad.

El contraste artístico del Coliseo Nuevo estuvo representado por la Escuela de Minas, que patrocinó regularmente la celebración de conciertos de música instrumental de primera clase en el después llamado Palacio de Minería, edificio neoclásico erigido en 1792 por el arquitecto y escultor Manuel Tolsá. Con el respaldo de una parte de los aristócratas de la colonia, Aldana y su orquesta tocaban allí sus “academias de música”, en las que Haydn parece haber sido el autor más interpretado. Los pianistas Soto Carrillo y Horcasitas participaban en esos conciertos (generalmente como intérpretes del mismo autor). También en las academias del Palacio de Minería se exponían temas de historia de la música; con un pequeño énfasis en la marimba y en la interesante armónica de cristal de Franklin, según señala un “Discurso sobre la música”, publicado por el *Diario de México* en 1807.

Pese al probable origen de la zarabanda en México, las formas de danza clásica ya no tenían vigencia general a principios del s. XIX. Sobreviven contradanzas y polonesas de

autor anónimo y al menos un minuetto con variaciones de Aldana, publicadas en esa época, pero ya no eran expresión generalizada de aquella sociedad colonial. No se ha realizado ninguna investigación del calibre adecuado alrededor de los “bailes del país” y los “sonecitos del país”, populares y tan generalmente aceptados como para formar parte de las representaciones operísticas, por lo que sólo se pueden hacer deducciones basadas en su evolución posterior para tener una idea de lo que pueden haber sido. La forma de danza popular que tuvo trascendencia musical en el s. XIX fue prohibida por la Inquisición en 1802. Ya en 1789, esta institución había lanzado su anatema contra un “pan de xarabe” aparecido en la diócesis de Puebla, pero su arraigo popular no decayó y para el s. XIX el jarabe era ya uno de los elementos más fuertes de la música folclórica. La condena por parte de las autoridades coloniales contribuyó a su empleo como símbolo revolucionario por todas las facciones independentistas después de 1813.

El testimonio de dos viajeros revela, por una parte, la decadencia musical del medio mexicano en el principio del período independiente y, por la otra, el interés y talento que los mexicanos han demostrado secularmente hacia la música. Bullock —citado por Stevenson— publicó *Six Months' Residence and Travels in Mexico* en Londres en 1824 y de acuerdo con su testimonio, no había más que “un solo sitio para la presentación dramática ... la orquesta es indiferente y los cantantes en general se ubican debajo de la mediocridad”.

En cambio, en 1840 la condesa Calderón de la Barca refleja sorpresa y entusiasmo ante la inclinación musical, el talento artístico y el gusto que los mexicanos demostraban por las representaciones de ópera italiana. También habla de las danzas nativas y reseña jarabes, aforrados, enanos, palomos y zapateros, expresiones descriptivas que pertenecen a formas de baile folclórico perdidas en su mayor parte. Dice, sin embargo, que “la mayor parte de los ejecutantes son autodidactas y naturalmente cejan en su empeño pronto, por falta de aliento e instrucción” y atribuye la elevada desertión de músicos al “efecto melancólico producido por años de guerra civil y un gobierno inestable”.

El paso de la música colonial a la de los primeros años de la independencia de México se sintetiza en la vida y obra de José Mariano Elízaga, quien postuló unos principios estéticos firmemente arraigados en la música del fin de la era colonial, debido a su asociación pedagógica con Soto Carrillo y al hecho de que su período de formación académica comenzó alrededor de 1792. Elízaga no tomó las armas

durante la guerra de independencia, pero sus inclinaciones políticas, su lealtad y sus amistades estuvieron vinculadas a la lucha por la independencia o, al menos, la favorecían con entusiasmo. Ello condicionó su establecimiento en la ciudad de México en 1822 como MC imperial de Ana María Iturbide, su discípula y esposa de Agustín de Iturbide, emperador de México. En la capital del país estuvo en el vórtice del movimiento musical, a veces como su generador. Publicó en 1823 un libro importante (*Elementos de música*), y su esfuerzo pedagógico culminó en la fundación de una sociedad filarmónica en 1824. También consiguió establecer un conservatorio, que fue inaugurado en 1825 por el presidente pero que no llegó a dar fruto porque el apoyo político con que contaba desapareció en 1827. En 1826 fundó una empresa editorial de música, que aunque tuvo corta vida, representa el primer avance independiente realizado en ese campo. En 1830, tras pasar tres años en Guadalajara, volvió a la ciudad de México, donde impartió clases privadas y desempeñó empleos litúrgicos; y en 1835 publicó una nueva obra de carácter pedagógico (*Principios de la armonía y melodía*). El modelo profesional implantado por Elízaga fue repetido por José Antonio Gómez, quien fundó una academia de música en 1839 y la mantuvo por algunos años, como sustituto del conservatorio elizaguiano de 1825. Gómez publicó dos obras didácticas, *Gramática razonada musical* (1840) e *Instructor filarmónico*, para el uso de sus alumnos y la sistematización de su enseñanza.

En 1853 el gobierno de Antonio López de Santa Anna fundó un conservatorio de carácter oficial que se puso bajo la dirección de Giovanni Bottesini, pero su efímera existencia siguió el curso de los vaivenes políticos decimonónicos y desapareció en muy corto tiempo. En 1866 una nueva sociedad filarmónica fundó un conservatorio que ha pervivido y que aglutinó la mayor parte del esfuerzo pedagógico en la música mexicana. Este plantel fue, hasta después de la primera guerra mundial, el principal eje público y refugio profesional de los músicos de México, casi tanto como en la época colonial lo habían sido las instancias eclesiásticas y el trabajo en las iglesias.

También el Teatro Principal venía presentando con regularidad desde 1831 temporadas de ópera italiana con elementos de predominio rossiniano, que, a pesar de sus muchas transformaciones, continúan básicamente vivas en el Teatro de las Bellas Artes en manos de la Compañía Nacional de Ópera. Dos italianos, Filippo Galli (nacido en Roma en 1783, cantante principal) y Lauro Rossi (nacido en Macerata en 1810, compositor de óperas adecuadas para la compañía) eran las estrellas dominantes de aquellas temporadas. El efecto lógico de todo esto fue la formación de un grupo italiano de interés profesional, que cerró herméticamente sus puertas a los músicos mexicanos y que no contribuyó al desarrollo profesional del talento nacional. El otro resultado natural fue que la mayor parte del dinero disponible para la música iba al bolsillo de profesionales italianos. Por otra parte, los conservatorios y escuelas privadas no enseñaban sino a cantar ópera, escribir ópera o acompañar ópera, siempre al estilo italiano, y toda manifestación musical diversa hubo de incorporarse al sincretismo totalizante de la ópera italiana.

Luis Baca ejemplifica perfectamente la situación. Hijo de una familia rica del estado de Durango, estudió en el conservatorio de José Antonio Gómez y fue a París en 1844 con el fin de hacerse médico. Allí su vocación por la música lo llevó a trabar contacto con Donizetti y a perseverar en su intento de convertirse en compositor, pero sus óperas *Leonor*

y *Giovanna di Castiglia* no fueron representadas. Cenobio Paniagua, en cambio, logró ver en escena su *Catalina di Guisa* en 1859, luego de catorce años de lucha y empeño por lograrlo. A causa de su posición histórica como la primera ópera escrita por un mexicano que se interpretó en tres ocasiones por la compañía italiana que actuaba en México, tuvo un éxito muy grande. Entonces Paniagua fundó una escuela de música que prosperó hasta el punto de que su segunda ópera, *Pietro d'Abano*, fue representada en 1863 por su propia compañía de ópera. Melesio Morales, alumno de Paniagua, inició su trabajo como compositor de ópera italiana cuando tenía solamente 18 años, con *Romeo y Julieta*, que fue escuchada en 1863. En 1866 otra ópera suya, *Ildegonda*, se convirtió en una celebridad nacional cuando fue representada con todo éxito en Florencia en 1868. La carrera de Morales fue difícil: las puestas en escena de sus dos primeras óperas en México fueron logradas a base del esfuerzo y la enorme presión entusiasta de amigos y admiradores, y no habrían tenido lugar sin el apoyo político y el concurso del emperador Maximiliano, factor que resultó el impulso más poderoso que activó esa empresa operística de carácter nacional. Su gloria no trajo un resultado profesional estable para él y el resto de sus óperas tuvo un reconocimiento decreciente. *Gino Corsini* se estrenó en 1877 y *Cleopatra* en 1891. Su intento de impulsar la carrera de su hijo, autor de *Colón en Santo Domingo* (1892), tampoco tuvo el resultado esperado por él. Otras óperas de éste, *Carlomagno*, *La tempestad*, *El judío errante* y *Anita*, quedaron sin representación. Esta última, en un solo acto, es de gran interés, dado que pese a la tardía fecha de publicación de su libreto, en 1903, fue un avance hacia el verismo y trata un tema completamente mexicano: Anita es una joven poblana con un hermano patriota y un pretendiente soldado que está enamorada de un oficial francés del ejército que sitiaba Puebla durante la guerra de intervención de 1867.

La soprano Ángela Peralta, cumbre del universo italianizante mexicano del s. XIX logró una carrera triunfal. Tras giras por Cuba, Estados Unidos y Europa, volvió a México en 1871 para formar su propia compañía de ópera, con la cual ofreció múltiples representaciones de *La Traviata*, *Lucrezia Borgia*, *Dinorah*, *La fuerza del destino*, *I puritani*, *Ruy Blas*, *Norma* y *Martha*. Participó en el estreno de *Guatimotzín* (13-IX-1871), una de las óperas mexicanas más importantes del s. XIX, cantó *Aida* por primera vez en México y organizó el estreno en su país del *Réquiem* de Verdi, ofrecido el 12 de octubre de 1877 "en memoria de tres nobles libertadores: Juárez, Lincoln y Thiers". Aquel año estrenó también *Gino Corsini* de Morales. Existe un *Álbum musical de Ángela Peralta*, publicado en 1875, que incluye diecinueve piezas para piano y refleja con fidelidad el espíritu de la época en cuanto a la intención estética de la tendencia italianizante. Ninguna de sus danzas tiene carácter nacional alguno, y el chotis, la polka-mazurka, la romanza y el vals que contienen se hallan enmarcados en el espíritu que los títulos *Loin de toi*, *El deseo* o *Vuelta a la patria* claramente indican.

El estreno de *Guatimotzín*, de Aniceto Ortega del Villar, fue un acontecimiento importante para el mundo mexicano de la ópera y la música. Su autor era un médico muy aficionado a la composición musical. Antes de su singular incursión operística, obtuvo el reconocimiento social y musical por la publicación de las piezas para piano *Marcha Zaragoza* y *Marcha republicana*, que fueron el clímax de una velada patriótica patrocinada por la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1867. Ortega estudió tanto medicina como música

en Europa, y en México fue de los pocos que sobrevivieron al cambio político del imperio a la república, ya que Maximiliano lo nombró miembro del Consejo Superior de Salubridad en 1865 y Juárez le otorgó una cátedra en 1868. *Guatimotzín* fue un híbrido casi perfecto de la tendencia italianizante y el espíritu nacionalista de los mexicanos. La forma y el libreto de la ópera no presentan novedad alguna, pero el tema basado en el pasado prehispánico se presentó como la verdadera esencia de la nacionalidad, como auténtica e íntima verdad nacional, antagonista de la realidad hispana y europea. La ópera de Ortega fue venerada por sus contemporáneos y su autor conoció un éxito sin paralelo en la historia de México al ser considerado como el creador de la ópera nacional por su presentación de los aztecas con ropajes italianos.

Entre 1863 y 1893 se representaron otras óperas del área italianizante, algunas de las cuales ya daban muestras del posterior afrancesamiento de la sociedad mexicana: *Agorante, rey la Nubia* (Miguel Meneses), *Clotilde de Coscena* (Octaviano Valle), *Il due Foscari* (Torres Serratos), *Pirro de Aragón* (Leonardo Canales), *Don Quijote en la ventana encantada* (Miguel Planas) y *Keofar* (Felipe Villanueva) son algunas. No resulta conveniente juzgar la calidad de los mencionados productos de imitación, pues toda la música producida en esa época era de corte italiano, y la que no estaba en esa situación provenía de la incipiente conciencia del germanismo de Wagner o de la gran ópera francesa, también —por otra parte— bañada por los elementos italianos, principalmente aportados a través de Verdi. La sociedad mexicana de aquella época consumía la música que le gustaba y sus compositores le ofrecían la música que tenían interés e inquietud por componer. Todos ellos contribuyeron a la creación de un medio cultural en condiciones sociales y económicas difíciles.

La sociedad mexicana del s. XIX desarrolló la música de salón fundamentalmente para piano, y también en alguna medida se cultivó el lied. El catálogo publicado en 1885 por A. Wagner & Levien, Sucs., la principal empresa mercantil en el área de la música en México, contiene obras de 103 compositores mexicanos de música de salón, y las sucursales que funcionaban en Guadalajara, Puebla, Monterrey, Veracruz, Mérida y Tampico demuestran un florecimiento comercial notable. Stevenson señala que había 45 músicos activos en Guadalajara en la última década del s. XIX y que no todos dedicaban exclusivamente su esfuerzo al género de salón, sino que hubo autores que intentaron un concierto para piano y orquesta y algún oratorio (*Las siete palabras*). El éxito más notable del estrato de la música mexicana de salón fue *Sobre las olas*, vals escrito por Juventino Rosas en la más afortunada imitación del estilo vienés de Johann Strauss (hijo) cuya composición alcanzó difusión mundial y general, refrendada años después en la película *El gran Caruso* (1951), base de la enorme fama de Mario Lanza.

Con todo, alrededor del salón se agruparon músicos de gran calibre, cuya obra y actividades marcaron en definitiva el trayecto de la música mexicana. Es Tomás León el primero que debe mencionarse. Pese a que José Mariano Elfzaga y José Antonio Gómez transcurrieron por la música de salón en una importante proporción de sus actividades, fue León el primero que verdaderamente pudo emular el recuerdo que la visita del virtuoso belga Henri Herz había dejado en la mente de los músicos mexicanos. Herz y Vieuxtemps visitaron México en 1849 y su estancia en el país dejó una impresión imborrable para muchos profesionales, aún más grande que la producida por las visitas y actuaciones de Ann Bis-

hop, William Wallace y Charles Bochs. En la casa de Tomás León se gestaron el estreno de *Ildegonda* y la fundación del Conservatorio Nacional de Música (CNM), consecuencia en gran medida de dicho estreno, y del cual León fue el primer catedrático de Piano en 1866. Gran admirador de la música de Beethoven, el 27 de julio de 1867 tocó el estreno en México de la *Séptima sinfonía* en una versión para piano a cuatro manos con Agustín Balderas, en un concierto de la Sociedad Filarmónica. En 1871 tocó una *Gran sonata* de Beethoven como parte de un "festival Beethoven" en el que Melesio Morales dirigió el estreno de la *Quinta* y la *Segunda sinfonías*, además de *Leonora n° 3* y el *Concierto para violín*. Aniceto Ortega dedicó su *Invocación a Beethoven*, op. 2 (1867), a Tomás León. Entre las muchas obras de salón que compuso, destaca su *Jarabe nacional*, publicado alrededor de 1875 y consecuencia directa, en actitud e intención, de las *Variaciones de bravura* sobre el jarabe publicadas por José Antonio Gómez en 1841. Ambas piezas son un serio intento de sistematizar los aires nacionales en formas pianísticas de mayor alcance y envergadura, que buscaban conformar un espacio estético y profesional diverso del constante y poderoso campo de la ópera de inspiración italiana. León publicó alrededor de sus actividades como concertista y virtuoso una *Teoría de la música*, texto pedagógico destinado a sus alumnos del CNM.

El producto más destacado de su actividad en la enseñanza fue Julio Ituarte, quien publicó en 1880 *Ecos de México*, una serie de variaciones sobre aires nacionales en el mismo espíritu y con el mismo alcance que los jarabes de Gómez y León. Los tres se movieron en el ámbito de los salones aristocráticos e Ituarte fue quien logró la mayor popularidad y alcance; fue también profesor del CNM y alternó rutinariamente su actividad entre los salones, el conservatorio, la música instrumental y la ópera. De hecho, dejó su cátedra de Piano por un tiempo para concentrar su trabajo en la composición y producción de zarzuelas, empeño que le produjo mejores ingresos que los proporcionados por su actividad principal de pianista y maestro. Algunos avances especialmente importantes de la vida coral, como la formación del Orfeón Popular y el Orfeón del Águila Mexicana, fueron alcanzados bajo la guía y responsabilidad de Ituarte. También realizó la primera labor empírica de folclorista de que se tiene noticia, al dedicarse a recopilar melodías populares, base y motor expresivo de sus *Ecos de México*. Por lo demás, Ituarte puede ser considerado uno de los precursores del nacionalismo mexicano del s. XX.

El ámbito de la música de salón y el interés y la imposibilidad de dejar a un lado a la ópera produjo tres talentos más: Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva y Joaquín Beristáin. Sin embargo, Ricardo Castro fue el músico mexicano más importante del s. XIX, quizá también el más apto, y condujo a la música mexicana al s. XX. Castro conoció y dominó casi todos los géneros musicales disponibles para un músico de su época e hizo sentir su influencia como intérprete, compositor y maestro hasta un extremo al que nadie había llegado en México antes de que su corta y brillante carrera lo colocara en la cima de la profesión. Fue alumno de composición de Melesio Morales y de piano de Julio Ituarte, pero superó con creces a sus dos maestros principales. A los 18 años era capaz de tocar en público con un elevado nivel musical y técnico, y sólo tenía 19 cuando terminó sus estudios en el CNM. En esa misma época concluyó su *Primera sinfonía* y tres obras suyas fueron seleccionadas como parte de la representación artística que México envió a Venezuela para la celebración del primer centenario del nacimiento de

Simón Bolívar. Entre esas obras se hallaba su contribución personal a la cadena de piezas pianísticas de tendencia mexicana escritas por Elfzaga, Gómez, León e Ituarte: los *Aires nacionales mexicanos*, cuya técnica expositiva tiene ya completamente digeridos los procedimientos clásicos del gran virtuosismo pianístico preconizado por Liszt. Sólo tenía 25 años cuando Pedrell decidió incluirlo en su *Ilustración Musical Hispano Americana*. Castro representa la primera gran transición estilística de la música mexicana, que constituyó la reacción profesional generalizada en contra de la corriente dominante de inspiración operística italiana. México tenía que sacudirse de la corriente italianizante para llegar a otro estrato evolutivo y el sistema de Castro y de sus contemporáneos de reemplazar una tendencia extranjera por otra igualmente ajena pero diferente —la corriente de pensamiento franco-ruso-germana—, tuvo un resultado fructífero e interesante. En 1866, junto con Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva y Juan Hernández Acevedo, fundó un instituto musical en el que impartía la clase de piano. Su intención al fundar este instituto era renovar la enseñanza del piano e introducir en los programas el estudio de las obras de Bach y de Chopin que aún estaban excluidas del CNM. En 1892, en compañía de sus mismos amigos y colegas a excepción de Hernández Acevedo y con el añadido de Carlos J. Meneses, fundó la Sociedad Anónima de Conciertos, con el fin de presentar las obras de los grandes compositores europeos ajenos al universo de la ópera italiana. Tres años después, inquieto por la escasa difusión de la música de cámara, fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana. Al año siguiente, en 1896, estrenó la sala de conciertos de la Casa Wagner, posteriormente llamada Sala Schieffer, y en 1900 fue nombrado profesor de Composición del CNM, pese a la oposición de Melesio Morales.

El 9 de noviembre de 1900 tuvo lugar el estreno de *Atzimba*, ópera con la que Castro siguió en el camino iniciado por Aniceto Ortega, cuyo tema se ubica en el período de la conquista española de Michoacán y cuyo libreto presenta la usual contradicción de la princesa tarasca enamorada del capitán español. Pese a estar desaparecida, su importancia fue capital en la integración del nacionalismo musical mexicano, a pesar de que la influencia francesa resultó ser su pivote artístico, en lugar del estilo mexicano que se había iniciado en obras similares. Al igual que lo sucedido con el *Vals poético* (1888) de Villanueva, claro producto de la sugerencia del vals lento francés, ambas obras tienen un corazón, un núcleo mexicano fácilmente identificable y reconocible, quizás incluso por el hecho de que toda esa época estuvo marcada por una influencia francesa que muchos pueden caracterizar como mexicana debido a su secular inclusión en la tradición nacional.

Estuvo en Europa desde 1903 hasta 1906 y el viaje fue un éxito. Visitó el Festival de Bayreuth, ofreció recitales en Bruselas y en la Sala Érard de París e hizo relación con un buen número de instituciones y personalidades profesionales. En septiembre de 1906 regresó a México y en febrero de 1907 fue nombrado director del CNM. Falleció nueve meses después, antes de poner en práctica las reformas con las que pensaba revolucionar el medio profesional mexicano. Castro representa el fin de la música mexicana del s. XIX.

Durante unos pocos años, la música mexicana logró conservar a medias el nivel en que Castro la dejó, hasta que tuvo lugar la segunda gran transformación de México, esta vez condicionada estrechamente por la primera guerra mundial, la caída del régimen de Porfirio Díaz y la Revolución Mexicana. La muerte de Castro no extinguió la vida musical en

México, pero con ella se cerró definitivamente la puerta al criterio esencial del s. XIX, período en el cual se vio el declive definitivo de la música eclesiástica y litúrgica, que siguió produciendo durante todo el siglo su cosecha (de hecho, Agustín Caballero, primer director del CNM, era un sacerdote) pero que ya no alcanzó el esplendor de los ss. XVI, XVII y XVIII, a pesar de músicos tan competentes como José Guadalupe Velázquez.

El periplo de las danzas nacionales y regionales, y en general de la música folclórica, fue de amplia evolución en el s. XIX y se afianzó definitivamente no sólo en el gusto popular sino también en el *sancta sanctorum* de la música profesional. El mariachi, el jarabe, el huapango, el son en general y la representación musical de un México capaz de introducir melodías e intentos de formas folclóricas en el concepto musical más elevado, principió su arraigo en el s. XIX, que puede ser caracterizado por los siguientes aspectos señalados por Stevenson: la pasión por la ópera italiana, el ávido interés por la música del público mexicano (capaz de sostener compañías extranjeras de ópera y cinco editoriales comerciales de mucha fuerza), el énfasis en el piano como instrumento divulgador y —posteriormente— totalizador de la música, la práctica inexistencia de la música de cámara y la limitación de la escasa música sinfónica a la capital del país, la gran abundancia de aficionados en todas las ramas del quehacer musical, la total ausencia de una crítica musical ilustrada (como la que apareció en Europa después de 1850), el reconocimiento gubernamental de la música como actividad digna de subsidio (que posteriormente condicionó un empobrecimiento notable de las actividades musicales), la fidelidad al modelo italiano y a la ópera italiana (que provocó una gran cantidad de obras del género y causó la distinta reacción extranjerizante del final del siglo), la pobreza profesional del medio por la dificultad de obtener un ingreso digno para los músicos, la idea de la profesión musical como una ocupación subsidiaria de las clases altas y el convencimiento general final de que, para bien o para mal, el futuro de la música mexicana debía estar en manos de los mexicanos y no a cargo de las importaciones, en general de segunda fila o las muy escasas e igualmente pasajeras de primera fila, que habían dominado el principio y la mitad del s. XIX.

Final de la época porfirista, la fase de transición al nacionalismo anterior al pensamiento avanzado del s. XX. Junto con el final del primer período nacionalista de la música mexicana, la primera década del s. XX vio la cumbre de los esfuerzos gubernamentales en apoyo de la música. Las becas y los subsidios para viajes de estudio aparecieron tímida pero eficazmente; se formó en 1902 la primera orquesta sinfónica financiada por el Estado, bajo la dirección de Carlos J. Meneses (Orquesta del Conservatorio), y en 1909 apareció la Orquesta Beethoven, dirigida por Julián Carrillo, con el respaldo del gobierno federal. Por otra parte, *Le Roi poète*, ópera de Gustavo E. Campa en la más pura tradición del nacionalismo mexicano de Ortega y Castro, fue representada por primera vez el 9 de noviembre de 1901 en el Teatro Principal, con la compañía italiana de López Pizzorni dirigida por Meneses. De nuevo aparece un libreto en idioma extranjero y con tema prehispánico, si bien la influencia italiana fue sustituida por la inspiración en el idioma musical y literario de Gounod y Massenet.

Gustavo E. Campa y Rafael J. Tello representan la última generación de los músicos porfiristas activos en México. Campa fue un producto de la música mexicana del s. XIX. Heredero de la escuela de Tomás León a través de su maestro Julio Ituarte, fue también alumno de Melesio Morales y

se agrupó temprana e instintivamente con los críticos de la influencia italiana en México. Su asociación con Ricardo Castro fue trascendental para su carrera y evolución personal, y su afiliación estética dentro de algunas corrientes de la música francesa dio coherencia profesional a su resistencia contra lo italiano, la cual resultó favorable a la evolución de la música nacional, pese al hecho de que la base de su ideología nacionalista tenía su esquema fundamental en la sustitución de una influencia extranjera por otra. Decidió aceptar como definitivas de lo mexicano las culturas prehispánicas, a pesar de que fueron siempre arropadas en medios expresivos europeos, formales e instrumentales. El caso de Campa, compositor de una ópera sobre Nezahualcōyotl cuyo título y libreto tienen una capacidad de ilustración muy elocuente (*Le Roi poète*), es un ejemplo más de la situación nacionalista de la música mexicana en aquella época.

Testigo de la transición del porfirismo al período posrevolucionario, de seguro le fue imposible comprender el cambio de los tiempos y los pensamientos. La obra de Campa y las de Rafael J. Tello, Carlos J. Meneses, Alfredo Carrasco, Juan León Mariscal, Pedro Michaca, José Rolón, José F. Vásquez y Antonio Gomezanda no fue suficientemente difundida en su momento debido a los cambios sociales, políticos y culturales ocurridos en el país. Tello, formado en la antigua escuela romántica del s. XIX, compuso según el ideal nacionalista obras como *Patria heroica* (1929), el *Tríptico mexicano* (1939) y por lo menos una de sus óperas, *Nicolás Bravo* (1910).

José F. Vásquez, representante de la escuela de Julián Carrillo, de quien fue alumno en el CNM, estudió también con Tello y recibió un premio por su labor como pianista de manos de Porfirio Díaz. Formó en 1926 una compañía de ópera con la que, además de representar sus propias obras, puso en escena *Atzimba* de Castro y *Dos amores* de Tello. Avanzó por su propio camino del nacionalismo romántico y su obra escapó de la temática mexicanista inmediata para colocarse con claridad en un estrato evolutivo más avanzado que el de algunos de sus colegas, pero quizás un poco menos original por su dependencia de un enfoque profesional cercano y similar al espíritu de Massenet, que cultivó esmeradamente hasta su muerte. Unas semanas antes de su fallecimiento completó su ópera *Núñez de Balboa* (con libreto de Cristián Caballero), cuya forma y expresión tienen todavía una deuda con Gounod y con Massenet, a pesar de sus múltiples influencias de Debussy.

Antonio Gomezanda fue alumno de Germán Bal y Manuel M. Ponce en el CNM y colaboró como solista de piano con Julián Carrillo al violín interpretando un repertorio basado en Liszt, Beethoven, Saint-Saëns y sus propias obras. Era un brillante intérprete, de inmenso virtuosismo, uno de los tantos émulos de Ricardo Castro. En Europa se acercó a Edouard Risler como alumno y el pianista francés le ayudó a conseguir presentaciones en vez de darle clases. La crisis alemana lo hizo volver a México, donde su situación profesional fue muy difícil a causa del medio político adverso, y, como tantos otros, hubo de ejercer la enseñanza. Su música es una clara representación de algunas metas de la estética proveniente de la escuela de Manuel M. Ponce, que produjo autores con mayor amplitud en la elaboración de sus conceptos, como José F. Vásquez, pero quizá de una tendencia más conservadora y más tímida en su nacionalismo. Expresó toda su vida el ideal de su época juvenil y también la tendencia hacia una música que sólo debía vivir alrededor de situaciones positivas y una indeclinable alegría; se contentó con la exposición de motivos mexicanos, en rico lenguaje

pianístico y en suntuosa instrumentación. Sus obras tienen un espíritu y un sistema musical muy parecido al de las obras similares de José Pablo Moncayo (*Huapango*) y Blas Galindo (*Sones de mariachi*), compuestas en la misma época; incluso se puede afirmar que *Lagos* de Gomezanda tiene mayor profundidad y alcance musical y estético que las referidas obras.

Arnulfo Miramontes puede ser caracterizado como la voz conservadora e independiente del nacionalismo romántico mexicano. Contemporáneo de Ponce, su enfoque profesional y estético se formó en Alemania, donde fue alumno de Philippe-Barthélemy Rüfer, Martin Krause y Felix von Fielitz en el Conservatorio Stern de Berlín. Su integración en la esfera profesional de Alemania fue intensa y a su regreso a México su asociación con Luis G. Saloma, Julián Carrillo y Carlos del Castillo formó una sociedad quizá natural por el origen académico de todos. Era un autor muy capaz y, al parecer, un hombre de carácter un tanto agrio, que lo llevó a encerrarse profesionalmente en la ciudad de Aguascalientes a componer sin cesar, pese a que su música no recibía (ni recibió en la segunda mitad del s. XX) audiciones proporcionalmente adecuadas a su cantidad y calidad. Pese a su afiliación germánica, dedicó su esfuerzo estético a la composición de carácter nacionalista y obtuvo un éxito notable con sus obras en Estados Unidos en 1921. Sus óperas *Anáhuac* (1918) y *Cihuatl* (1922-39) expresan su inclinación mexicanista, tanto como el *Cuarteto histórico mexicano* (1939), el poema *Pro patria* (1932), el *Ballet azteca* (sf) o el *Poema sinfónico de la Revolución* (1917). A pesar de su expresión escolástica, las *Sinfonías* de Miramontes, sus *Variaciones* para violonchelo y orquesta, su *Concierto* para piano y orquesta y su *Sonata* para violín y piano, amén de otras obras de corte similar, están llenas de su inquietud mexicanista.

El compositor más representativo que vivió el cambio del medio profesional de Castro a la actividad del nacionalismo musical mexicano posterior a la Revolución de 1910 fue Julián Carrillo. Adalid de la influencia musical proveniente de Alemania en México, mostró una reacción nacionalista muy personal frente a las tradiciones italianas y contra el afrancesamiento de Castro y Campa. Fue alumno de Morales en el CNM y sus cualidades musicales fueron tan claras que en 1899 recibió un violín Amati como regalo de Porfirio Díaz y una beca para estudiar en el extranjero, que gastó en el Conservatorio de Leipzig como alumno de Sitt y Jadasohn. Tocó en la Orquesta del Gewandhaus bajo la dirección de Nikisch y a partir de 1902 acudió durante dos años al Conservatorio de Gante, donde ganó un premio de violín antes de regresar a México en 1905. A partir de 1922 decidió dedicar su vida y esfuerzo a su sistema microtonal conocido como "el Sonido 13", descubierto hacia el final del s. XIX a base de intuición, paciencia y un oído muy fino. Fue pedagogo, redactor de diversos tratados escolares, catedrático y director del CNM y autor de un sistema numérico de notación musical que promovió con entusiasmo pero que no logró aceptación. Su carrera dio impulso a la música mexicana. Pese a su entusiasmo microtonal, sus poemas sinfónicos tradicionales *Penumbas en el Paseo de la Reforma* (1930) y *Xochimilco* (1935), escritos en la etapa de pleno fervor del Sonido 13, son ejemplo de un dominio espléndido del material temático y de la textura sonora, aunque quizá su omnipresente afán académico frustró sus mejores capacidades expresivas en favor de la corrección técnica.

Manuel M. Ponce fue uno de los grandes genios de la música mexicana; llegó a la madurez profesional —que no a

la madurez artística— en la época de Porfirio Díaz, si bien la situación de su proyección profesional no le permitió ocupar el trono de Ricardo Castro en el correspondiente momento histórico. Su desarrollo musical tuvo un periplo muy largo y pasó de un conservadurismo casi tímido a un enfoque de alta modernidad, sin perder su constante originalidad ni acudir a extravagancia alguna para lograr su equilibrada, elegante y fluida forma musical. Desde sus primeras obras para piano hasta su *Concierto* para violín, pasando por el *Concierto del sur* para guitarra, conservó un oficio impecable y una genuina sinceridad artística que lo mantuvo siempre fiel al concepto musical e independiente de los recursos para complacer, asustar o irritar al público. Su pureza de músico y su actividad siempre creciente lo colocan en un sitio singular de la música de México. Ponce practicó la investigación musicológica y su colección de canciones mexicanas tradicionales lo convirtió en el creador más logrado y más genuino del nacionalismo romántico mexicano. Su síntesis nacionalista de las románticas expresiones de la canción tradicional mexicana fue crucial para la evolución cultural del país.

Carlos Chávez fue quizá la figura más relevante de la música profesional mexicana, pues indujo cambios en su estructura que alcanzaron todo el período de 1923 a 1950 y que tuvieron consecuencias después del término referido. A diferencia de sus antecesores, que tenían la mirada puesta en el viejo mundo, Chávez mantuvo una cercanía estrecha y entusiasta, profesional y físicamente, con Estados Unidos. Su estilo se apartó de la corriente mexicanista de Ponce y se centró en el pasado indígena prehispánico de México como base de la escuela nacionalista mexicana. Tuvo una excepcional capacidad como administrador, muy pocas veces vista en un músico mexicano, lo cual le ayudó de un modo notable a crear y reformar diversas instituciones. Las más notables fueron la Orquesta Sinfónica de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el CNM y el Taller de Composición instalado en este último plantel. Algunas de sus obras de gran magnitud están basadas en elementos prehispánicos e indígenas. *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* (1926), *Cantos de México* (1933), *El sol*, corrido mexicano (1934), y *Xochipilli-Macuilxóchitl* (1940) son claros ejemplos de sus intenciones, pero lo más notable, talentoso y acabado de su producción es la *Sinfonía india* (1935-1936), la *Sinfonía de Antígona* (1933), *Caballos de vapor* (1926-1927), la *Quinta sinfonía* (1953) y la *Toccata* para percusiones (1942). En sus años finales logró desarrollar un sistema de composición basado en el principio de la no repetición que le llevó a componer música de notable aridez.

Silvestre Revueltas fue otro creador importante de la música de México. Si bien había dedicado algún tiempo a la composición, su verdadero período creador comenzó en 1930 con *Cuauhnáhuac*, un período breve pero que marcó intensamente la música mexicana. En el corto lapso de diez años compuso toda la obra importante por la que es recordado, tanto en el campo de la música de cámara como en el terreno sinfónico y en el de la música para cine, medio para el cual creó algunas de sus partituras más relevantes, como *Redes* (1935) y *La noche de los mayas* (1939). Su muerte, acaecida en el año en que sus obras comenzaban a encontrar el punto justo entre la expresión y el contenido, con una maestría capaz de equilibrar su inspiración y su genio con las necesidades formales y conceptuales de su música, privó a la música mexicana de uno de sus más acabados y talentosos creadores. Sus melodías fluían y no necesitaban ceñirse a rígidos principios estéticos para lograr el equilibrio de forma y expresión. Con el instinto propio del genio, creaba

leyes cuya secuencia lógica seguía cumpliendo el curso espontáneo y admirable de su música. En esa función, logró estructurar toda una serie de obras en las que la exposición de los modelos interválicos, la textura sonora, el detalle rítmico y el enfoque melódico estaban profunda, genuina y directamente relacionados con el espíritu, las instituciones artísticas y la expresión musical más directa e inteligible de la tradición mexicana. Revueltas no dejó una escuela; todos aquellos que pudieron haber sido llamados seguidores suyos fueron más artistas con posiciones profesionales y estéticas similares que músicos deseosos y capaces de transitar por las rutas marcadas por él. En tal sentido resulta —junto con Manuel M. Ponce— un hito de originalidad en la música de México. Ponce tuvo muchos alumnos y discípulos y su influencia en el pensamiento musical mexicano ha sobrepasado el s. XX, pero, al igual que Revueltas, su escuela tiene más sustancia ideológica (pese a que nunca planteó Ponce posiciones de ideólogo) y presencia estética que un elemento armónico, formal o instrumental conductor de su pensamiento musical, como en el caso de la Escuela de Leipzig o la escuela indigenista norteamericana.

José Rolón representa la confluencia de las formas y tradiciones europeas y los anhelos mexicanistas de lograr una expresión nacional. Su contribución es muy importante. Creó entidades artísticas y tuvo resultados estéticos notables en sus composiciones *Concierto* para piano (1935), *El festín de los enanos* (1925), *Zapotlán* (1925), *Cuauhtémoc* (1929), *Sinfonía en Mi menor* (1919) y *Tres danzas indígenas jaliscienses* (1928). Al margen de títulos y temática, su obra tiene un inconfundible sabor mexicano incluso en formas de origen abstracto como la del concierto, y la sinfonía presenta siempre una tendencia melódica mexicanista de la que no hay evasión posible; incluso después de su segundo viaje a Francia y de su experiencia pedagógica con Nadia Boulanger, el carácter mexicano de su música resultó más resaltado que diluido por las técnicas de las que decidió servirse para su expresión musical. Como ha señalado Ricardo Miranda, en la música de Rolón existe antes que nada el sonido de lo propio, según el compositor lo entendió y lo practicó, de acuerdo con una forma de ejercer la música desde su formación en México y su entrega total a la formulación musical de lo mexicano.

Con antecedentes sociofamiliares no muy alejados de los de Revueltas, Candelario Huízar fue un compositor cuyo enfoque artístico tuvo una enorme y directa identificación con la corriente general de la estética nacionalista de Carlos Chávez, a pesar de una inquietud popular, hermanada con las instancias de Revueltas, claramente perceptible a través de algunas de sus obras sinfónicas como *Pueblerinas* (1931) o *Surco* (ca. 1935). Fue miembro de las bandas de música de las huestes revolucionarias, lo cual no le impidió formalizar sus estudios en el CNM, ya después de cumplidos los treinta años, con Gustavo E. Campa y Rafael J. Tello. Dos de los más importantes autores que representan la continuación del nacionalismo fueron Blas Galindo y José Pablo Moncayo, ambos alumnos de Huízar. De su serie de *Sinfonías*, las más notables son la *Cuarta* (1942), basada sobre todo en temas de los indios cora, y la *Segunda* "*Oxpaniztli*" (1936), otro intento de recrear el desaparecido y por muchos añorado universo de los aztecas. Las sinfonías de Huízar emplean un material temático rítmico de corte y estilo indígena en el amplio marco de la composición sinfónica derivado de la forma clásica de la sonata. No evolucionó a partir del nacionalismo y el indigenismo en la forma en que lo hizo Chávez, al contrario, usó la repetición, principio opuesto a la



*El Grupo de los Cuatro:
Salvador Contreras, Daniel
Ayala, José Pablo Moncayo
y Blas Galindo, 1935
(Foto: Ar. Blanca Ontiveros)*

síntesis de Chávez, para dar coherencia y unidad a sus conceptos musicales.

En 1936 surgió el Grupo de los Cuatro. Sus miembros fueron Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras. El grupo tuvo corta vida y de sus componentes solamente Galindo y Moncayo escalaron el nivel más importante de celebridad en la música nacionalista mexicana. La carrera de Blas Galindo guarda cierta semejanza con la de su maestro, Candelario Huízar. Cuando tenía alrededor de 18 años formó parte de una banda de música en su pueblo natal y en 1931 ingresó en el CNM, donde sus maestros eran todos practicantes —en una u otra tendencia— del nacionalismo. Carlos Chávez, Candelario Huízar y José Rolón fueron quienes dejaron la huella más profunda y tuvieron mayor importancia en el proceso de su formación musical y estética. Galindo fue director del CNM durante trece años y, a pesar de su abundante producción de cámara y sinfónica y de su productivo empeño en la música para ballet, terminó siendo conocido sólo por la obra *Sones de mariachi*. La rapsodia que cimentó la fama de Moncayo fue *Huapango* (1941), pese a que también es autor de una lograda ópera, *La mulata de Córdoba*, compuesta en 1948. Su carrera creativa quedó frustrada por su fallecimiento prematuro. El *Huapango* comparte mérito y limitaciones con *Sones de mariachi*. Tanto Ayala como Contreras tuvieron una presencia más discreta en la música nacionalista. No debe olvidarse la presencia de Luis Sandi, ya que si bien su prestigio como compositor no fue muy amplio, su actividad como administrador, educador, promotor y director coral fue de una gran importancia. De sus obras, la ópera en un acto *Carlota* (1948) y *Bonampak* (1951) fueron las más respetadas, aunque tras su estreno la difusión fue muy limitada y pronto desaparecieron de los repertorios.

Otro compositor importante del s. XX fue Miguel Bernal Jiménez, fuertemente vinculado a la esfera de la música

litúrgica. Recibió su formación profesional en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia y en el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, donde sus principales maestros fueron Raffaele Casimiri y Licinio Refice. Su vinculación con la música eclesiástica se mantuvo durante toda su carrera y su inquietud académica tuvo clara expresión en la revista *Schola Cantorum*, fundada por él en Morelia, y en los diversos artículos que publicó acerca de la música religiosa y la música de la era colonial hispanoamericana. Al igual que Ponce, Bernal Jiménez utilizó asuntos y material temático del mundo folclórico y del universo popular tradicional para integrar un sistema expresivo netamente nacionalista, por más que su inclinación confesional, su extensa cultura, su información musical y su impecable buen gusto matizaran esa posición estética con todo tipo de instituciones y evocaciones provenientes del mundo colonial, del área litúrgica o del folclore michoacano. Fue un autor que logró una expresión sintética única y original de la sociedad mexicana, donde pudo reunir las evocaciones prehispánicas con la desarrollada cultura europea que se asentó en México. Las actividades pedagógicas de Bernal fueron de largo alcance desde la fundación del Conservatorio de Las Rosas (1945) hasta su cargo como director de la Escuela de Música de la Universidad Loyola de Nueva Orleans (1952-56) en Estados Unidos, y es evidente su vínculo intelectual y artístico con la escuela de Ponce. Su obra abarca un amplio espectro de géneros musicales, y abunda en corridos, jara- bes, melodías coloniales, rondas infantiles y todo género de material popular. Sus melodías son claramente diatónicas, pero se asoma siempre alguna sugerencia modal que suele resolverse como un paso muy sofisticado de armonía cromática, incluso cuando expone melodías populares. De sus obras escénicas, la más importante es *Tata Vasco* (1941), que representa un paso trascendental y un avance notable dentro del camino iniciado en el s. XIX por Aniceto Ortega. Bernal,

en el otro polo musical, social y profesional del representado por el viaje republicano de Revueltas, visitó España en 1948 para la presentación de *Tata Vasco* en una versión de concierto. La Orquesta Nacional de España tocó varias de sus obras sinfónicas con ese motivo.

IV. LA MÚSICA ENTRE 1950 Y 1995. 1. *Antecedentes.* La Revolución de 1910, con sus consecuencias culturales y artísticas de la década de 1920 (Vasconcelos y el muralismo mexicano), propició el más serio intento por la ruptura del cordón umbilical europeo de la música nacional. A pesar de lo tardío de su aparición, el nacionalismo musical mexicano, tanto el moderno como el romántico, define por primera vez en la historia la posibilidad de una posición estética propia en la música mexicana. Creaciones previas con temática nacional y otras similares fueron manifestaciones algo exteriores y en cierta medida superficiales. Manuel M. Ponce fue el primer músico mexicano que se remontó a las fuentes nacionales y habló con una voz verdaderamente mexicana. Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Candelario Huízar definieron el camino general del nacionalismo musical. El período en cuestión, breve pero intenso y difícil, encuentra a la música mexicana entre las doctrinas del nacionalismo y la presencia de las más avanzadas corrientes de vanguardia.

Entre 1930 y 1950, casi la totalidad de las composiciones mexicanas tuvieron estrechos vínculos con la música programática, expresada de modo usual en ballets —fue Rodolfo Halffter uno de los grandes impulsores de este arte con la creación de su compañía de danza *La Paloma Azul*— o poemas sinfónicos. Pero a partir de 1950 la dirección estética de los compositores mexicanos sufrió un cambio del que ni siquiera los miembros de la generación nacionalista pudieron escapar, si bien en su caso el movimiento estético fue de menor cuantía e intensidad que el de sus colegas más jóvenes.

A pesar de que la indefinición tonal había sido usada entre 1930 y 1940 como rasgo por algunos compositores nacionalistas y de que Revueltas utilizó una especie de politonalidad conceptual basada en tonalidades vecinas, es tan sólo alrededor de 1950 cuando un uso consciente y reiterado de la politonalidad conduce a la música mexicana del marco armónico funcional a una consciente atonalidad. Fueron Rodolfo Halffter, compositor español inmigrado en 1939 a México, y Carlos Jiménez Mabarak quienes dieron a conocer a sus discípulos la técnica dodecafónica. Cuando Halffter llegó a México había estado componiendo música de corte neoclásico como el ballet *Don Lindo de Almería* y obras como el *Concierto para violín* o los *Tres epitafios* para coro, que muestran pasajes claramente neoclásicos. El dodecafónico representó, entre los años 1950 y 1960, una alternativa junto con la atonalidad para los compositores no inscritos dentro de la expresión nacionalista. Rodolfo Halffter, a través de su clase de Análisis Musical en el CNM, propició la difusión de la técnica de Schoenberg. En 1953 compuso sus *Tres hojas de álbum*, para piano, y en 1954, *Tres piezas para orquesta de cuerdas*, que fueron las primeras obras dodecafónicas escritas en México.

Con el exilio español llegaron al país, además de Halffter, los musicólogos Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay, quienes fundaron al lado de Chávez, Sandi, Galindo y Moncayo el Grupo Nuestra Música, que dio origen a la revista del mismo nombre, editada entre 1946 y 1953, y a la editora Ediciones Mexicanas de Música. Otros extranjeros que se incorporaron en distintos momentos a la música de México fueron Jacobo Kostakowsky, Conlon Nancarrow, Gerhart Muench, Lan Adomian y Emiliana de Zubeldía. La influencia, la escuela y la verdadera integración al medio mexicano se dieron con

desigual intensidad. Adomian ganó en 1975 el Premio Revueltas otorgado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero su presencia en el medio profesional mexicano fue menor que la de Rodolfo Halffter. Las obras de Muench, de impecable factura, son antítesis de las piezas de Adomian, todavía envuelto y comprometido con el lenguaje de la vanguardia de 1950, pero ambos han tenido, sobre todo el primero, peso, fuerza y consideración entre los músicos nacionales. Muench fue un pianista brillante y un compositor enquistado en sí mismo, que no se ocupaba más que de producir sus obras y no estaba presente de manera cotidiana en la palestra profesional mexicana. Conlon Nancarrow tuvo en su momento y en México una nula repercusión social o profesional, sin embargo después ha sido altamente valorado por compositores mexicanos y extranjeros.

La investigación de la música en este período no tiene gran repercusión. A pesar de las actividades de Otto Mayer-Serra, Vicente T. Mendoza y Gabriel Saldívar, no era muy alentado el paisaje de la investigación musical en México. La falta de acción institucional en este terreno limitó sus posibilidades a la esfera personal de quienes estaban interesados y comprometidos en tal actividad. Robert Stevenson dedicó una gran parte de su preparación y esfuerzo a la misión de investigar la música mexicana. Otros intentos se debieron a Gerónimo Baqueiro Foster y Pablo Castellanos.

En 1951 se publicó el libro *Sistema natural de la música*, que contiene el resultado de las investigaciones del más notable acústico que ha dado México, Augusto Novaro, un hombre cuya obra pasó inadvertida en su país a pesar del interés de instancias tan avanzadas como la Fundación Guggenheim. Novaro falleció en 1960, en medio del olvido y la indiferencia de las instituciones oficiales, que ignoraron su presencia y su labor. Trabajaba como jefe de linotipos en un periódico de la capital y fue un autodidacto que estudió y aprendió por su cuenta física y matemáticas. Su investigación sobre la estructura física del sonido musical y su esquema de relaciones sonoras del sistema temperado son de un acierto y una profundidad trascendentes, y sus resultados pueden tener una importancia capital en la técnica de construcción de instrumentos, además de ofrecer un nuevo camino en la composición musical, diverso del de la armonía funcional o el de la serie de Schoenberg. El sistema de Novaro, aunque podría equipararse con el perfeccionamiento absoluto de la diligencia en 1908, justo antes de la revolución del motor de combustión interna, tiene una fuerza teórica indiscutible. Permite una explicación de toda la música escrita en el mundo, así como la justificación teórica de la evolución musical de los impresionistas franceses, que manejaron instintivamente una escala fundamental y una recíproca, como en el sistema de Novaro. El fenómeno artístico y estético de Ravel y Debussy tuvo una explicación y justificación acústicas a través de los estudios de Novaro. La beca que recibió de la Fundación Guggenheim estaba enfocada principalmente hacia sus estudios en materia de afinación (corolario lógico de aplicación práctica de parte de su teoría), y le permitió afinar el órgano monumental de la escuela militar de West Point mediante el uso de su sistema. Este investigador halló una interrelación teórica y matemática entre la escala musical de la naturaleza (el fenómeno físico que da base a la música) y la escala temperada de Bach, el fenómeno cultural y convencional con el que se construyeron siglos de música.

En 1953 Carlos Chávez utiliza en su *Quinta sinfonía* el dodecafónico con cierta frecuencia si bien un tanto tímidamente. Blas Galindo compone, en 1952, otra *Sinfonía breve*, en la que abandona su camino estricto de armonía funcional

para usar, muy recatadamente, la indefinición tonal. En 1955, El Colegio Nacional presentó el curso anual de Carlos Chávez dedicado a la dodecafonía y prácticamente todos los compositores de México abrazaron dicha técnica. Asimismo, *Fronteras*, ballet de Luis Herrera de la Fuente (discípulo de Halffter), ejerció notable influencia en la generación anterior a 1960 y contribuyó al uso exhaustivo y generalizado de los procedimientos dodecafónicos.

2. *Evolución en la creación musical.* La evolución de la música mexicana se debió, entre otros factores, a los siguientes: a) La introducción del neoclasicismo, del dodecafonismo y la politonalidad desde aproximadamente la década de 1940. b) La introducción de la música concreta y la música electrónica desde la década de 1960. c) La apertura a los experimentos sonoros de las corrientes de vanguardia de la posguerra europea y de la vanguardia norteamericana. d) La asimilación de las técnicas postseriales, el neoinstrumentalismo y la reutilización de elementos de raíz local. A finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960 empezaron a difundirse las obras de una nueva generación de compositores. El uso de la técnica serial cedió paso al empleo casi universal de la música aleatoria, derivada del concepto de indeterminación en el arte. En esta década se puede marcar la irrupción de la "nueva" generación de compositores y el reflejo en México de todas las corrientes musicales contemporáneas.

El año en que murió Moncayo (1958) puede considerarse como el fin de la corriente nacionalista, pues entonces, en actitud de rechazo al nacionalismo de la época, se dio a conocer el Grupo de Los Siete, luego denominado Grupo Nueva Música de México. Lo integraron Jorge González Ávila, Raúl Cosío, Guillermo Noriega, Rafael Elizondo, Rocío Sanz, Federico Smith y Leonardo Velázquez. Alrededor de ellos comenzaron a estrenar obras Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Kuri Aldana, César Tort y Manuel Enríquez. González Ávila escribió música fundamentalmente para piano y ha sido uno de los cultores del dodecafonismo; Cosío tuvo un pequeño papel en la transformación de la música mexicana por su ballet *Los gallos*; Noriega, después de escribir algunas obras para la danza, se alejó de la composición; Elizondo entregó sus energías a la música para el cine y la escena y las mostró en la opereta *Landrú* o en *Juego de pelota*; Rocío Sanz, de origen costarricense, desempeñó una labor esencialmente docente; Federico Smith, norteamericano de origen, viajó a Cuba, donde murió. Sólo Leonardo Velázquez mantuvo una dedicación permanente a la composición. Discípulo de Blas Galindo, hizo un uso apropiado de lenguajes diversos: desde la vertiente nacionalista al serialismo dodecafónico, de las formas abiertas y las estructuras minimalistas a un voluntario retorno a la armonía tonal y a las formas clásicas con cierto énfasis en la intención mexicanista. Con Velázquez, Joaquín Gutiérrez Heras es otro compositor importante de la época. Cultivó un estilo atonal libre desde sus inicios y se ha mantenido al margen de cualquier escuela o estilo. Algunas de sus obras, según decía él mismo, reflejan una voluntaria falta de complejidad ya que fueron creadas para músicos aficionados que las solicitaron al compositor. También Armando Lavalle desempeñó un papel importante en la transición de la música mexicana del nacionalismo a nuevas formas de expresión. A partir de procedimientos emparentados con la música de Revueltas, incorporó a su obra técnicas seriales, aleatorias y de improvisación y acabó retornando a un lenguaje nacionalista, aunque enriquecido tonalmente. En 1961 Manuel Enríquez compuso una partitura titulada *Preámbulo* que marcó la transición a las nuevas corrientes musi-

cales que dominaron las dos décadas siguientes. Las propuestas contenidas en *Preámbulo* se materializaron en sucesivas obras: aleatorismo, formas abiertas, escritura gráfica, abstraccionismo sonoro, uso privilegiado del elemento tímbrico, e incorporación determinante de las percusiones en las obras orquestales. Obras decisivas de estos años son *Reflexiones* para violín solo, la *Sonata para violín y piano* y *Tres formas concertantes*. A partir del *Cuarteto II*, Enríquez logró la carta de naturalización de la escritura gráfica de un nuevo pensamiento musical y la adopción del aleatorismo como forma de expresión sonora.

Sin duda, el compositor que más figuró en la música mexicana de la segunda mitad del s. XX fue Manuel Enríquez. Su posición en la música fue producto de una honda reflexión sobre los alcances de ésta. Respecto a la postura de su generación, declaró: "Los valores que nos podían servir carecen de un fondo de solidez técnica. Lo que hay en los músicos de la generación anterior es empirismo y una gran dosis de talento natural. Ninguno de estos elementos es asimilable". Por lo mismo, se decidió a absorber todos los estilos contemporáneos a fin de "evitar que el compositor, cosa muy común en nuestro ambiente, descubra procedimientos y fórmulas que otros han resuelto desde hace años en países más avanzados". En la *Sinfonía II* usó el serialismo con ciertas libertades, pero aún sujeto a las formas tradicionales. A pesar de tan endeble base ideológica, en parte repetición de la postura estética de los compositores mexicanos, logró hacer una obra importante. En las *Tres formas concertantes* el color instrumental adquirió una importancia preponderante y se dio paso al uso de pequeñas secciones aleatorias. En *Transición*, para orquesta, por primera vez el compositor se planteó el problema de usar una técnica libre, en cuanto a métrica, para un conjunto grande. En el *Cuarteto II* llegó al aleatorismo total modificando rotundamente sus conceptos, lenguaje, técnica y actitud estética. A partir de esta obra y hasta la década de 1980, Enríquez exploró todas las posibilidades de las formas abiertas, de las técnicas de improvisación y de hallazgos sonoros inéditos. Hacia finales de los años setenta, empezó a combinar la escritura gráfica con la escritura tradicional y pasajes enteramente aleatorios con otros absolutamente determinados. Tal es el caso de *Raíces* y de *Fases*, ambas para orquesta. Esta tendencia se afirmaría en la década de 1980 con *Interminado sueño*, para actriz, cuatro percusiones y orquesta de alientos, *En prosa*, para flauta, oboe, violonchelo y piano, el *Cuarteto IV* y el *Concierto para chelo y orquesta*. Su producción posterior fue la síntesis de todas sus búsquedas formales, expresivas y estéticas y la condensación de su pensamiento musical. En el *Cuarteto V* (1988) apeló a rememoraciones de la música popular, en *Recordando a Juan de Lienas* partió de la obra de un compositor de la época colonial, y en *Tercia*, para clarinete, fagot y piano, acudió al lirismo de sus primeras obras. Pero en ninguna de ellas están ausentes las mismas preocupaciones que marcaron su desarrollo como figura determinante de la música mexicana de la segunda mitad del s. XX.

Un hecho fundamental en el surgimiento de una nueva veta de compositores fue la fundación del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música, bajo la guía de Carlos Chávez. La experiencia no era nueva. Chávez había fundado en el mismo centro, en 1931, la clase de Creación Musical de la que emergió el Grupo de los Cuatro. Hacia 1960 se integraron al taller de Chávez Héctor Quintanar, Humberto Hernández Medrano, Jesús Villaseñor, Jorge Daher y más adelante José Antonio Alcaraz, Eduardo Mata, Manuel de Elías, José Luis González, Juan Cuauhtémoc

Herrejón, Mario Lavista, Julio Estrada y Francisco Núñez. Cuando Chávez se hizo cargo del Taller de Composición, ya había abandonado su estética nacionalista y dirigido su interés hacia un principio de construcción del discurso musical basado en la "no repetición". Chávez incorporó como maestro del taller al compositor cubano Julián Orbón, quien fue un importante vehículo de transmisión de la tradición occidental a los jóvenes compositores, desde el canto gregoriano hasta la música serial.

Héctor Quintanar compartió con Manuel Enríquez los primeros aciertos de la música de vanguardia en México. Partió de un lenguaje cercano al nacionalismo impresionista de Moncayo, como en *Fábula*, para coro y orquesta, recorrió los caminos del serialismo, como en el *Trío* para violín, viola y violonchelo, y llegó a fórmulas afines a Boulez, como en la *Sonata* para violín y piano o el *Trío* para trompetas. Su preocupación por el aspecto tímbrico queda patente en *Galaxias* para orquesta, *Mezcla* para orquesta sinfónica y sonidos electrónicos e *Himno* para orquesta. Manuel de Elías se ha mantenido en una línea próxima al serialismo y a la música atonal, con un lenguaje expresionista vinculado a Webern. Muchas de sus obras son concisas y breves, como los *24 Aforismos para piano* o las anteriores *Microestructuras* para piano. Mario Lavista se ha caracterizado primero por su acercamiento a las posturas conceptuales de Cage, y luego, por un retorno consciente a las fuentes que emanan de la tradición. Es uno de los pocos compositores realmente preocupados por problemas estéticos y quizá por ello su influencia en las generaciones más jóvenes ha sido determinante. Junto a Manuel Enríquez representa la vertiente explorativa más lúcida y de logros más personales entre los compositores de su generación. Sus obras tienen como rasgo distintivo una gran economía de medios. En las primeras, de corte conceptual, como *Cluster*, replanteó las posibilidades expresivas del aleatorismo. La incorporación del silencio con una función estructural y expresiva está claramente plasmada en *Pieza para un pianista y un piano*. A partir de 1976 incursionó en el uso de citas muy breves de obras de otros autores, incorporadas de maneras diversas, de tal modo que pasen a formar parte integral de sus propias obras. Así nacieron *Quotations* para violonchelo y piano, el *Trío* para violín, violonchelo y piano, y *Lyhanh* para orquesta. A finales de la década de 1970, Lavista trabajó en la exploración de nuevas formas de emisión sonora de los instrumentos. En *Canto del alba* para flauta, en *Lamento a la muerte de Raúl Lavista*, para flauta baja amplificadora, y en *Nocturno* para flauta en Sol, recurre al uso de multifónicos y sonidos emitidos con diversas digitaciones en el instrumento, para crear atmósferas de sutil refinamiento. A partir de estas obras no sólo los jóvenes compositores, sino también músicos ya formados, abordaron los territorios del neoinstrumentalismo con más profundidad. En esta misma dirección, Lavista ha compuesto *Marsias* para oboe y copas de cristal, derivando de las sonoridades de las copas, afinadas con diferentes cantidades de agua, la armonía que sostiene la línea del oboe; *Reflejos de la noche* para cuarteto de arcos, construida íntegramente sobre los armónicos de las cuerdas; *Cuicani*, para flauta y clarinete; *Madrigal*, para clarinete, y *Ofrenda* para flauta de pico. También la afinidad con otras artes le ha llevado a la creación de partituras: *Ficciones* para orquesta o *Simurg* para piano nacieron de la lectura de la obra de Jorge Luis Borges, y *El pffano* para piccolo, *Las músicas dormidas* para clarinete, fagot y piano y *La danza de las bailarinas de Degas* para flauta y piano, a partir de cuadros de Manet, Tamayo y Degas.

Julio Estrada ha puesto énfasis en la exploración teórica de las relaciones sonido-número y ha basado varias de sus obras en la aplicación de principios matemáticos bajo la clara influencia de Xenakis. Francisco Núñez ha desarrollado su trabajo creativo poniendo especial énfasis en el aspecto tímbrico y ello lo ha llevado primero al microtonalismo y luego a la música electroacústica. Desde *Timbres* para piano y orquesta, pasando por *Puntos y rayas* para orquesta, el *Concierto para orquesta*, *Reflexiones y memorias sobre el espectro sensorial* para piano, y *La piedra y la rosa* para orquesta, hasta *Tientos en eco I* para flauta, piano, sintetizador y computadora o *Encuentros* para orquesta, sintetizador y computadora, la suya ha sido una actividad continua para afirmar sus hallazgos y reorientar su trabajo con la incorporación de los nuevos recursos tecnológicos. Contemporáneo de la generación del Taller de Composición, pero con distinta procedencia, ya que hizo sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, Federico Ibarra se ha consolidado como una de las voces firmes de la música mexicana después de 1960. Su música no parte de los mismos conceptos que la de Enríquez o Lavista; en cierto modo, es el camino de retorno a la escritura convencional, a la seguridad de la forma, al riguroso control de cada uno de los elementos que determinan la obra artística. Sus primeras piezas se acercaron a la indeterminación y el aleatorismo y progresivamente fue abandonando las estructuras abiertas por otras precisas. Tanto Mario Lavista como Federico Ibarra han tenido un papel decisivo en la aparición de una nueva generación de compositores que, desde mediados de la década de 1980, han incursionado en la música mexicana con brío. Ellos suplieron al Taller de Composición, que tras emigrar del Conservatorio a la Sociedad de Autores y Compositores, ya bajo la guía de Héctor Quintanar, finalmente desapareció. De las últimas generaciones de este taller son compositores activos Arturo Márquez y Víctor Manuel Medeles. La obra de Márquez se tipifica, en una primera etapa, por el uso de ejes tonales alrededor de los cuales se construyen las texturas. También ha incursionado en la música electrónica y en la electroacústica. En la misma línea de Enríquez, Ibarra o Núñez, ha hecho uso de recursos como los clusters, procedimientos aleatorios y recursos sonoros de diversa índole. En la década de 1990, tras una estancia en CalArts, California, compuso música cercana al new age, pero ha logrado afirmar un lenguaje neotonal, especialmente en partituras como *Homenaje a Gismonti* para cuarteto de cuerdas y *Danzón II* para orquesta.

En 1977, el Taller de Composición se integró en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM). El responsable fue Federico Ibarra, quien continuó la tarea de formar nuevos compositores. De allí egresaron Rodolfo Ramírez, Roberto Medina, Eugenio Delgado, Jorge Paz y Lilia Vázquez. Posteriormente estudiaron en el Taller Ana Lara, Luis Jaime Cortez y otros jóvenes que abandonaron el trabajo creativo. De hecho, de este grupo sólo continúan en ejercicio Roberto Medina, Ana Lara, Luis Jaime Cortez y Lilia Vázquez. Más fructífero ha sido el grupo surgido del Conservatorio, de las clases de Mario Lavista. Compositores como Ana Lara, Gabriela Ortiz, Armando Luna, Ricardo Risco y Juan Fernando Durán se han consolidado en el medio musical. A partir de 1980 ha surgido un grupo de compositores claramente identificados con los recursos de la música electrónica. No todos provienen de centros de formación académica, escuelas o conservatorios, pero sí han llegado a la composición con propósitos serios y claros de lograr un arte afín al

desarrollo tecnológico contemporáneo. Entre los más significativos se cuentan Antonio Russek, Roberto Morales, Vicente Rojo y Samir Menaceri. Factores importantes en el desarrollo de la música electrónica en México han sido los laboratorios electrónicos. Primero el del Conservatorio, fundado en 1968 bajo la dirección de Héctor Quintanar, que pasó después al CENIDIM, a cargo del ingeniero Raúl Pavón. En 1984 se fundó el Centro Independiente de Investigación Musical y Multimedia dirigido por el compositor Antonio Russek, donde se agruparon diversos compositores con intereses similares. En 1983 también se fundó el Laboratorio de Música Electrónica de la Escuela Superior de Música del INBA, bajo la responsabilidad de Francisco Núñez. Algunos compositores han combinado la creación para medios tradicionales con obras de corte electrónico o electroacústico, entre ellos, Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Arturo Márquez, Eduardo Soto, Arturo Salinas, Antonio Fernández Ros, Francisco Núñez, Javier Álvarez y Gabriela Ortiz.

En la segunda mitad del s. XX, el número de mujeres que se han dedicado a la composición es bastante alto. De la época de la inmigración española son Emiliana de Zubeldía, quien dejó resonancias vascas en su obra y acogió la teoría de la división natural de los sonidos ideada por Augusto Novaro, además de realizar una importante labor pedagógica en la Universidad de Hermosillo (Sonora), y María Teresa Prieto, cuya obra fundamental se desarrolló en México. Un poco tardíamente, Rosa Guraieb dio a conocer sus composiciones y a partir de los años ochenta trató de renovar su estilo romántico-impresionista haciendo uso de técnicas más contemporáneas. De la generación intermedia, contemporánea de Mario Lavista y Federico Ibarra, son Graciela Agudelo y Marcela Rodríguez, quienes escriben en un lenguaje más cercano al de las jóvenes generaciones. Posteriormente están Lilia Vázquez, Ana Lara, Gabriela Ortiz, María Granillo e Hilda Paredes, una compositora formada en Inglaterra y que cultiva un estilo neoespressionista. Con menor presencia figuran Graciela de Elías, Lucía Álvarez y Martha García Renart. Después de 1990, han difundido sus obras Georgina Derbez, Leticia Cuén, Alejandra Odgers, Cecilia Medina y Cintia Valenzuela. También la llegada de compositores extranjeros ha sido un factor de enriquecimiento de la vida musical mexicana. En los últimos años del siglo destacan Eugenio Toussaint, Hébert Vázquez, Juan Trigos, Víctor Rasgado, Javier Torres, Jorge Torres Sáenz, Horacio Uribe, Rodrigo Sigal, Leonardo Coral, Pablo Silva, Felipe Waller, Rogelio Sosa, Alexis Aranda y Arturo Villela.

3. *La difusión musical.* La organización de la actividad musical ha sido, sobre todo, una responsabilidad del Estado. Por un lado, a través del INBA, cuyo Departamento de Música ha impulsado a los principales grupos y solistas del país. Al frente de este departamento, que luego fue Consejo Nacional de la Música, Dirección de Música y, por último, Coordinación Nacional de Música y Ópera, han estado Blas Galindo, Luis Sandi, Miguel García Mora, Francisco Savín, Carlos Chávez, Manuel Enríquez, María Luisa Lizárraga, Gloria Carmona, Manuel de Elías, Fernando García Torres, Leonora Saavedra y Ricardo Miranda. Hasta 1988, cuando la Orquesta Sinfónica Nacional logró su autonomía, de la Dirección de Música del INBA han dependido dicha sinfónica, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, el Coro de Madrigalistas, el grupo Solistas Ensamble del INBA y el Cuerpo de Concertistas de Bellas Artes. También esta dirección ha organizado numerosos conciertos de artistas y grupos internacionales, ya sea en

presentaciones especiales o a través de ciclos de música antigua, barroca, clásica, romántica o contemporánea.

Por otro lado, la UNAM también tuvo una función decisiva al fomentar la fundación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad bajo la dirección de José F. Vázquez y José Rocabrana y reestructurarla en 1962 como Orquesta Filarmonica de la UNAM (OFUNAM). Promovió los conciertos universitarios, las actividades de conciertos de la Facultad de Música, convertida luego en Escuela Nacional de Música de la UNAM, y creó la Dirección General de Actividades Musicales que organiza la vida musical en los recintos del Centro Cultural Universitario.

Otra institución que ha tenido un peso considerable en la organización de conciertos es la Asociación Musical Daniel, una agencia que presentó en México a los solistas y grupos más importantes. Por lo menos hasta mediados de la década de 1970, la Asociación Musical Daniel proveyó de grandes artistas a México. Con un sentido más local pero igualmente trascendente, la Asociación Musical Manuel M. Ponce, fundada al año siguiente de la muerte del compositor, ha organizado temporadas anuales. Ininterrumpidamente desde 1949, ha presentado a los más relevantes artistas nacionales, ha promovido a los compositores mexicanos, a los coros y orquestas de cámara nacionales, ha dado a conocer obras de reciente factura y se ha convertido, al correr de los años, en una institución respetable por su empeño en alentar una vida musical propia.

También han incursionado en la organización de conciertos algunos centros de educación superior, como el Instituto Politécnico Nacional, la Universidad Autónoma Metropolitana, Fonapas, Socicultur, organismo encargado de las actividades sociales, culturales y recreativas del Departamento del Distrito Federal, convertido luego en Instituto de Cultura del Distrito Federal, la Organización para la Promoción Internacional de Conciertos (OPIC) dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores, de corta vida en la década de 1960, y las secretarías de Educación y Cultura de algunos gobiernos de los estados de la República, caracterizadas por organizar actividades sin continuidad. En 1989 se crearon el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, como máxima entidad rectora de la vida cultural del país, y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, que provee de recursos a solistas, grupos de cámara, compositores y directores mediante el otorgamiento de becas y apoya la realización de todo tipo de proyectos artístico-musicales ya sean de manera individual o colectiva también mediante becas.

4. *Los festivales.* México es un país prolífico en festivales, tanto musicales como culturales en general. Han sido muy importantes los festivales de música mexicana organizados por el Departamento de Bellas Artes a finales de la década de 1950; el Festival de Música Panamericana llevado a cabo en 1960; el Primer Festival de Música Contemporánea realizado en 1961; el Segundo Festival de Música Panamericana de 1963; el Segundo Festival de Música Contemporánea de 1964, que se proyectó los años siguientes dando a conocer a los compositores más recientes de diferentes países; las Olimpiadas Culturales de 1968, en ocasión de celebrarse en México los XIX Juegos Olímpicos; el Festival de Beethoven en 1970, para conmemorar el bicentenario del nacimiento de este compositor, y los festivales de música judía, de especial importancia entre 1960 y 1980. Para la difusión de la música contemporánea, el festival más importante ha sido el Foro Internacional de Música Nueva inaugurado en 1979. Durante dieciséis ediciones contó con la dirección de Manuel Enríquez, y tras la muerte del compositor adoptó su nombre.

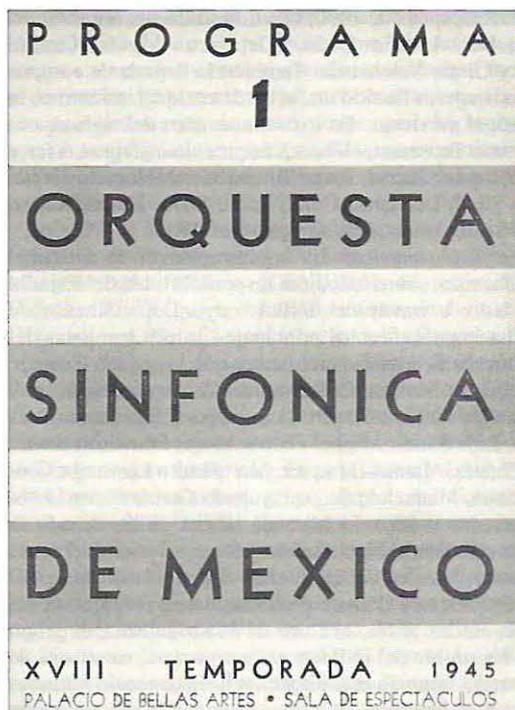
Otros festivales más generales han propiciado la organización de conciertos. El Festival Internacional Cervantino, que se realiza en Guanajuato, ha tenido una gran incidencia en la vida musical del país, propiciando la venida a México de artistas internacionales e invitando a solistas, grupos y conjuntos nacionales. En su seno se desarrollaron el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea y el Ciclo de Música Colonial, suspendidos a partir de 1993. Otros eventos de este tipo son el Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México, la Primavera Potosina en San Luis Potosí, las Jornadas Alarconianas en Taxco, el Festival Musical de Puebla, el Festival Cultural de Sinaloa y el Festival Querétaro Ciudad Barroca, entre otros. Todos estos certámenes han tenido la virtud de descentralizar las actividades musicales.

5. *Las orquestas.* La actividad sinfónica ha tenido un incremento notable en la segunda mitad del siglo. Al comenzar 1950 sólo existían dos orquestas en el Distrito Federal: la recién creada Orquesta Sinfónica Nacional, cuyo primer titular fue José Pablo Moncayo, y la Orquesta Sinfónica de la Universidad que codirigían José F. Vázquez y José Rocabrana. En el estado de Veracruz subsistía la Orquesta Sinfónica de Xalapa bajo la batuta de José Yves Limantour, quien fue reemplazado en 1954 por Luis Ximénez Caballero, y éste en 1973 por Luis Herrera de la Fuente. En Guanajuato actuaba la Orquesta Sinfónica de la Universidad, cuyo titular era José Rodríguez Frausto. En 1955 se creó la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, más tarde denominada Orquesta del Teatro de Bellas Artes, destinada a acompañar las funciones de ópera y ballet. En 1971 fue creada la Orquesta Sinfónica del Estado de México bajo la batuta de Enrique Bátiz. En Guadalajara se creó la Orquesta Sinfónica de Jalisco, cuyos directores han sido Eduardo Mata y Kenneth Klein entre otros. En 1988 se dio impulso a la Filarmónica de Jalisco, cuyo titular fue Manuel de Elías. En 1986 se fundó la Filarmónica del Bajío, con sede en Guanajuato, quedando como titular Sergio Cárdenas. En 1992, ésta y la Orquesta de

la Universidad de Guanajuato quedaron fusionadas en una sola bajo el nombre de Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, con Héctor Quintanar al frente. La Filarmónica del Bajío se convirtió en Filarmónica de Querétaro siempre con Sergio Cárdenas como titular, al cual luego reemplazó Jesús Medina. También en años recientes se han creado las orquestas de Baja California, cuyo director fue Eduardo García Barrios; la de Aguascalientes, con Gordon Campbell como director, y la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez. Desde 1978 ha estado activa la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, cuyo fundador fue Fernando Lozano, más tarde reemplazado por Enrique Bátiz, Luis Herrera de la Fuente y Jorge Mester.

Pero las orquestas fundamentales de México han sido, por su larga trayectoria, la Orquesta Sinfónica Nacional y la OFUNAM. La primera es sucesora de la Orquesta Sinfónica de México que fundó Carlos Chávez. Han sido sus directores José Pablo Moncayo, Luis Herrera de la Fuente, Francisco Savín, Georges Sebastian, Sergio Cárdenas, José Guadalupe Flores y Enrique Diemecke. La OFUNAM fue reestructurada después de la muerte de José F. Vázquez en 1961. En 1966 fue nombrado director Eduardo Mata, quien ocupó ese puesto hasta 1976. A partir de 1972 se llamó oficialmente Orquesta Filarmónica de la UNAM y desde 1976 tiene su sede en la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario. Han sido sus directores además de Vázquez, Rocabrana y Mata, Héctor Quintanar, Enrique Diemecke y Eduardo Dfazmuñoz (asociados), Jorge Velazco, Jesús Medina y Ronald Zollman, que la dirige desde 1995. Orquestas de vida más efímera han sido la Orquesta Filarmónica A. C., que se formó para ser dirigida por Jasha Horenstein, y la Filarmónica de las Américas, fundada a iniciativa de Luis Herrera de la Fuente, que actuó entre 1976 y 1980.

Desde 1956 está activa la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, cuyo nombre original fue Yolopatli. Nació como una extensión de las cátedras de Música de Cámara de Joseph



Smilovitz e Imre Hartman, maestros del Conservatorio e integrantes del Cuarteto Lener. Uno de sus principales directores fue el violinista Hermilo Novelo. Al frente de ella han estado José Guadalupe Flores, Manuel de Elías, Ildefonso Cedillo, Francisco Savín y Luis Samuel Saloma. Su último director es Enrique Barrios. Otras orquestas de cámara son la Orquesta Clásica de la Ciudad de México, que dirige Carlos Esteve, fundada a mediados de la década de 1960, y la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, activa desde 1986 y dirigida por Benjamín Juárez Echenique. La Orquesta Sinfónica de Minería fue fundada en 1979 por un grupo de ingenieros civiles graduados en la Facultad de Ingeniería de la UNAM, bajo la dirección de Jorge Velazco. Realiza una temporada de verano todos los años y fue dirigida por Velazco hasta 1985. De 1986 a 1995, su director fue Luis Herrera de la Fuente y desde 1996 el podio titular ha sido ocupado de nuevo por Jorge Velazco. Es la orquesta mantenida con fondos privados que ha tenido la vida más larga en la historia de México.

6. *Los coros.* En los últimos tiempos, la vida coral en México ha cobrado cierto impulso. Los coros profesionales son pocos, y el único que mantiene una trayectoria larga es el Coro de Madrigalistas del INBA, fundado por Luis Sandi en 1938. De creación más reciente son el grupo Solistas Ensemble del INBA, que actúa bajo la dirección de Rufino Montero, y el Octeto Vocal Juan D. Tercero, cuyo director titular fue Jorge Medina primero y después Thusnelda Nieto. A principios de 1950, Miguel Bernal Jiménez trajo a Morelia a Romano Picutti para crear el coro infantil de más larga tradición en México: los Niños Cantores de Morelia. El propio Juan D. Tercero animó la fundación de la Sociedad Coral Universitaria, de la cual derivó el Coro de la UNAM. Paula Bach sostuvo al Coro Bach muchos años, y en 1972 se fundó el Coro Convivium Musicum, que ha funcionado bajo la guía de su titular Ericka Kubascek. Junto con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (OFCM), se estableció en 1978 el Coro de la OFCM bajo la dirección de Jorge Medina, de corta duración. La Asociación Mexicana Evangélica dio origen al Coro Oratorio Amen conducido por Sergio Cárdenas, que también tuvo corta vida. Alrededor del Coral Mexicano del INBA que dirigía Ramón Noble se ha gestado un movimiento coral de aficionados que en los últimos años del s. XX ha tenido una vida más intensa. Se han organizado coros de estudiantes en las universidades Iberoamericana, Panamericana, Del Valle de México, La Salle y Anáhuac. Como parte de las actividades del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, se ha creado el Programa Nacional de Coros y Orquestas Juveniles, que ha alentado la creación de grupos vocales en las delegaciones políticas del Distrito Federal y en diversos estados de la República.

7. *Los grupos de cámara.* La música de cámara ha sido una actividad cultivada desde por lo menos el s. XIX o principios del XX. Desde 1941 se había establecido en México el Cuarteto Lener integrado por Jenno Lener, Joseph Smilovitz, Sandor Roth e Imre Hartman. Este grupo tuvo una incidencia determinante en la formación de nuevos músicos. Al retirarse Jenno Lener lo suplió Higinio Ruvalcaba a principios de la década de 1950. Smilovitz y Hartman crearon la Orquesta Yolopatli en 1956, convertida después en Orquesta de Cámara de Bellas Artes. Por estos mismos años tuvo sólida presencia el Cuarteto México, integrado por Arturo Romero, Luis A. Martínez, Gilberto García y Manuel Garnica. En 1957 se fundó el Cuarteto de Bellas Artes con Hermilo Novelo, Luis A. Martínez, Ivo Valenti y Dante Barzano. En la década de 1960 se reconstituyó el Cuarteto México

con Luz Vernova, Manuel Enríquez, Gilberto García y Sally van den Berg. También siguió de manera permanente el Cuarteto de Bellas Artes. En la década de 1980 estuvo integrado por Luis Samuel Saloma, José Luis Sosa, Ramón Romo y Bozena Slawinska y posteriormente por Balbi Cotter, Jaime Ríos, Matthew Schubring y José de Jesús Enríquez. Al terminar el s. XX lo integran Balbi Cotter, Victoria Horti, Matthew Schubring y Jimena Giménez Cacho. Han existido otros grupos como el Cuarteto González, fundado por el violonchelista Domingo González, o el Cuarteto Contreras dirigido por el violinista Francisco Contreras, vigentes a principios de los años cincuenta. Pero el grupo que ha marcado una mayor huella en la vida musical mexicana es, desde su fundación en 1980 con Jorge Rissi como primer violín, el Cuarteto Latinoamericano. Integrado por Saúl Bitrán, Arón Bitrán, Javier Montiel y Álvaro Bitrán, ha propiciado la creación de obras de cámara, ha impulsado el repertorio contemporáneo y ha efectuado numerosas giras internacionales. Cuenta además con una abundante producción discográfica.

En los primeros años de la década de 1950 hubo esfuerzos aislados por crear grupos de cámara como el Quinteto de Alientos de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Cuarteto Roel, integrado por mujeres, la Orquesta de Cámara Vivaldi, también femenina, el Cuarteto de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Trío México. Pero es sólo en la década de 1980 cuando se consolida un movimiento camerístico independiente con la aparición de grupos de diversa índole como el grupo Da Capo (flauta, oboe, chelo y piano), el Trío Neos (clarinete, fagot y piano), el Quinteto de Alientos de la Ciudad de México, La Camerata, la Sociedad Camerística de México, el Cuarteto Ruso Americano y Ónix, Nuevo Ensemble de México, dirigido por Alejandro Escuer.

8. *La música antigua.* En la década de 1970 comenzó un lento desarrollo de la interpretación de música antigua, primero con la aparición en Guanajuato del grupo Los Tiempos Pasados, especializado en música medieval, y posteriormente con Cantar y Tañer, Témprore y el grupo vocal Gregor, todos de corta existencia. Pero desde mediados de los años ochenta han surgido grupos que no sólo interpretan música antigua europea, sino que han dirigido su atención a la música de la época colonial. Los más importantes son La Fontegara (flauta barroca travesera, guitarra y viola de gamba), Euterpe (voz, flautas de pico y orlos, continuo y percusiones), el cuarteto vocal Ars Nova, el grupo vocal Hermes, el conjunto Los Siglos Pasados de Guadalajara, el grupo Ars Antigua de la misma ciudad, la Capella Cervantina dirigida por el flautista Horacio Franco (ya desintegrada), el trío Hotteterre (flauta, violonchelo y clavecín) y la Capilla Virreinal de la Nueva España, dirigida desde 1989 por Aurelio Tello, que ha orientado su trabajo a la difusión de la música colonial de todo el continente.

9. *Los solistas.* México cuenta con solistas que han actuado más allá de las fronteras del país. En la segunda mitad del s. XX destacan pianistas como Angélica Morales, María Teresa Rodríguez, José Kahan, Stella Contreras, Miguel García Mora, Jorge Federico Osorio, Silvia Navarrete, Alberto Cruzpriet, Gustavo Rivero, María Teresa Frenk, Fernando García Torres, Emilio Angulo y otros. Violinistas destacados han sido Hermilo Novelo, Luz Vernova, Luis Samuel Saloma, Manuel Suárez, Manuel Enríquez, Román Revueltas y Cuauhtémoc Rivera. Entre los violonchelistas sobresalen Domingo González, y más adelante Leopoldo Téllez, Ildefonso Cedillo y Carlos Prieto, el de mayor proyección internacional. En la formación de guitarristas han

sido decisivos Guillermo Flores Méndez y Manuel López Ramos. Han seguido sus huellas Alfonso Moreno, ganador del concurso ORTF en París en 1968, Mario Beltrán del Río, el dúo conformado por Margarita Castañón y Federico Bañuelos, el dúo que integraron Roberto Limón y Jaime Márquez, ambos también solistas, Gonzalo Salazar, ganador del XXV Concurso Internacional Francisco Tárrega, Juan Carlos Laguna, ganador del XXXIV Concurso Internacional de Guitarra en Japón, y Rafael Jiménez, también ganador de concursos internacionales.

Entre los instrumentistas de aliento se encuentran los flautistas Gildardo Mojica, Rubén Islas, Marielena Arizpe, Guillermo Portillo, Marisa Canales, Alejandro Escuer y Salvador Torre. Junto a ellos tiene un singular mérito Horacio Franco, ejecutante de flauta de pico que no sólo es especialista en la música antigua, sino que ha llevado su instrumento a los terrenos de la música contemporánea encargando obras a los compositores e interpretándolas con una habilidad poco usual. Los oboístas Roberto Kolb y María del Carmen Thierry, los clarinetistas Anastasio Flores, David Jiménez, Abel Pérez Pitón y Luis Humberto Ramos, los fagotistas Gerardo Ledesma y Wendy Holdaway, y los trombonistas Clemente Sanabria, Julio Briseño y Gustavo Rosales son también intérpretes de sólido prestigio en el medio. Desde que Carlos Chávez escribió su *Toccata* para instrumentos de percusión, se ha dado un desarrollo sostenido de la ejecución de estos instrumentos. Hacia 1970 surgieron los Percusionistas de México, coordinados por Homero Valle, y en la década de 1980 se hizo presente la Orquesta de Percusiones de la UNAM. Luego ha destacado Tambuco, cuarteto de percusiones de México. La tradición organística ha sido muy larga. Miguel Bernal Jiménez y Jesús Estrada fueron singulares animadores de esta actividad. Víctor Urbán y Juan Bosco Correro estuvieron presentes desde los comienzos de la década de 1950. Junto con ellos, en diversas ciudades de la república, Alfonso Vega Núñez (Morelia) y Hermilio Hernández (Guadalajara), por sólo citar dos casos, han sido factores de desarrollo de la música para órgano. También destacan José Suárez, Javier Garduño y Rodrigo Treviño.

La actividad vocal ha estado ligada fundamentalmente a la ópera, aunque algunos cantantes han incursionado con éxito en el lied. Desde antes de 1950 ya estaban activas cantantes como Irma González y María Bonilla, sopranos, y Oralia Domínguez, contralto. Otros cantantes notables de la segunda mitad del s. XX son el tenor Julio Julián, el barítono Ramón Vinay, la mezzosoprano Margarita González, la soprano Guillermina Higareda, el tenor Alfonso Navarrete, el barítono Roberto Bañuelos, las sopranos Margarita Pruneda, Rosario Andrade, Lourdes Ambríz y Violeta Dávalos, los tenores Flavio Becerra y Alfredo Portilla, las mezzosopranos Adriana Díaz de León, Martha Félix y María Encarnación Vázquez, y el barítono Jesús Suaste. En los últimos años del siglo han hecho una carrera internacional muy respetable los tenores Francisco Araiza, Ramón Arturo Vargas y Fernando de la Mora.

10. *Los directores de orquesta.* Sin duda, Carlos Chávez es quien inauguró la moderna escuela de dirección orquestal en México y en ella ha proyectado su influencia desde 1928, cuando fundó la Orquesta Sinfónica de México, prácticamente hasta su retiro en 1973. Durante un breve lapso, José Pablo Moncayo, discípulo de Chávez, estuvo al frente de esta orquesta. Entre 1953 y 1973, Luis Herrera de la Fuente condujo la Sinfónica Nacional propiciando una renovación del repertorio orquestal. A principios de la década de 1970 surgieron nuevos directores como Fernando Lozano, Fran-

cisco Savín, Manuel de Elías, Armando Zayas y Enrique Bátiz. Por esta misma época surgió Eduardo Mata como un director de proyección internacional. A principios de los años ochenta aparecieron Sergio Cárdenas, José Guadalupe Flores y Antonio Tornero y un poco después Enrique Diecke, Eduardo Diazmuñoz, Enrique Barrios, Jesús Medina y Eduardo García Barrios. El proyecto Coros y Orquestas Juveniles, vigente desde 1989, ha propiciado el surgimiento de una joven generación de directores. También han incursionado en la dirección orquestal el compositor Héctor Quintanar, Jorge Velazco, el maestro italiano Uberto Zanolli y el cornista Gordon Campbell. Posteriores son Guillermo Salvador, Carlos Miguel Prieto y Juan Carlos Lomónaco.

11. *Las salas de conciertos.* En el Centro Cultural Universitario de la UNAM se encuentra la Sala Nezahualcōyotl, sede de la OFUNAM. También está la Sala Carlos Chávez, acondicionada para música de cámara. Construido en 1976, el Centro Cultural Universitario cuenta además con la Sala Miguel Covarrubias, donde se presentan espectáculos de danza y, eventualmente, conciertos. También esta universidad ofrece conciertos en una sala pequeña del Palacio de Minería y en el Anfiteatro Simón Bolívar del antiguo Colegio de San Ildefonso.

Por su parte, el INBA cuenta con el Teatro del Palacio de Bellas Artes inaugurado en 1934 y que es sede permanente tanto de la Orquesta Sinfónica Nacional como de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. En uno de los pisos del Palacio de Bellas Artes está la Sala Manuel M. Ponce, la única que posee el INBA para música de cámara. Muchos conciertos se realizan en museos como la Pinacoteca Virreinal, el Museo Nacional de Arte y el Museo Mural Diego Rivera. En 1991 se inauguró la Sala de Conciertos Tepeyacatl, ubicada en la zona norte de la ciudad, a la espalda de la basílica de Guadalupe, donde se ofrecen recitales solísticos y presentaciones de música de cámara.

El Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, inaugurado en 1979, cuenta con la Sala Silvestre Revueltas como sede de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. En la Escuela Nacional de Música de la UNAM se encuentra la Sala Xochipilli, donde actúa la orquesta de alumnos de la escuela y se presentan actividades de maestros y alumnos. En la Escuela Superior de Música del INBA se localiza el Auditorio Angélica Morales. En 1994 se inauguró el Centro Nacional de las Artes, que cuenta para sus actividades con la Sala Blas Galindo y con el Aula Magna José Vasconcelos. Además tiene el Teatro de las Artes, en el que eventualmente se presentan conciertos y música escénica.

12. *Las estaciones de radio.* La mayor parte de las emisoras de radio de AM y FM se dedican a difundir música de moda, comercial o popular, y conceden pocos espacios a la música de concierto. En AM sólo existe una emisora, XELA, de una tradición de más de medio siglo que transmite música principalmente clásica y romántica y casi nada de obras contemporáneas o antiguas y menos mexicanas. En esta misma banda está Radio Educación, que depende de la Secretaría de Educación Pública y concede algunos espacios a la música de concierto, y Radio UNAM, que tiene una programación enteramente cultural con grandes espacios para la música. Radio UNAM también tiene frecuencia en FM con similares características a la de AM. Otra estación de FM es Opus 94, perteneciente a la cadena de emisoras del Instituto Mexicano de la Radio, organismo oficial de la Secretaría de Gobernación. Diferentes estados de la república, en algunas universidades autónomas y en direcciones de cultura poseen estaciones de radio de índole cultural.

13. *Las instituciones educativas.* Existen en el país diversas escuelas para la formación musical, unas dependientes del INBA, otras de los gobiernos de los estados, y un número crecido de academias privadas con poca incidencia en el medio musical mexicano.

El Conservatorio Nacional de Música es la más antigua de las instituciones dedicadas a la formación de músicos profesionales. Ofrece las correspondientes carreras para llegar a ser instrumentista, compositor y maestro de enseñanza musical básica y profesional. Depende de la Subdirección General de Educación del INBA. En 1966 celebró el primer centenario de su fundación y en 1999 el de la inauguración de su sede actual. Desde 1950 sus directores han sido Blas Galindo, Joaquín Amparán, Francisco Savín, Simón Tapia Colman, Manuel Enríquez, Víctor Urbán, Armando Montiel Olvera, Alberto Alva, Leopoldo Téllez, María Teresa Rodríguez, Aurora Serratos, Ramón Romo y Selvio Carrizosa.

La Escuela Superior de Música del INBA surgió como Escuela Superior Nocturna de Música con el objeto de dar educación musical a personas ocupadas en otros trabajos durante el día. Posteriormente se ha convertido en una más de las escuelas de formación profesional, otorgando licenciaturas desde 1983. Desde entonces han sido sus directores Francisco Núñez, Fernando García Torres, Leticia Alva y Roberto Medina. Ofrece las carreras de instrumentos, canto, composición, dirección de orquesta y enseñanza musical escolar. Cuenta con un laboratorio de música electrónica y ha impulsado la formación de músicos de jazz.

La Escuela Nacional de Música de la UNAM nació como Facultad de Música en 1929. También imparte carreras musicales de licenciatura en diversas áreas: composición, dirección coral y orquestal, instrumentista, musicología y educación musical. Dentro de la estructura de la escuela está el Centro de Iniciación Musical, cuya finalidad es impartir preparación a nivel pre-profesional. Sus actividades de difusión las realiza a través de una orquesta de alumnos y el Coro de la Escuela Nacional de Música que dirige José Antonio Ávila. Han sido sus directores Estanislao Mejía, José Rocabrana, Luis G. Saloma, Manuel M. Ponce, Juan D. Tercero, Ramón Serratos, Jesús C. Romero, María Bonilla, Aurelio Fuentes, Manuel Reyes Meave, Filiberto Ramírez Franco, Francisco Martínez Galnares, Consuelo Rodríguez Prampolini, Jorge Suárez y Thusnelda Nieto.

La Escuela Vida y Movimiento se originó como una escuela de perfeccionamiento bajo el auspicio del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS). El personal docente estaba integrado por miembros de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Más tarde pasó a pertenecer al Instituto Nacional de Cultura del Gobierno del Distrito Federal. Forma instrumentistas, cantantes, compositores y directores a nivel de licenciatura. Junto a ella está el Centro de Iniciación Infantil. Han dirigido la escuela la pianista Consuelo Luna, Francisco Savín, Luis Humberto Ramos e Ildefonso Cedillo Rodríguez. Como parte del sistema de educación artística, el INBA posee cuatro escuelas de iniciación artística. Se imparten cursos para niños de ocho a trece años y talleres para personas de catorce a treinta. También existen los centros de educación artística (CEDARTS) que ofrecen preparación básica en secundaria o bachillerato así como formación artística en música, danza, artes plásticas y teatro. Existen tres en el Distrito Federal y otros en los estados de Colima, Chihuahua, Jalisco, Sonora, Yucatán, Nuevo León, Michoacán, Oaxaca y Querétaro. De nivel profesional, pertenece al INBA la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Otros centros de educación importan-

tes son el Conservatorio de Las Rosas en Morelia, la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, la Facultad de Artes de la Universidad Veracruzana, la Escuela de Música de la Universidad de Hermosillo, el Instituto Musical Manuel M. Ponce de Aguascalientes y el Conservatorio de Puebla.

14. *La investigación musical.* Al crearse el INBA se incluyó en su estructura la sección de investigaciones musicales bajo la dirección de Baltasar Samper. Los trabajos de esta sección se orientaron, por una parte, a la investigación de la música indígena y mestiza, y por otra, a la transcripción de música de la época colonial. Durante muchos años fue dirigida por Carmen Sordo Sodi, quien, entre otras cosas, propició la investigación de la música popular mexicana, organizó un directorio de compositores y adquirió para el INBA la Colección Sánchez Garza, con más de trescientas obras de la época colonial. En 1978, Manuel Enríquez fue nombrado director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM). En él se ha reunido la mayor parte de información existente sobre la música mexicana: libros, revistas, discos, cintas, programas de mano, folletos, hemerografía y microfilmes, entre otros. El CENIDIM asumió la organización de eventos como el Foro Internacional de Música Nueva, el Panorama de la Música Virreinal, el Concurso de Intérpretes de Música Mexicana y el Festival de Música y Danza Autóctonas. Ha publicado trabajos sobre la música colonial y los ss. XIX y XX, partituras de compositores contemporáneos, y ha grabado discos de diferentes épocas de la historia musical de México. Han sido directores del CENIDIM Manuel Enríquez, Leonora Saavedra, Luis Jaime Cortez y José Antonio Robles Cahero.

15. *Publicaciones y revistas musicales.* A mediados del s. XX la revista *Nuestra Música* había cobrado un prestigio inmenso por la extraordinaria calidad de su contenido y sus colaboradores. Fue fundada en 1946 por Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter (quien la dirigió), José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi. El último número apareció en el primer trimestre de 1953. Esta publicación es importante por el valor documental, histórico y musicológico de sus artículos. A partir de 1968, por el denodado esfuerzo individual de su fundadora, comenzó a circular la revista *Heterofonía*, dirigida, redactada y cuidada en sus detalles editoriales por Esperanza Pulido. En ella se publicaron valiosos artículos sobre el pasado colonial americano de la pluma de Robert Stevenson, Francisco Curt Lange y Samuel Claro Valdés, se recogieron noticias sobre el acontecer musical de México y se estableció un nexo con el resto del mundo a través de la publicación de noticias, reseñas y entrevistas de actividades en Europa, Estados Unidos y Centro y Sudamérica. En una de sus etapas fue órgano del CNM y después del CENIDIM.

En 1975 la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM apoyó la aparición de la revista *Talea* bajo la dirección de Mario Lavista. Contó con artículos sobre temas especializados de música, enfoques estéticos y reseñas de libros y discos. Pero sólo circularon dos números. En cierto modo inspirada en ella, nació en 1982 *Pauta*, que se ha convertido en la más importante revista musical en México. Su director fundador es Mario Lavista. Originalmente tuvo el apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana. A partir de 1984 el INBA fue coeditor de la revista y desde 1986 hasta 1998 quedó convertida en órgano oficial del CENIDIM. A partir de entonces es editada por la Dirección General de

Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Pauta* incluye no sólo artículos especializados de música, sino textos de escritores, filósofos o historiadores. También publica poemas sobre música, reseñas de libros, discos y revistas, y noticias de interés para la comunidad musical. A partir de 1991, el CENIDIM publicó durante algunos años la revista *Bibliomúsica*, órgano del área de documentación de ese centro. Contena información sobre temas documentales, bibliográficos, hemerográficos y de acervos musicales. La Escuela Nacional de Música de la UNAM edita la revista *Armonía* desde 1993, la cual cubre temas diversos relacionados con la música mexicana y las actividades de los maestros y alumnos de esa casa de estudios.

V. MÚSICA POPULAR E INDÍGENA. Se ha dividido este epígrafe en cuatro partes atendiendo a la clasificación de los géneros: los de derivación colonial, los románticos que surgieron en el s. XIX, los del s. XX y los pertenecientes a los grupos autóctonos.

1. *Géneros de derivación colonial. El son.* La palabra son en la poca colonial significaba más o menos lo que en el s. XX se entiende por música popular o música folclórica. Pertenecía a los segmentos de la cultura ajenos a las esferas del poder político o social, segmentos que, sin embargo, compartían una misma historia nacional con esas esferas, y por consiguiente también unos rasgos musicales. Así es que, exceptuando los casos de las culturas aisladas, como las de los indígenas, puede hablarse de aquella música como si los sonos coloniales hubieran constituido de hecho un género musical. Había muchos tipos de sonos, surgidos en diferentes regiones. Con el incremento de las comunicaciones entre el interior de la república y la capital, estas identidades regionales se debilitaron, lo que trajo como consecuencia una reducción en el número de sonos que integran los distintos repertorios. El repertorio conservado no es colonial, a pesar de tener claros elementos de esa derivación; la mayor parte de los sonos se compuso a partir de principios del s. XX, y sólo alguno pudo haberse originado hacia mediados del s. XIX.

Las características estilísticas de estos sonos pueden resumirse en cuatro aspectos: musicales, coreográficos, literarios e instrumentales.

El son es estrófico, mayoritariamente con estribillo. Rítmicamente es sesquiáltero: consta de un compás de seis tiempos, que se subdivide simultáneamente en 3/4 y 6/8 de una manera *sui generis*. Este juego de coincidencia simultánea de compases binarios y ternarios se efectúa gracias a cierta elasticidad rítmica. Puede darse entre compases consecutivos o simultáneamente; una de las características más señaladas es esta libertad y flexibilidad. En general, los tiempos acentuados se prolongan y los débiles se acortan; pero también entran en juego los grados de acentuación: el *staccato* fuerte *versus* el acento sostenido; el "abanico" (un rasgueo lento) *versus* el rasgueo rápido y el rasgueo apagado con la palma de la mano *versus* el rasgueo sostenido (no apagado) (Stanford, 1984).

En cuanto a su coreografía, el son es un baile de pareja zapateado, por lo menos en algunas partes. En ocasiones, al inicio del baile, se colocan los hombres en una fila frente a otra fila de mujeres. Suele ser pantomímico en representación de un cortejo, a menudo entre el gallo y la gallina, en el cual las parejas se acercan hasta casi tocarse los labios, y se retiran, sucesivamente. El zapateo representaría la consumación del cortejo.

El son es cantable y su texto se compone de coplas, con mayor frecuencia de versos octosílabos. En cuanto al conte-

nido, tratan casi siempre de mujeres y del amor. Sin embargo, no es un amor romántico, sino machista: del hombre que "domeña" a las mujeres, sin engreírse de ninguna en particular; y se vale para expresarse de símbolos tomados de la naturaleza, tales como animales, pájaros, colores y otros. Temas alternativos son el amor por la "patria chica" y la despedida, en la que se pide permiso a los presentes para terminar el son. Los versos cantados se alternan con secciones instrumentales sin canto, en las que algún instrumento melódico suplente al cantante, a veces con una vuelta de la música del verso; o, en otros casos, con la misma entrada que sirvió para iniciar la pieza. Salvo pocas excepciones, cada verso es seguido de un estribillo, que puede desarrollarse empleando frases del texto del verso antecedente o puede tener letra fija; a veces emplea frases sin sentido literal, como "tiraray raray raray".

Por lo que se refiere a la presencia de instrumentos musicales, el son es necesariamente tañido: puede que no se cante ni se baile, pero no es son sin la intervención de instrumentos. Ni siquiera sería son tarareándolo. Las variantes de la guitarra española de cinco órdenes son arquetípicas en el conjunto; algunas se tocan rasgueadas y otras punteadas; a estas segundas se las llama "requintos". Especialmente típicos de estos conjuntos son los violines, y también el arpa tiene un lugar especial en ellos; parece que casi todos los conjuntos regionales del s. XIX contaban con su presencia, aunque después ha caído en desuso. Al parecer, los antecedentes de estas agrupaciones están en las iglesias de la época colonial. También intervienen en el repertorio bandas y, ocasionalmente, orquestas.

El minuet. No se sabe mucho respecto al empleo de este género en México durante los ss. XVII y XVIII; pero debió ser bastante común durante por lo menos una parte del XIX, a juzgar por su difusión. Se conocen obras de concierto tales como el *Minuet para orquesta* de Ricardo Castro (fines del s. XIX). Se encuentra entre algunos grupos étnicos de diferentes partes del país: los yaqui y mayo de Sinaloa y Sonora, los pame del estado de San Luis Potosí y los mixteco de la costa de Oaxaca. Con éstos, no siempre tiene un compás de tres tiempos. Generalmente se le dice "viñuete", y es propio de velorios y de la fiesta de Todos los Santos; pero entre los pame de San Luis Potosí, también es típico de las fiestas patronales.

La valona. Composición lírica glosada en décimas. Aunque, como el corrido, tuvo sus orígenes en la época colonial, sus años de mayor arraigo fueron las últimas décadas del s. XIX, y de hecho constituye un antecedente del corrido de la Revolución. Circulaba mucho en hojas sueltas, que solían vender los cantantes y autores directamente. Las había de dos tipos: a lo divino y a lo humano. Existen noticias de su presencia en muchas partes del país hacia principios del s. XX, pero posteriormente se ha reducido sobre todo a la zona jarocho de la cuenca del río Papaloapan y a la región del Bajío de Guanajuato y San Luis Potosí. La valona se toca y se canta en la costa michoacana. Consta por lo menos de dos secciones de música, la última de las cuales es un son "para acabar" (es decir, sin canto y reducido a dos frases de música), o cantado (por consiguiente, en forma completa). En el Bajío suelen alternarse los versos en décima con una serie de sonos, uno después de cada verso. Hacia finales del s. XIX era común el empleo como acompañamiento del bajo quinto, de encordadura doble (acaso triple en ocasiones), cuando la décima era cantada. Posteriormente se emplearon los conjuntos regionales locales para este fin y ya no es común el género como expresión meramente literaria.

La contradanza. Según Curt Sachs este género se derivó de la *country dance* (danza popular) inglesa del s. XVI y se introdujo en Francia en la segunda década del s. XVIII. No se conoce la fecha exacta de su introducción en América Latina, pero debió ser antes de mediados de ese siglo. De ella se derivaron hacia finales del s. XIX las cuadrillas, que tanta popularidad llegaron a tener en la Ciudad de México, especialmente en la celebración del Carnaval. Carpentier señala que hubo contradanzas y cuadrillas llamadas "americanas", probablemente por influencias llegadas a París de la isla de Santo Domingo. Rítmicamente por lo menos, se hallan en estas últimas los orígenes de la danza habanera.

2. *Géneros románticos. La danza habanera.* Durante el s. XIX la danza habanera llegó a tener hondas repercusiones por toda Latinoamérica. Estuvo en pleno auge en México hacia 1870, como lo evidencia la publicación de dos revistas: *La Historia Danzante* y *La Historia Cantante*. En la revista *La Bohemia Tabasqueña*, fundada en 1892, figuraban como colaboradores los compositores de "danzas", que es como se llamaba a las danzas habaneras. Su ritmo característico es el siguiente: ♪♪

La canción. Es un género de gran difusión en México, así como en otras latitudes. Tiene una letra sentimental que contrasta fuertemente con la del son; el empleo de ciertas palabras arquetípicas es característico: muerte, vida, blanco, negro, puñal, corazón, triste, alegre o sufrimiento. Musicalmente es de tempo más bien lento y rubato y no tiene una forma estereotipada. Un derivado de este género es la *canción ranchera*. Es un fenómeno urbano y su acompañamiento más típico es la guitarra sexta moderna, con o sin requinto; es raro encontrarla en el medio rural. Parece haber surgido como subgénero de la danza habanera, cuyo ritmo frecuentemente comparte. En Yucatán, la *canción yucateca*, con rasgos estilísticos peculiares, es una variante regional de la ciudad de Mérida. Un tipo de canción que data de principios del s. XX es la que rima en palabras esdrújulas. Figura mayoritariamente en el repertorio de la trova morelense.

El vals, la mazurka, el chotis, y otros géneros de salón. Otro producto de la influencia francesa en la corte española del s. XIX son las danzas que, procedentes originalmente de Europa Oriental, fueron introducidas en Francia durante las guerras napoleónicas. Predominan en las regiones que fueron pobladas por centroeuropeos durante el s. XIX, especialmente en el norte y noreste de México. Estos géneros son propios de la llamada música norteña.

La banda de música. Aun cuando se trata de un conjunto y no de un género, ha generado un repertorio musical característico, que, aparte de los géneros de origen francés, cuenta con marchas militares, oberturas de óperas y sonos regionales. Fue importante para su creación y difusión las compras de instrumentos franceses por el gobierno de la República a mediados del s. XIX, poco después del invento de muchos de ellos. Tales instrumentos fueron dados a las presidencias municipales y los gobiernos estatales para fines cívicos, como la celebración de fiestas patronales, por lo que suelen ser de propiedad municipal. Un caso alternativo es el de la banda formada por miembros de una sola familia, en cuyo caso los instrumentos pertenecen a la agrupación, frecuentemente organizada bajo los términos de una "Constitución".

3. *Géneros del siglo XX. El bambuco.* Tuvo su auge en México en las décadas de 1920 y 1930. Aunque es más conocido por algunas canciones de Guti Cardenas y sus contemporáneos, gracias a las evidencias de la tradición oral se sabe que fue conocido desde fines del Porfiriato. Perteneció a la tradición de la canción yucateca.

El bolero. Evolucionó de la canción habanera en la década de 1930. Mientras que esta última se cantaba acompañada con piano, el bolero se canta preferentemente acompañando de guitarra sexta moderna, con o sin requinto. Tiene el ritmo de la habanera e intervienen en él las maracas, arrancando y terminando en el dar de compás (de semifusas, en un compás de 2/4), que tan sólo se interrumpe con el rubato de algunas cadencias. Este género fue favorecido por las industrias nacientes de la radio, el cine y el disco.

Música norteña. Se llama así por ser originaria del norte del país. Está constituida por un repertorio de polkas, chotis, mazurkas, pasodobles y canciones rancheras, con un complemento instrumental que incluye un acordeón y un contrabajo, aunque el mariachi también es común. La redova es, al parecer, una introducción de la capital: consiste en una tabla de madera colgada de una cinta que pasa por el cuello del músico, sobre la cual se percute con dos baquetas; pero es rechazada en muchas partes del norte.

Música tropical. Evolucionó del repertorio del bolero cuando empezó a tocarse con instrumentos electrónicos. Anteriormente tropical se refería al repertorio romántico tocado con guitarras, tanto como del danzón y géneros orquestales afines. Los llamados conjuntos constan de sintetizador, bajo eléctrico, trompetas, saxofones, clarinetes, batería y algún cantante. Fundamentalmente tocan cumbias.

Canto nuevo. Este género surgió hacia principios de la década de 1960 en asociación con un movimiento de protesta política de la clase media en forma de la emancipación de América Latina del control capitalista, con influencias de la Nueva Trova cubana.

Rock. Varios conjuntos mexicanos tocan este repertorio. Es significativa la agrupación Coatlícue Rock Azteca, que cantaba textos del rey poeta precolombino Netzahualcóyotl.

4. *Música indígena.* La música de los grupos autóctonos del país presenta influencias de las comunidades que se encuentran en los contornos inmediatos, y no de otras más alejadas, debido a su aislamiento forzado.

Según un concepto de las culturas autóctonas, la música habla. Los tzotzile de Zinacantán lo expresan de esta manera: en un velorio, todos los presentes están tristes y por eso nadie canta, pero todos entienden lo que canta el arpa del conjunto de violín, guitarra y arpa que es propio de la ocasión (Gossen, 1974, 217). Por ello afirman que no entienden lo que dice la música de la radio porque no conocen bien el español. Además, en los diccionarios de las principales lenguas documentadas en el s. XVI puede verse que las expresiones que significan hacer música implican hablar o hacer hablar.

4.1. *Cuestiones de ritmo y de escala.* Entre los géneros de la música mestiza del interior del país, predominan las influencias del son, que tiene un compás sesquiáltero. En los sonos indígenas, sin embargo, predomina el compás binario.

En los cantos de borrachos se nota claramente una tendencia que parece característica de la organización rítmica de gran parte de la música indígena: un compás que podría llamarse aditivo, que tiene un número de tiempos correspondiente al número de sílabas que hay en el texto. Es más: el texto no es métrico, sino que parece tener el ritmo de la lengua hablada, y las más veces es improvisado.

No todo México pertenece a Mesoamérica. En este sentido, una de las más importantes diferencias musicales que se perciben se refiere al compás y la organización rítmica. Entre los tarahumara y los pame se ha podido constatar una organización en ciclos rítmicos que varían de extensión entre las diferentes piezas del repertorio, habiéndose observado patrones de más de cincuenta tiempos. Estos ciclos se

subdividen en compases de extensión irregular. Éste puede ser un rasgo de la música en las zonas más áridas del territorio.

Los tzeltale/tzotzile. Una parte de la música de las procesiones de estas dos etnias, habitantes de los Altos del estado de Chiapas, se organiza en un compás muy flexible, con bastante elasticidad en cuanto a la duración de los tiempos, pasando entre uno y otro de varios giros melódicos, los cuales tienen ritmos más o menos fijos, pero sin observar, aparentemente, una secuencia fija entre los giros. Tanto el compás de este repertorio como el de los procesionarios chole suele ostentar patrones de compás ternario, que casi, por su libertad, se vuelve binario.

4.2. *Forma y géneros musicales.* La inmensa mayoría de los sonos indígenas del centro del país están en forma binaria. Cada frase de cada una de las dos partes se repite antes de pasar a la siguiente. La primera frase es abierta, es decir, parte de la tónica a otro centro tonal para terminarse; la segunda frase es cerrada, partiendo del segundo centro tonal y volviendo a la tónica. No obstante, hay algunas excepciones.

Los sonos de huapanguero de los maya de Quintana Roo son binarios, pero con la inserción periódica de una breve sección, frecuentemente con ritmo o registro contrastantes, que sirve para que las parejas cambien de posición (la llamada vuelta). Termina con una cita fragmentaria de la primera frase del son.

La pircucua. La pircucua purépecha (del estado de Michoacán) es todo lo que se canta en esta lengua; y sin embargo, por pertenecer a uno de los grupos más importantes y numerosos del país, lo que se canta y toca, aunque proceda de otra parte, suena purépecha. Esto es consecuencia de la presencia de varias convenciones, una de las cuales es el llamado cuatrecillo: un compás de cuatro tiempos de igual duración que ocupa el espacio de un compás de 6/8; suele ser el penúltimo compás de una cadencia importante en todo el repertorio. Los llamados *sonos abajeños*, interpretados por músicos purépechas, aun cuando son concebidos como imitaciones del género del mismo nombre tal como se toca en los alrededores del pueblo de Apatzingán, no se parecen al fuereño.

Katyikubí y otras canciones de borrachera. El término *katyikubí* significa entre los mixteco "así le digo a ella". Es cantada, tradicionalmente a manera de serenata, en el patio de la casa de la mujer a quien se dirige, para enamorarla; pero también se canta para recordar un amor que se tuvo de joven. No se canta sino después de haber ingerido algo de bebida embriagante. Se ha encontrado este tipo de canciones entre los mixteco, los otomí, los mayo y los yaqui; y con diferencias, también entre los tzotzile y tzeltale, ya que aquí se canta directamente a los santos. El repertorio se canta con una voz muy tensa y ruidosa y si se acompaña de algún instrumento musical, es también agudo, tal como una guitarrita, una armónica o algún acordeón (más propiamente, concertina). Es probable que esta tesitura se identifique con el sol, y por consiguiente con la fiesta que frecuentemente es el motivo de una borrachera comunitaria.

La xochipitzahuac y otros géneros nahuas. Xochipitzahuac, según una definición popular, significa flor delgada, aunque más exactamente puede significar florecita. Es una canción asociada con el matrimonio y que frecuentemente se justifica como "consejos a los novios"; sin embargo, el contenido de los textos del género es más bien amoroso. Llama la atención la presencia en el nombre de la raíz *pitz*, palabra que implicaría una asociación con la fiesta y con el sol, en cuyo honor la fiesta se celebraría. También significa

agudo y con voz de mujer, que sería el timbre de un canto ceremonial. En la sierra huasteca alrededor de Mexcatla, Veracruz (en el municipio de Chicontepec), los nahua suelen contratar a músicos mestizos para tocar y cantar en las bodas un xochipitzahuac en lengua indígena. Los *sones de costumbre*, sonos locales del grupo, no se cantan.

La canción zapoteca. Por la documentación existente se sabe que este repertorio es de canciones románticas, en mayor o menor grado acorde con preceptos mestizos, pero en lengua zapoteca. Esta etnia, que es famosa por sus comerciantes en la zona del istmo de Tehuantepec, también destaca por su vitalidad y el orgullo que ostenta en su identidad. Probablemente por estar en un contacto más estrecho con el exterior, y por consiguiente con los medios de comunicación masiva, este repertorio se asemeja al de la canción romántica de la trova yucateca.

Canciones mayas. Los más famosos ejemplares son canciones de la capital del estado de Yucatán, Mérida. La *jarana* yucateca no se canta y casi no existen canciones entre los pueblos campesinos de la península. Sí existen cantos rituales para propiciar la lluvia, que principalmente, por la evidencia disponible, se cantan en cuevas. Estas canciones mayas se asemejan un poco, en cuanto a rasgos musicales, al canto llano de la Iglesia católica.

Sones. Ya se han tratado algunos de los sonos que podrían caracterizarse de indígenas, como el sonecito purépecha, la jarana yucateca y los sonos de huapanguero del estado de Quintana Roo. La misma palabra son, en el español de la colonia, significaba la música que no fuera de la corte, la iglesia o algún grupo que detentaba poder. En este mismo sentido, ahora los tzotzile/tzeltale de los Altos de Chiapas dicen "*sonetik*" en sus respectivas lenguas para nombrar la música que les es propia. Así, la palabra son en boca de indígenas con frecuencia puede entenderse como música simplemente. Parece imposible señalar los rasgos de tal son étnico en términos generales, aparte del comentario hecho en el sentido de que la música étnica tiende al compás binario.

4.3. *Danzas.* Las danzas son en gran medida parte inseparable de las representaciones teatrales; después de largo rato de diálogos y acción, los protagonistas se forman en dos filas para bailar uno o varios sonos.

Danzas de conquista. Casi todas las danzas étnicas son danzas de conquista. Parecería que su función inicial, al introducir las frailes católicos en la colonia, era proselitista; pero después se han bailado por lo general para propiciar las cosechas y, probablemente, la fertilidad de las mujeres del grupo. La instrumentación más característica es el pito acompañado de percusión. En el centro y el norte del país este acompañamiento casi siempre consiste en un solo tambor que puede ser redoblante o algo mayor (generalmente con los tirantes o bordones del redoblante en todo caso). En Chiapas y Tabasco este acompañamiento invariablemente es de dos o más tambores: el caso más común es de uno grande (sin tirantes) y el otro redoblante. *Danzas de moros y cristianos, Los santiagueros, Los turcos y Los doce pares de Francia*, son ejemplos representativos de este género que trata de una conquista militar en la que siempre triunfan las fuerzas cristianas. Como la música de pito y tambor es considerada militar, éste es el acompañamiento más habitual. Casi invariablemente la música de estas danzas está constituida por sonos. Los infieles casi siempre se visten de rojo y los cristianos de colores pasteles y telas satinadas.

Los negritos y danzas variantes. Mendieta, en su *Historia eclesiástica indiana* (I, 107), comenta que en las danzas de los aztecas la mayoría de los integrantes traían las caras tiz-

nadas. El color negro significa varias cosas: de acuerdo con las prácticas discriminatorias imperantes en la colonia, la gente negra era tenida por impura, infiel y generalmente molesta. Parece que las comparsas de negros o negritos tienen su origen en las danzas de conquista militar, en las que casi siempre representaban a los infieles. Para salir en las danzas tenían que pedir permiso a la autoridad gubernamental local, ya que se consideraba que pecaban, es decir, hacían cosas impropias y que normalmente serían penadas, tales como robar, insultar y cometer actos inmorales (especialmente con ribetes sexuales acordes con la función propiciatoria de la misma danza). En general, son traviesos, para la mayor diversión de los espectadores. El negro es, pues, el personaje que mayor impacto causa en el público. Así es que se ha extraído del contexto de las danzas, en las cuales los negros formaban una comparsa, para constituirse en un género aparte. Al terminar la danza, suelen pedir perdón por su mal comportamiento ante un altar de la iglesia local, prometiendo no volver a pecar.

La danza de la conquista y los tenochtili. Tratan de la conquista de México, de Cortés, Moctezuma, La Malinche, Cuauhtémoc y otros personajes. Como también sucede en las danzas que hacen aparecer turcos (posiblemente por las batallas navales en el mar Mediterráneo), suelen intervenir galeones en la forma de carretas con altos mástiles, las cuales representan los navíos en los que Cortés y su gente (o los turcos, en su caso) llegaron a las tierras americanas. Como en casi todas las danzas donde los habitantes locales figuran como los invadidos, los invasores pierden contienda tras contienda de la manera más ignominiosa y la victoria final parece casi un accidente.

Conquista del bien sobre el mal. Esta clase de danzas presenta una conquista que podría caracterizarse de espiritual. Representativas de este género son la danza del venado de los yaqui y mayo, así como los tecuanis y los tlacololeros (los que cultivan las laderas de los cerros) de los grupos nahua.

La danza del venado y de los pascolas. La danza del venado se hace acompañar por dos raspadores, un tambor de agua y dos pascolas que cantan versos en lengua indígena, de significado oscuro. El venado simboliza el bien y es asediado por el tigre y otros animales del bosque, como los coyotes por ejemplo, que lo matan. Es oscuro el significado de esta danza, singular en cuanto que en ella aparentemente es el mal el que triunfa.

Los tecuanis y Los tlacololeros. Tecuani significa tigre en náhuatl. La danza de los tlacololeros suele ser una versión abreviada de la de los tecuanis y ambas presentan la cacería de un tigre mañoso, que posee muchos bienes (mujeres, ganado, armas de fuego, artillería) y tiene sitiada a la población local; entonces se nombra a un cazador para acecharle y darle muerte. Como muchas otras danzas (la del venado, entre ellas), dura todo un día, y a veces, con su respectiva noche. Los personajes característicos son el tigre (con una máscara magnífica), Salvadorchi, el Viejo loco (que tiene una risa contagiosa), Juan cazador (el que fue elegido por la autoridad local para cazar al tigre), su perro (que trae máscara de perro), Mayorsa, ganado, y otros más.

Las cuadrillas. Estaban de moda hacia finales del Porfiriato, y se conservan entre los nahua de los estados de Tlaxcala, Puebla y Morelos. En este último suelen llamarse *Los chinelos* y entre los más conocidos se encuentran los del pueblo de Tepoztlán. En Tlaxcala y Puebla suelen bailarse en un estadio de fútbol. Los integrantes van vestidos elegantemente con trajes de terciopelo alquilados. La coreografía de la danza incluye formaciones de cuadros, círculos,

espirales y dobles columnas. Comienza y termina con una marcha triunfal que dura aproximadamente una hora. La música, generalmente de compás binario, tiene más o menos el estilo de la cuadrilla francesa. Como en la ciudad de México a fines del s. XIX, se bailan en Carnaval.

Los chinelos de Tepoztlán, Morelos, también salen en Carnaval. El domingo se efectúa un concurso entre comparsas, cada una con su respectiva banda de música. Los danzantes zapatean hasta no poder más y la última comparsa que sigue bailando gana. El repertorio musical que les acompaña es de sonos con compás sesquiáltero.

El palo volador. Es de origen precolombino y se identifica con los *tonacos* del pueblo de Papantla, Veracruz.

4.4. Procesiones. En general la tradición de procesiones religiosas se mantiene desde los tiempos de la colonia. Especialmente dignas de notar son las de la Semana Santa. Éstas existen en la mayoría de las regiones, pero especialmente renombradas son las de Ixtapalapa, en el Distrito Federal.

Los *tzeltales* / *tzotziles* de los Altos del estado de Chiapas, durante la conmemoración de los santos de las iglesias locales, salen a las calles de sus pueblos con los santos en andas, palios para protegerlos de las inclemencias del tiempo, entre inmensas nubes de copal, y con una música de gran austeridad de cornetas, pitos y dos o más tambores. Las cornetas suenan como voces humanas implorando, lo que recuerda el concepto de comunicación que estos grupos ven inherente en toda música. Entre los chole del pueblo de Oxolotlán, en la sierra de Tabasco, las imágenes que salen son de estilo sentimental, sus facciones con expresiones de dolor y tristeza, y las vestimentas de los integrantes son de colores fuertes: azul, rojo, verde, rosa. Llevan unas flores llamadas de la Pasión, de color crema teñidas de morado. Estas procesiones son de renombre en Villahermosa, la capital del estado. En las celebraciones en las que intervienen los pascolas de los grupos yaqui y mayo de Sinaloa y Sonora se efectúa una procesión, que llaman el *conti*, dando la vuelta a la iglesia o al centro ceremonial, generalmente un lugar donde Cristo se apareció a los habitantes locales. Todos intervienen: pascolas, venado, músicos de pito, arpa, guitarra, violín, tambor y espectadores. Entre los chontales de la costa del estado de Oaxaca se llevan a cabo procesiones casi todos los días durante la Semana Santa, con actores vestidos como los participantes en los acontecimientos de la historia bíblica. Gran parte tienen acompañamiento de un solo saxofón barítono, que suena con un tono grave de manera pausada y lúgubre. En las faldas del cerro de la Malinche, en los estados de Puebla y Tlaxcala, se efectúan procesiones los días del santo patrón y durante la Semana Santa, precedidas de una o dos chirimías y un tambor.

VI. ORGANOLOGÍA. México es una nación con una especial riqueza de instrumentos musicales que exige una visión de conjunto de esta herencia cultural. Antes de la llegada de los españoles su territorio estaba habitado por una variedad de etnias que compartían algunos rasgos socioculturales, aunque existían otros elementos, como la lengua, más particulares. Debido a esta pluriculturalidad hubo conceptos parecidos que fueron designados con diferentes nombres y también términos que se emplearon de manera generalizada para referirse a un mismo concepto, sobre todo a partir de la imposición de culturas dominantes como la mexicana. Sin embargo, aun los conceptos impuestos tendieron a diversificarse con el paso del tiempo. Cada cultura generó instrumentos musicales y objetos sonoros a partir de su cosmovisión y de los recursos materiales de su entorno, lo que influyó en el empleo de diferentes nombres. En general los términos utilizados especifican la

función y el material de construcción. El sonido formó parte esencial de la vida precolombina, de tal suerte que en todos los lugares arqueológicos de México suelen aparecer artefactos o ilustraciones que se relacionan con él.

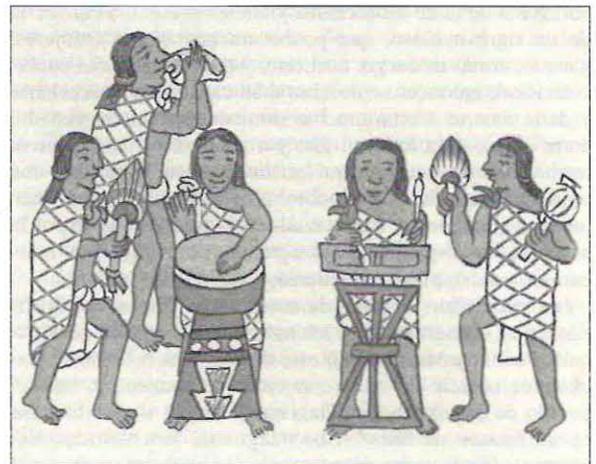
1. *Aerófonos precolombinos.* Los aerófonos desempeñaron un papel relevante en el entorno sonoro mexicano, apreciándose una notable diversidad de objetos pertenecientes a esta clase. Las culturas precolombinas se valieron de diversos materiales y técnicas de construcción para elaborar sus instrumentos musicales y objetos sonoros. Durante la prehistoria utilizaron huesos, caracolas, tallos de gramíneas y valvas vegetales, entre otros recursos naturales directamente recogidos del entorno para que de manera inmediata o con un trabajo mínimo aparecieran los primeros silbatos y cornetas. Después, en el período preclásico, con esos mismos materiales y con el surgimiento de la cerámica se desarrolló la experimentación y con ello un mayor conocimiento acústico, produciéndose gran cantidad y variedad de silbatos, flautas, ocarinas y cornetas; junto a la cerámica, la lapidaria adquirió avances notables y se fabricaron silbatos y flautas con distintas piedras; finalmente, con el florecimiento de la metalurgia se hicieron réplicas de instrumentos que se manufacturaban en otros materiales, como cornetas rectas y de caracola, aunque esta información sólo ha podido obtenerse por fuentes documentales. Una peculiaridad morfológica constante en todos los instrumentos musicales y objetos sonoros es su indivisibilidad. Si bien se ha podido observar que en la construcción de algunos se empleaban técnicas de ensamblaje de varias partes—como en la cerámica—, el resultado final siempre era el de concebir el instrumento como una sola pieza. De tal modo que embocadura y cámara, boquilla y cuerpo, canal de insuflación y filo, pabellón y cámara, formaban una unidad sin límites entre sí.

Por lo general todos los espacios de la vida cultural precolombina contaban con alguna manifestación sonora. Diversas piezas arqueológicas e ilustraciones y referencias documentales a ellas demuestran la utilización del sonido en varios contextos musicales. Para ello existían objetos con una o varias funciones, y actividades culturales que contaban con la participación predeterminada de uno en particular o varios de ellos. De lo anterior resultan cada una de las connotaciones atribuidas a instrumentos y objetos, así como una serie de trastocamientos de uso, ya que en diferentes momentos uno mismo podía cumplir la función de instrumento de música, de comunicador sonoro, o de simple objeto sonoro. Puede citarse como ejemplo el empleo de aerófonos como la trompeta de caracola, que era utilizada para anunciar algunos ciclos rituales, para convocar a la guerra y también para acompañar areítos con otros instrumentos. También existieron instrumentos de uso restringido exclusivamente a personajes y ritos específicos, como las denominadas flautas de Tezcatlipoca, que supuestamente sólo ejecutaban los mancebos que serían sacrificados.

Hubo otros tipos de interacción entre los artefactos, su sonido y sus contextos. Las cualidades acústicas de instrumentos y/u objetos se concatenaron al rito, la magia y la religión. Han aparecido flautas en cuya manufactura se aprecia una laboriosa e intencionada relación de formas y dimensiones entre el filo y el aeroducto, para que el instrumento emitiera delicados sonidos que sólo podrían ser apreciados en espacios cerrados y por una pequeña congregación, es decir, en ritos de carácter muy privado o exclusivo; esto, junto a elocuentes ilustraciones de códices, demuestra la afinidad que sostenían las culturas mesoamericanas entre el carácter del hecho cultural y las cualidades acústicas del ins-

trumento u objeto empleado. Asimismo, existen otros tipos de flautas y silbatos con soluciones de construcción diferentes, capaces de producir potentes silbos para acompañar grandes areítos o funcionar como eficaces emisores de avisos; es más, existieron artefactos que no sólo no producían sonidos agradables sino ruidos espantosos, como el silbato de la muerte, que de manera aún inexplicable provoca al escucharlo un estado de alteración que recuerda que “no para siempre aquí en la tierra, sólo un momento nada más”, parafraseando el poema del emperador poeta Nezahualcóyotl. Por otro lado, en su configuración, los artefactos precortesianos, instrumentos u objetos, además de guardar proporciones geométrico-matemáticas, solían guardar una íntima relación con el tipo de sonidos que emitían y su significado cosmogónico. Se conocen silbatos con figuras o aplicaciones que evocan aves como el águila y que al insuflarlos emiten de manera inmediata sonidos semejantes a los producidos por ese animal. De esta relación—configuración y sonido— derivan varias significaciones mesoamericanas relevantes para la justa apreciación de cada artefacto, como su valoración totémica: el águila representó una de las principales fuerzas o gremios militares mesoamericanos; su vinculación con algún numen, puesto que partes de aves como las crestas de cinco puntas eran asociadas a Xochipilli-Macuilxóchitl; y finalmente los valores filosóficos que por etimología o metáfora se desprenden, en este caso de las aves, ya que las plumas representaron la belleza entre las culturas precolombinas. La naturaleza genealógica de cada instrumento, su morfología y el elemento o ambiente físico del que se sustrafía, impusieron a cada uno un numen o simbolismo ritual. Los sonidos y las formas externas e internas de las cornetas manufacturadas de caracolas marinas inspiraron innumerables diseños y símbolos que identifican a divinidades mesoamericanas como Ehécatl, una advocación de Quetzalcóatl relacionada con el viento.

Los instrumentos y objetos que han aparecido mediante el rescate arqueológico presentan diversos recursos materiales y de construcción empleados por esas culturas que hacen evidente su profunda exploración y dominio de fenómenos acústicos como el timbre, la altura, los armónicos, los batimientos, el microtonalismo, la resonancia y el condicionamiento acústico de las cámaras de acuerdo a su morfología (tubular o globular, hoyos, bocas y ranuras de obturación, émbolos, y otros). El grupo de aerófonos precolombinos está comprendido dentro de las subfamilias de instrumentos de



Intérpretes precortesianos de la cultura mexicana. Códice florentino

embocadura y de boquilla, que en algunos ámbitos académicos son conocidos también como instrumentos de viento madera y de viento metal respectivamente. Dentro de los aerófonos de embocadura se desarrollaron algunos con unas particularidades que sólo se difundieron en Mesoamérica en ese entonces, entre ellos destacan los de doble diafragma, pero debido a sus particularidades deben tratarse de manera individual. Aunque existen algunas referencias en códices y crónicas precortesianas y coloniales de aerófonos que pudiera pensarse fueron de lengüeta, su existencia precolombina no ha sido demostrada todavía.

Aerófonos de embocadura. Constituyen uno de los más prolíficos tipos de instrumentos musicales precortesianos. Entre sus muchas variantes, la más importante estriba en la configuración de sus cámaras, tubular o globular, ya que de ello depende, entre otras cosas, la posibilidad de desglosar o no los sonidos armónicos con la ejecución, además de su simbología.

Aerófonos de embocadura de cámara tubular. En este tipo de instrumentos resulta relativamente fácil ejecutar los sonidos armónicos aplicando mayor intensidad en el ataque; de esto se derivan posibilidades melódicas y armónicas por encima de la sola emisión de los sonidos fundamentales, lo que en suma con otros factores como la distribución de los hoyos de obturación o la presencia de un aditamento transpositor aumenta las posibilidades que suelen atribuirse a estos instrumentos. Los más elementales aerófonos precolombinos de embocadura con cámara tubular son las denominadas flautas de pan. Estos instrumentos debieron de ser manufacturados en un principio con tallos vegetales, conservándose esta tipología en algunas zonas del centro y sur de América. Instrumentos mesoamericanos y sus representaciones ideográficas establecen la existencia de dos estilos de este instrumento: uno lo constituyen las piezas encontradas en regiones habitadas por culturas del Golfo, que consisten en cinco tubos consecutivos de diferente tamaño modelados en una pieza de barro; el otro, representado en diversos códices y en figuras en barro de culturas de occidente, se caracteriza por estar formado por un grupo de dos a cinco tubos de igual longitud exterior (debiendo ser diferentes en su interior), en configuración semejante a una flauta encontrada en Estados Unidos correspondiente a la cultura hopewell (3000 a 600 a. C.), consistente en cinco tubos de hueso unidos por una cinta ancha de cobre.

Respecto a las supuestas flautas traveseras precolombinas que existen en colecciones particulares, no se ha comprobado su autenticidad. Ha aparecido otro tipo de aerófono con cámara tubular, sin aeroducto, cuya embocadura está conformada por una muesca o filo claramente señalado en uno de los extremos del tubo, lo que lo diferencia de otros instrumentos como trompetas o boquillas de éstas. Se han hallado algunos ejemplares en Mesoamérica y Sudamérica fabricados en diáfisis de huesos animales y humanos, sin hoyos de obturación o con ellos en un número que varía de uno a seis. Existe una pieza perteneciente al Museo Nacional de Antropología e Historia de México trabajada finamente en piedra verde, con líneas esgrafiadas como adorno y una muesca como embocadura, parecida a las practicadas en instrumentos de Sudamérica conocidos como quenás. En la región maya se ha encontrado un sinnúmero de tubos fabricados en hueso; entre ellos aparecen algunos con el filo en muesca y otros con filo en un bisel corrido, con un solo hoyo de obturación. Aún se utilizan flautas parecidas, manufacturadas de carrizo, en algunas culturas indígenas como la de los coras en el estado de Nayarit. Es posible que antiguamente este tipo de instrumento tuviera alguna relación con ritos mortuorios, lo que pudo influir en su construcción de hueso y no de barro, material con el que fueron elaboradas muchas flautas.

mente este tipo de instrumento tuviera alguna relación con ritos mortuorios, lo que pudo influir en su construcción de hueso y no de barro, material con el que fueron elaboradas muchas flautas.

Otra versión de aerófonos de embocadura sin aeroducto la representan instrumentos de cámara mixta, es decir, que combinan la configuración tubular con la globular en su cámara. Existen ejemplares de culturas de occidente, con una cámara tubular recta o curva y unida a ésta en cada uno de sus extremos una globular; una de estas cámaras tiene practicada una abertura semejante a labios afilados, lo que constituye la embocadura. Cuenta con tres hoyos de obturación, sólo en los glóbulos, dos en el inferior y uno en la parte posterior de la embocadura, que funciona como transpositor, pues con subturación y desobturación cambia la altura de los hoyos del glóbulo inferior. Este tipo de aerófono es un ejemplo de la experimentación y ejercicio de la acústica en los instrumentos musicales y objetos sonoros que llegaron a practicar las culturas precolombinas.

A partir de la aplicación del aeroducto en los aerófonos tubulares se desarrollaron varios recursos morfológicos que redundaron en una mayor diversificación tímbrica en otros instrumentos, a partir de la relación de sus dimensiones y formas con las del filo. Hubo un tipo de flauta que se transformó en un instrumento clásico en la cultura de Tehotihuacán. Su principal característica radica en el perfilamiento del filo apuntando hacia afuera de la cámara a diferencia de lo que sucede con la generalidad de aerófonos con aeroducto en otras partes del mundo, en los que las muescas o filos son trabajados hacia adentro. Esta característica morfológica, del filo externo junto con un aeroducto sumamente plano y alargado, provoca una agradable pastosidad en el sonido, prevista de tal manera que al ejecutar el instrumento con mayor fuerza de la requerida, satura y desvía el aire dirigido al filo, por lo que se anula el sonido. Otro recurso mesoamericano característico en las embocaduras con aeroducto fueron los diques. Éstos solían estar dispuestos desde el extremo del aeroducto que se une con el cuerpo hasta cubrir ambos lados del filo. Estos diques tuvieron variados fines; por ejemplo, en flautas múltiples de culturas de occidente, ayudar a precisar los sonidos batientes, tanto con digitación paralela como cruzada. También la forma de la protuberancia de los diques constituyó una característica cultural. En flautas mexicanas se identifican por estar unidos a aeroductos largos y angostos, con lo que se producen timbres pastosos y potentes y en algunos casos multifónicos de alta frecuencia parecidos a los batimientos. Estos diques fueron desarrollándose hasta constituir capuchones que cubren parte de la salida del aeroducto hacia el filo, lo que produce en algunas flautas de occidente una intermitencia semejante a la de un vibrato suave.

Los aditamentos en la embocadura culminan con el uso de resonadores por simpatía a partir de membranas. En la lámina 70 del *Códice florentino*, donde se ilustran varios instrumentos, aparecen en el lado izquierdo dos flautas con cuatro hoyos de obturación y un amarre al parecer de tela en el tubo, entre la embocadura y los hoyos, que servía para cubrir un mirlitón de las corrientes de aire, cuya presión podía hacerlo rígido completamente; esta membrana, colocada en un tubo adyacente cerca de la embocadura para que vibrara por simpatía, se extraía de una variedad de tela de araña semejante a un delgadísimo papel. Se han encontrado versiones de este instrumento manufacturadas en barro, además de versiones modernas utilizadas por algunas culturas indígenas, manufacturadas de materia orgánica como carrizo,

cera o tronco de pluma de guajolote (pavo), como debieron de construirse antiguamente. Otro complemento en los aerófonos tubulares era el pabellón, que favorecía una buena proyección del sonido y fue ampliamente utilizado por los mexicanos.

Los aerófonos precortesianos de embocadura, con aeroducto y cámara tubular presentan diversidad de recursos para manipular la altura en la ejecución. La mayoría de estos instrumentos fueron resueltos mediante hoyos de obturación en un número que osciló entre uno y seis, abundando los de cuatro. Este número probablemente responda a connotaciones filosóficas o esotéricas relacionadas con ritos y deidades, o al concepto geométrico-matemático (4, 3, 7 y 13). Por otro lado contar con cuatro hoyos no significa que sólo pudieran emitir escalas pentafónicas, porque si bien la progresión de sonidos en estos instrumentos, al desobturar uno a uno sus hoyos, da por resultado cinco sonidos (los fundamentales o sus primeros armónicos una octava arriba), las alternativas que ofrecen las digitaciones cruzadas y los intervalos con que suelen sucederse los armónicos subsecuentes llevan al instrumento a otras escalas. Además, existe un grupo de flautas mayas, rescatadas de la zona arqueológica denominada Jaina, que cuentan con seis hoyos de obturación afinados en una progresión diatónica, lo que demuestra que estas escalas eran conocidas en ese entonces.

Con respecto a las flautas múltiples, se desarrollaron varios tipos: de dos tubos, características en culturas de occidente; de tres tubos, comunes en culturas mayas, y triples o cuádruples, encontradas en culturas del Golfo y en el valle de Teotihuacán. La cantidad y disposición de los hoyos de obturación en cada tubo de las flautas múltiples señala una diferencia importante entre ellas, pues mientras que en la mayoría de las dobles suelen contar con cuatro en cada tubo, dispuestos de forma más o menos paralela, en las triples y cuádruples varía el número y disposición, lo cual refleja una independencia en la ejecución de cada tubo.

Además de los instrumentos con hoyos de obturación, han aparecido piezas que en vez de ellos presentan otros recursos, como una ranura longitudinal en la cara superior de la cámara que puede ser obturada o desobturada con los dedos y/o las palmas de ambas manos de manera versátil, lo que permite producir cualquier tonalidad, incluso escalas microtonales. Caso semejante es el de otras flautas con un émbolo, esférico o cilíndrico, que, al inclinar el instrumento hacia uno u otro lado, corre libremente en el interior de la cámara modificando la altura, puesto que reduce o amplía la columna vibratoria; sus posibilidades microtonales, aunque con mayor dificultad en la ejecución, son parecidas a las de la flauta con ranura. La flauta de émbolo fue fabricada en barro por culturas del golfo de México y cuenta con algunas peculiaridades, como una embocadura cónica; una cinta en el extremo de la cámara, del mismo material, cuya función es impedir la salida del émbolo, y finalmente adornos que van desde un disco, con calados como celosía, dispuesto diametralmente a la cámara, hasta figuras a modo de crestería en la cara superior del instrumento. Han aparecido ejemplares dobles de este tipo de aerófono.

Aerófonos de embocadura con cámara globular. En los aerófonos de embocadura con cámara globular no es posible desglosar de manera natural los sonidos armónicos, pero esto no significa una limitación según la experiencia mesoamericana. Su uso fue consciente dado el paralelismo cronológico con que se desarrollaron estos instrumentos en relación con los de cámara tubular. El gran acervo arqueológico de este tipo de aerófonos globulares demuestra una amplia

experimentación, en la que se aprovechó, además de otros recursos, la libertad en la disposición de los hoyos de obturación y la limitación en los tubulares, para con ello establecer otras posibilidades acústicas, como es la combinación entre ellos.

El término globular se refiere, más que a una configuración, a determinadas peculiaridades acústicas. No siempre corresponde a un aerófono con cámara ovoidal; hay casos en que las cámaras semejan la figura de un plátano, una rosca o un tubo transversal corto. Su identificación a simple vista se complica con los adornos del mismo material que suelen consistir en aplicaciones zoomorfas, antropomorfas u otras. Su peculiaridad acústica es la de no poder desglosar armónicos; la forma más práctica de identificarlos es intentar imprimir mayor intensidad en el ataque y hacer sonar sus armónicos y en caso de no ser posible obtenerlos esto mostraría su condición de aerófono globular. Los recursos y materiales empleados inicialmente para su manufactura debieron de ser objetos de la naturaleza, como tecomates, bules, caracoles, valvas y otras cosas más; posteriormente el desarrollo de la cerámica permitió el uso del barro. Los aerófonos de embocadura con cámara globular fueron construidos sin y con aeroducto, aunque la versión más generalizada es la que cuenta con él.

Entre los instrumentos sin aeroducto se han descubierto objetos precortesianos que pueden ser considerados instrumentos musicales; entre ellos aparecen huesezuolos a los que se practicó un hoyo y fueron ahuecados; la epifisis representa un área idónea para apoyar el labio inferior y soplar con precisión al filo. Además de los huesezuolos han aparecido en el altiplano central figuras semejantes a ollas amorfas y zoomorfas en miniatura, con bocas tan afiladas que hacen suponer su uso como instrumentos musicales u objetos sonoros, sobre todo porque algunas cuentan con hoyos que funcionan perfectamente como de obturación. De manera parecida, en la región norte del país se han encontrado roscas con labios amplios y afilados, que permiten modificar la altura según la inclinación del instrumento con relación a la boca, con lo que se obturan y desobturán las vibraciones contenidas en la cámara. Tal suposición se ve reforzada por la semejanza de estas piezas con una gran cantidad de ocarinas encontradas en culturas de occidente, también con figura de rosca.

En culturas de Oaxaca, como la mixteca-zapoteca, se ha hallado una gran cantidad de aerófonos globulares, ya sea sin hoyo de obturación constituyendo silbatos o con un hoyo a la manera de ocarinas. Algunos de estos últimos presentan un labio agregado y dirigido al filo, lo que representa un protoaeroducto que facilita y precisa el ataque en el instrumento, al que con el tiempo bastaría con agregarle una placa por pastillaje para que se consolidara el aeroducto. Una versión delicada de aerófonos globulares de embocadura sin aeroducto son ciertos instrumentos mayas parecidos, por la disposición de sus hoyos de obturación y filo, a los globulotubulares de occidente; éstos, sin la cámara tubular, están formados por dos cámaras globulares, una envuelta por otra en la que está dispuesto el filo.

Entre los aerófonos globulares se desarrollaron ocarinas y silbatos con filos externos e internos, con aeroductos planos, cilíndricos, almendrados, entre otros, construidos con técnicas de incisión o pastillaje (aplicación). Sus configuraciones externas variaron desde motivos abstractos, zoomorfos y antropomorfos, hasta constituir una aplicación a figuras o recipientes, algunos de los cuales cumplen una función mecánica complementaria al instrumento. Tal es el caso de

los llamados *vasos silbadores*, formados por uno o dos silbatos con aeroducto que simulan figuras unidas a recipientes; éstos, al llenarlos con agua e inclinarlos, producen esfuerzos hidráulicos que empujan el aire contenido en la figura hacia el filo del silbato y por ello emiten sonidos. Hay otra especie de vasijas del período preclásico que tienen silbatos que funcionan al soplar por la boca del recipiente, por lo que pueden ser considerados precursores de los vasos silbadores, aunque no funcionan con líquido. Existen ejemplares con uno y con dos silbatos en la parte superior, por lo que podrían ser utilizados como vasijas además de instrumentos, y otros que sólo pueden ser instrumentos debido a que los silbatos están dispuestos en su base. Un artefacto parecido, aunque de más delicada manufactura, es una pieza aparecida en culturas del Golfo que representa dos figuras femeninas abrazadas que al columpiarlas mediante un cordón que simula un columpio, emiten sonidos al chocar sus fillos con el aire (colección del Museo de Indios Americanos de la Fundación Heye en Nueva York).

En la mayoría de las culturas precolombinas aparecen aerófonos globulares con aeroducto que, sin hoyos de obturación o con ellos en un número que fluctúa entre uno y siete, presentan un sinnúmero de configuraciones. Sin embargo, entre todas ellas sobresale cuantitativamente una que semeja un ave: esto corresponde estrechamente con el vocablo náhuatl *huilacapichli*, que podría traducirse como ocarina de ave. Existen en varias dimensiones, con una longitud de entre 4 y 7 cm; la mayoría cuenta con cuatro hoyos de obturación; algunas tienen señaladas, por modelado, pastillaje o esgrafiado, alas de tres partes y crestas de cinco puntas; estas constantes geométrico-matemáticas parecen tener connotaciones relacionadas con Xochipilli-Macuilxóchtli—cinco flor— y el sistema matemático precortesiano. Respecto a las ocarinas con hoyos de obturación es necesario destacar la existencia de una pieza mexicana que representa a Xipe Totec, ya que cuenta con seis hoyos de obturación cuya combinación permite la ejecución en varias tonalidades. Particular importancia tiene otro tipo de ocarina proveniente de culturas del Golfo y de la cultura maya. Sin hoyos de obturación, posee una boca que puede ser obturada y desobturada con leves inclinaciones del instrumento, por lo que es posible variar su altura, incluso en rangos microtonales. Otra versión interesante es un modelo de ocarina presente en culturas mexicana, maya y del Golfo: ésta consiste en una cámara globular con un hoyo de obturación—que funciona como transpositor—, envuelta por otra cámara con una boca sobre el aeroducto de manera semejante a las anteriores.

Existe un tipo de aerófono globular formado por un cilindro de aproximadamente cinco centímetros de largo con el aeroducto dispuesto de manera perpendicular, generalmente ancho en correspondencia con el filo; tiene obturado su extremo derecho (desde el ángulo del ejecutante) y abierto con tapadillo el izquierdo; por medio de un ataque creciente, primero con el hoyo obturado y luego desobturado, produce sonidos como los emitidos por águilas y halcones, en concordancia con la decoración que suele presentar, por lo general de un ave de este tipo; tal sonoridad y decoración ideográfica hacen suponer que estos aerófonos debieron de ser usados en ritos totémicos relacionados con estos animales.

Aerófonos de doble diafragma. Se llaman así por la acción resultante en la ejecución cuando con un aeroducto cilíndrico se dirige una corriente de aire a un filo corrido constituido por la boca circular de una cámara globular, una intermitencia diafragmática entre el aire insuflado al filo y la vibración generada en la cámara, que tiende a salir. Su pare-

cido con los instrumentos de embocadura estriba sólo en el ataque de una columna de aire en un filo, en este caso circular. La distancia y proporción entre el aeroducto y el filo se da de tal forma que se desatan ruidos e interferencias característicos en estos aerófonos e inusuales en otros.

Se pueden hallar tres versiones básicas. La primera consiste en una placa de piedra, hueso o concha que en uno de sus cantos largos presenta un surco, traspasado por un hoyo que atraviesa perpendicularmente la placa en configuración cónica en cada lado, por lo que quedan afiladas sus circunferencias internas. Aunque descrito ideográficamente en la parte superior de la lámina LXX del *Códice florentino* y textualmente por Torquemada en el libro XIV, capítulo II de su *Monarquía indiana*—“y otros dan silbos con unos huesezuelos que suenan mucho”—, la identificación ideográfica del instrumento resulta difícil. Para su ejecución debe introducirse en la cavidad bucal: obstruyendo con la lengua el canto opuesto al de la ranura se forma una cámara globular con el lecho bajo de la lengua y el maxilar inferior; en ese momento el hoyo inferior constituye un filo corrido y el superior funciona como aeroducto al pasar por él el aire emitido desde la garganta. Este instrumento, del que han aparecido piezas en diferentes culturas precolombinas, cuenta con otra peculiaridad, ya que pueden modificarse las dimensiones de su cámara al estar constituida con parte de la lengua, que puede dilatarse y contraerse, y por lo tanto su altura puede ser variada.

Otra versión de los aerófonos de doble diafragma es la manufactura en barro del aeroducto y la cámara. La variedad mexicana es conocida como silbato de la muerte porque las configuraciones con que se decoraba evocan la muerte. La mayoría semeja un cráneo humano, otras la cabeza de un tecolote (búho o lechuza), y unas más la de una víbora, que en este caso particular remata el mango de algún sahumerio o *temaitl*. Estos instrumentos, aunque ejecutados suavemente, producen potentes silbos mezclados con ruidos y batimientos que tienden a estremecer a quien los oye. La concepción de tales instrumentos y su vinculación con la muerte se relaciona con la idea mesoamericana de la vida, concebida como hermanada con aquélla; también esta visión dual se refleja en las inquietudes de aquellos pueblos ante lo efímero, plasmadas en varios poemas que han sobrevivido. La escasa presencia de estos aerófonos, incluso en sahumerios, parece indicar que su uso estaba restringido a los sacerdotes o auxiliares de éstos, como los denominados “hapoque”, que aparecen representados en casi todos los códices con sahumerios. Una variante de este silbato, procedente de la cultura maya, representa la cabeza de un jaguar; los hoyos que conforman el filo y el aeroducto son más grandes que los de los instrumentos mexicanos, lo que repercute en su emisión, ya que, a diferencia de ellos, el aerófono maya produce un ruido suave que evoca al del viento y las olas del mar, como el que se oye en las caracolas al poner el oído en su pabellón. Otra variante de este tipo de instrumentos de doble diafragma la representa una pieza maya cuya configuración externa semeja la de un mono en cuclillas; su aeroducto es más angosto que el de los otros instrumentos y los sonidos que emite son parecidos a los que producen la especie de monos araña: sonidos que crecen y decaen periódicamente.

La tercera versión de los aerófonos de doble diafragma es la de los denominados *clarinetes mayas*, que se desarrollaron sólo en esta cultura. El sonido que producen semeja el timbre de un instrumento de una lengüeta batiante, aunque no la tienen. Su funcionamiento es muy parecido al de los

anteriores, sólo que las vibraciones producidas en el filo de la cámara globular son hechas en una tubular, donde son practicados uno o más hoyos de obturación. Parece que el enclaustramiento del doble diafragma en un tubo ocasiona saturaciones y desaturaciones semejantes a las intermitencias que se producen en los instrumentos de lengüeta batiente como el clarinete, por lo que algunos investigadores los llaman así sin tener correspondencia real. La cámara globular, que sobresale por encima de la tubular, es aprovechada para decorar el instrumento por pastillaje, reproduciendo el cuerpo o la cabeza de algún animal, como el mono, el pavo o el jaguar.

Aerófonos de boquilla. El sonido es producido de modo semejante a como se produce en la trompetilla, al pasar el aire a presión entre dos planos flexibles como la comisura de los labios. En el mundo precolombino se desarrollaron dos tipos: unos cuyos cuerpos los conformaron enormes caracolas marinas, y otros, de configuración tubular recta, fueron manufacturados con diferentes materiales y técnicas; entre ellos hubo importantes variantes, como es el caso de las *trompetas aspiradas*.

Los textos de cronistas para describir los aerófonos de boquilla han aportado una gran cantidad de información sobre las dotaciones y eventos en que éstos participaban, pero en ocasiones el uso indistinto de términos para citar uno u otro tipo de instrumento ha dificultado su posterior identificación. Entre los términos más utilizados aparecen los de caracoles, bocinas, cornetas y trompetas, que pueden aplicarse con un fin práctico para referirse a sus formas generales de acuerdo a la etimología y genealogía de cada palabra. En el caso de los términos mesoamericanos el asunto se complica considerando todas las lenguas en que se nombraron y los diferentes nombres que asumía un mismo tipo de instrumento de acuerdo con el numen en que se utilizara.

Aerófonos de boquilla de caracola. Este instrumento fue construido originalmente de caracolas marinas, por lo que su cámara tiene invariablemente una configuración helicoidal creciente, lo que determina su timbre pastoso parecido al de los cornos. Tuvo tres variantes a partir de algún detalle relevante en su forma: una, en que la boquilla está constituida tan sólo por el ápice recortado del caracol; otra en que a este corte se le agregaba una boquilla o labio, de igual o diferente material, que facilitara la ejecución, y por último, la reproducción de alguna especie de caracola marina convertida en instrumento, construida en otros materiales como el barro o el metal. El amplio uso y aprecio de este instrumento en Mesoamérica provocó su difusión en el territorio y básicamente a lo largo de sus costas, así como su prolífica reproducción como instrumento y como objeto votivo. Las trompetas de caracola, solas o junto a otros instrumentos, participaban en casi todos los espacios culturales precolombinos, y su estructura espiral inspiró símbolos y números importantes como Ehécatl-Quetzalcóatl.

Aerófonos de boquilla rectos. Estos instrumentos debieron de ser utilizados inicialmente tal como los proveía la naturaleza: tallos, huesos, cortezas, acocotes (calabaza), y otros no requerían mayor trabajo que su extracción; con el tiempo se fabricaron de otros materiales como el barro y el metal. Dependiendo de los diversos materiales con que se manufacturaran surgieron variantes morfológicas, cuyas formas fueron heredadas incluso en los instrumentos construidos posteriormente en otros materiales. Entre sus principales variantes se encuentran: una que consta de un tallo tubular como cámara y boquilla, y un guaje o bule como pabellón. En algunas ilustraciones precolombinas de este instrumento

aparece una línea helicoidal a lo largo de su cámara, lo que hace suponer también su fabricación de corteza enrollada, o que el tallo era recubierto con otro material para sellarlo y reforzarlo. Otra variante la representa la utilización de la cáscara de un fruto seco como el del acocote, que constituye todo el cuerpo del instrumento, al que sólo se le insertaba una boquilla para complementarlo. Las boquillas que han aparecido abundantemente en la región maya ofrecen tres estilos. Se han encontrado pequeñas con la copa amplia y bien definida, como un simple tubo, y manufacturadas en barro, que en vez de introducirse en el cuerpo como las anteriores, eran sobrepuestas. Existe una pieza maya de este tipo que posee una magnífica sonoridad, pues la poca profundidad de su copa permite producir con facilidad cualquier melodía, sin limitarse a los armónicos. Se sabe por códices y crónicas de otras trompetas similares a las anteriores que fueron fabricadas de metal o cerámica en una sola pieza, pero en México sólo se las ha encontrado de barro. En Centro y Sudamérica han aparecido instrumentos en barro y en metal, como un ejemplar de Perú y varios de Colombia manufacturados en oro.

Aerófonos de boquilla aspirados. Entre los aerófonos precolombinos de boquilla existió una peculiar variante, en la que al contrario de la generalidad de estos instrumentos en el mundo, que son ejecutados mediante la insuflación del aire en una acción parecida a la trompetilla, las vibraciones se producen aspirando un tubillo, que funciona como boquilla y se introduce en una de las comisuras de los labios. Esta particular forma de ejecución revela algunos fenómenos acústicos, porque emitir sonidos por aspiración demuestra la independencia en los aerófonos entre las vibraciones y el acto de introducir aire en el instrumento, que sólo es un recurso para producirlas. Aerófonos de boquilla de aspiración semejantes a los precolombinos se ejecutan en varias regiones del país, como en las faldas de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, donde se los conoce con el término náhuatl de *toxácatl*, que los relaciona con una fiesta mexicana denominada toxcal.

2. *Aerófonos tradicionales.* Tras el encuentro de las culturas mesoamericanas, europeas y posteriormente africanas, el territorio mexicano se convirtió en un crisol en el que se fundieron diferentes conceptos musicales, con lo que se amplió en general la variedad de instrumentos y objetos sonoros de esta clase. Entre ellos, hay algunos autóctonos y otros adoptados y adaptados que en conjunto se integraron en el patrimonio cultural del país.

Aerófonos libres. Son instrumentos que carecen de una cámara para modificar la altura dada por el emisor por medio de hoyos de obturación, émbolos, válvulas u otros dispositivos. Esta convención encierra algunos puntos que deben aclararse, ya que se presta a contradicciones o errores de apreciación; por ejemplo, existen casos de aerófonos libres que cuentan con una cámara, pero ésta sin embargo funciona más como resonador, es decir, amplifica el sonido del instrumento, y en todo caso ayuda a determinar una altura que a diferencia de otros instrumentos no suele variarse con la ejecución, como en los denominados aerófonos verdaderos, en los cuales la cámara es concebida para este fin. Empero, esto no significa que los aerófonos libres no puedan producir melodías o armonías, sino que esta capacidad en ellos se basa principalmente en la combinación de varios emisores. Como ejemplos de los aerófonos libres aparecen el zumbador, utilizado por los seri en Sonora y por los mayas en Yucatán, o el bunfador, por los mestizos en Michoacán. Este último está constituido por una pequeña tabla de made-

ra afilada en algunos casos como punta de lanza, la cual se amarra con un cordón de 1 a 1,5 m por un agujero que tiene practicado en uno de sus extremos, y al hacerla girar en el aire sobre su propio eje produce un sonido semejante al ronroneo de algún animal. Otro tipo de zumbador, característico en Oaxaca y el Distrito Federal, se fabrica con un botón o una pequeña rueda de madera, de lámina (las chapas de las botellas llamadas popularmente corcholatas, una vez aplanadas), o plástico, que se atraviesa por dos o cuatro agujeros con un cordoncillo, para que al girar la rueda en un sentido y estirar y aflojar la tensión subsecuentemente del cordoncillo (sujetos cada extremo en una mano) gire con fuerza hacia uno y otro sentido, produciendo fuertes zumbidos.

El látigo, utilizado en diversas danzas del país, se fabrica de cuero, ixtle (fibra vegetal sacada de las hojas de unas plantas xerófilas), o cordón. Al blandirlo en el aire produce un sonido parecido a los ejemplos anteriores, y al cambiarlo de dirección súbitamente produce una explosión. Por último, existe una gran variedad de trompos o pirinolas huecos, de la cáscara de algún fruto como la bellota o la nuez, de hoja de lata, o de plástico, con uno o más agujeros en su cuerpo, que suenan al hacerlos girar con los dedos o con una cuerda, como juguetes sonoros. Cabe mencionar que entre los aerófonos libres fabricados industrialmente son populares en México las armónicas u organillos de boca, de los cuales se fabrican en Alemania desde fines del s. XIX y principios del XX modelos exclusivos como Lindas Mexicanas, Centenario y Bellos Cantores. De forma parecida, el acordeón de botones (de una, dos o tres hileras) fue acogido entre grupos indígenas de los Altos de Chiapas y grupos musicales mestizos del norte (Sonora, Baja California, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas), en cuyos casos permanece fuerte la tradición de estos instrumentos, acompañados por otros de cuerda. Más aún, con la popularización de la música norteña, es común encontrar por todo el país conjuntos norteños que cuentan entre su dotación instrumental con un acordeón de botones de dos o tres hileras.

El armonio y el órgano monumental son instrumentos vigentes en las iglesias durante la celebración de los ritos católicos. Además, entre los aerófonos libres se ha popularizado a partir de la década de 1970 un tipo de sirena portátil de plástico. Este artefacto, utilizado como juguete, consiste en un tubo que tiene en su interior una hélice cuyo eje le permite girar con la insuflación sobre una división perpendicular que tiene practicadas ranuras u hoyos radiales, y con ello se genera el zumbido característico a partir del movimiento de la hélice, lo que provoca subsecuentes ataques en los fillos de las ranuras u hoyos de la división sobre la que gira. Aparte de los aerófonos libres existe un mundo de instrumentos aerófonos que algunos especialistas han denominado verdaderos: aerófonos que cuentan con cámara concebida para modificar la altura del emisor y con ello poder manifestarse melódica o armónicamente.

Aerófonos de embocadura. Entre los aerófonos tubulares de embocadura sin aeroducto aparecen en México cuatro tipos de flautas: 1) de carrizo, con un filo corrido en uno de sus extremos, semejante al del nay marroquí y generalmente con un solo hoyo de obturación, utilizado por los cora del estado de Nayarit; 2) de carrizo o sauco con una muesca, semejante a la quena sudamericana, utilizada por los nahua de la sierra norte de Puebla, como un posible remanente de instrumentos precolombinos, de los que han aparecido piezas arqueológicas de hueso y de piedra, además de la infinidad de quenanas propiamente dichas; 3) un instrumento de sauco, eslabón entre las flautas descritas y la flauta travesera,

que cuenta con un orificio muy cerca de uno de la embocadura, con más de seis hoyos de obturación y que funciona como filo al obturar con el labio inferior la boca de ese extremo del tubo y soplar diagonalmente sobre su superficie hacia el filo del orificio; 4) flautas traveseras fabricadas en carrizo o sauco, eventualmente de tubo de latón o aluminio. Estas últimas, utilizadas en el Distrito Federal, Puebla y los estados de México, Morelos y Guerrero, cuentan generalmente con seis hoyos de obturación, y sus variantes estriban sólo en la forma del hoyo que funciona como embocadura, ovalado en su mayoría y cuadrangular en algunas poblaciones de Guerrero.

Con respecto a la flauta travesera y el flautín fabricados industrialmente, cabe señalar su popularización dentro de algunas agrupaciones tradicionales como orquestas pueblerinas, en algunos casos con instrumentos decimonónicos de madera que acompañan diversas danzas de conquista en el valle de México y en Tlaxcala. También son frecuentes en orquestas de música de salón o típicas, muy populares durante el s. XIX y principios del XX en todo México, que mantienen la tradición en algunas poblaciones del centro y norte del país, además de la utilización de la flauta en orquestas de música tropical y conjuntos de canto nuevo entre otros.

Entre los aerófonos tubulares de embocadura con canal de insuflación y filo externo aparecen dos variantes de flauta: la primera, utilizada por los cora en Nayarit, los tepehuano en Durango y los tarahumara o rarámuri en Chihuahua, se fabrica usualmente de carrizo y a veces de tubo de latón entre los cora, con tres o cinco hoyos de obturación y uno en su embocadura que funciona como filo o bisel. Tiene el aeroducto resuelto a partir de una porción de canuto sobresaliente en cantilever, cortado de manera parecida a una lengüeta, justo en la unión entre canuto y canuto, complementada con un trozo de carrizo sobrepuesto boca abajo y amarrado por su exterior. La otra variante de flauta es manufacturada de carrizo entre los nahua en Veracruz, los pame en San Luis Potosí y los chontales en Tabasco, o de un tallo hueco y largo de un tipo de gramínea sin divisiones internas. Entre los lacandones de Chiapas, estas flautas tienen la embocadura modelada de cera, en algunos casos mezclada con ceniza y miel, la cual sostiene el canal de insuflación, hecho del tronco de una pluma de guajolote o pavo. Las versiones nahua y pame, con cuatro hoyos de obturación, tienen una particularidad: un trozo de tela de araña parecido a un delgado papel, pegado sobre un hoyo ex profeso por medio de cera, el cual se practica en la cámara (mirlitón), que vibra por simpatía con las vibraciones generadas en la embocadura; las versiones chontal y lacandona tienen entre dos y cinco agujeros sin la membrana que funciona como mirlitón. Antiguamente estas flautas se tocaban en dueto, pero es común que toque una sola flauta acompañada o no por otros instrumentos como el teponaztli (nahua). Los aerófonos de embocadura con aeroducto y filo interno tienen variantes de acuerdo con la configuración del filo y del aeroducto, y el número de hoyos de obturación.

Con respecto al filo, la forma del corte determina particularidades en la muesca, lo que suele estar íntimamente relacionado con las funciones del instrumento. Existen fillos amplios provocados por un corte perpendicular en el tubo (agujeros cuadrangulares) que facilitan la construcción del aeroducto y la emisión de sonidos, pero que requieren gran cantidad de aire para su ejecución y limitan la tesitura del instrumento (Guerrero y Chiapas). En contraposición hay casos con fillos agudos y angostos que, a pesar de las dificultades

que implica su configuración para precisar las dimensiones y ángulos de incidencia del aeroducto, producen una gran sonoridad con menor esfuerzo y permiten el desglose de más sonidos armónicos, por lo que su tesitura suele ser más amplia (Tabasco y Oaxaca). Los fillos son producidos mediante perforaciones con hierros incandescentes que después son afinadas con una navaja (en Veracruz y Chiapas), un corte diagonal y uno perpendicular (en San Luis Potosí, Veracruz, Jalisco, Puebla, Sonora, Sinaloa e Hidalgo), una perforación cuadrangular con una navaja sin ningún filo resaltado (en Jalisco, Chiapas y Guerrero), una perforación cuadrangular con filo (en varios estados de la república), y una más, parecida al segundo caso, en que el aire insuflado por el aeroducto es canalizado mediante dos plastas de cera pegadas por fuera, a los lados de la muesca, caso este exclusivo de los coras en Nayarit. De estas soluciones del filo existen variaciones por tamaño y formas intermedias que dependen más del constructor que de una tradición regional.

En relación con el aeroducto existen cuatro formas tradicionales de resolverlo: una, semejante a la europea, a partir de un tapón de madera con un talud desvanecido que conforma el canal de insuflación (en Puebla, San Luis Potosí y Guerrero); otra, a partir de una muesca de carrizo introducida en sentido longitudinal en la parte interna de la embocadura, de manera que al soplar por el orificio que dirige el aire al filo, se obstruye el hueco que queda debajo con el labio inferior (en varias partes de la república); otra más, a partir de un tapón de cera al que se le practica y ajusta el aeroducto mediante una pequeña espátula que suelen llevar los músicos ex profeso (en San Luis Potosí, Chiapas, Oaxaca y Tabasco), y finalmente, una flauta de carrizo, utilizada sólo por los chontales de Tabasco, resuelta a partir de un orificio practicado de forma desvanecida justo sobre la mitad de la pared que divide los canutos, de manera tal que se hace una comunicación entre ambos, por lo que uno de los canutos funciona como el aeroducto y el otro como la cámara, solución que aparece en grupos indígenas de otras partes de Norte y Sudamérica.

De manera semejante a los fillos, dentro de estas cuatro variantes para resolver el aeroducto existen variaciones y formas intermedias. Tal es el caso de un tipo de flauta de tres hoyos de obturación utilizada en el noroeste de México (Sonora y Sinaloa), que utiliza una claveta insertada en la parte posterior del tubo para sujetar la muesca de carrizo que conforma el aeroducto, dado que éste suele ser considerablemente más largo que los de otras regiones; otro ejemplo sería un tipo de flauta de la Mixteca Alta, en Oaxaca, que utiliza el tapón de madera sellado y ajustado mediante cera. Según sea el número de hoyos de obturación existen dos versiones con diferente genealogía y forma de ejecución: una, con tres hoyos (dos en la parte superior y uno en la posterior), por lo general de carrizo (sólo en Querétaro y Oaxaca han aparecido piezas de tubo de aluminio), que originalmente se ejecuta de manera simultánea con un tamborcillo por un solo músico (San Luis Potosí, Hidalgo, Puebla, Veracruz, Guanajuato, Querétaro, Sonora, Sinaloa, Guerrero, Jalisco, Nayarit y Oaxaca), pero que en algunos lugares la toca un músico acompañado por otros que ejecutan instrumentos de percusión (Oaxaca y Chiapas), y otra, con cinco y hasta siete agujeros (el séptimo en la parte posterior), aerófono que suele ser acompañado por otro u otros músicos con instrumentos de percusión en casi todo el país. De ambas variantes existen casos en que se ejecutan dos flautas simultáneamente (Guanajuato y Jalisco), aunque la tendencia es la ejecución de una sola. Existen además algunas flautas

microtonales fabricadas de plástico, utilizadas como juguetes (anteriormente durante las fiestas patrias), resueltas mediante un émbolo que se corre en el interior de la cámara mediante una vara metálica.

El universo precolombino de aerófonos de embocadura con cámara globular ha quedado reducido a juguetes y artesanías de barro (imitaciones o emulaciones de piezas precolombinas); aunque las formas y acabados de muchos de estos aerófonos distan de los precolombinos, sobreviven en ellos características morfológicas de los aeroductos y los fillos. Sólo en algunas regiones del país (Oaxaca, Hidalgo y Guerrero) se mantienen desde tiempos inmemoriales formas y acabados autóctonos como el bruñido y el pintado con tierras o chapopote (alquitrán). Respecto a los hoyos de obturación, estos aerófonos suelen contar con uno solo, aunque existen casos tradicionales con dos (nahua de Hidalgo), y entre los de artesanía hay ejemplares con más de dos; por otro lado, existen algunos aerófonos globulares tradicionales denominados huñjolas, fabricados de hoja de lata o plástico (originalmente de barro), que consisten en un silbato cuyo extremo inferior se une a un depósito al que se agrega agua, para que con ello se produzcan gorjeos semejantes a los de algunas aves (utilizados tradicionalmente durante la época navideña en varios poblados del Bajío). Con respecto a los aerófonos globulares es necesario resaltar la popularización de una variedad de silbatos fabricados industrialmente que son utilizados por diferentes gremios laborales de México, como el de los veladores o sereneros (originalmente manufacturados en un pitón de cuerno de res), el de los policías y el de los árbitros.

Aerófonos de doble diafragma. De la variedad de aerófonos precolombinos de doble diafragma sólo sobrevive la forma más elemental: una placa con un canal, en uno de los cantos largos, que es atravesada perpendicularmente de lado a lado por un pequeño agujero. Originalmente estos artefactos se fabricaban de hueso, de concha, de piedra y de barro. En fechas más recientes suelen ser construidos (en el centro y sur del país) como juguete de lámina (corcholatas, aplanadas o dobladas diametralmente y perforadas). Esta versión, aunque es la más sencilla, permite la emisión de melodías ya que su cámara se conforma con el maxilar inferior y el lecho bajo de la lengua (ésta al contraerse o dilatarse amplía las dimensiones de la cámara y con ello se obtiene menor o mayor altura respectivamente); al introducirse el instrumento en la boca con la ranura hacia afuera para su ejecución, se sellan las caras de la placa con los labios y el canto opuesto al de la ranura con la lengua, para insuflar directamente desde la garganta, con lo que el aire pasa por uno de los hoyos (el aeroducto) y ataca el otro (el filo).

Aerófonos de lengüeta. Instrumentos en que el sonido se genera al dirigir una corriente de aire a uno o dos fillos flexibles (lengüetas). La flexibilidad de las lengüetas provoca que con su vibración se produzca una intermitencia periódica que caracteriza su timbre frente a los demás aerófonos. Esta subfamilia se divide a su vez, de acuerdo con el número de lengüetas y la forma en que éstas van sujetas al instrumento, en aerófonos de lengüeta sencilla o doble lengüeta, y las sencillas en lengüetas batientes (cuando ésta es limitada en uno de sus lados por un marco de menores dimensiones, que las comunica con la cámara) y lengüetas de marco (cuando están sujetas en un marco justo a sus dimensiones, por el cual pueden vibrar libremente, de las cuales hay sólo casos en los aerófonos libres antes descritos).

Dentro de los aerófonos de lengüeta sencilla batiente existen en la tradición mexicana dos casos: en Oaxaca un instru-

mento mixe de aproximadamente 45 cm de longitud, de carrizo, con una lengüeta (parecida a la del clarinete europeo, de 4,8 cm de longitud por 1,4 de ancho), un tubo (portalengüeta, de 4,8 cm de longitud por 1,8 de ancho) con un extremo en corte diagonal (donde se sobrepone la lengüeta y sujeta mediante un cordoncillo) y el otro aguzado (que se inserta en el extremo superior de la cámara), y la cámara (de aproximadamente 38 cm de longitud por 2,1 de diámetro) con seis hoyos de obturación en su parte anterior y uno en la posterior (se ejecuta en dueto). El otro caso lo representa una corneta de cuerno de res, utilizada antiguamente entre los cazadores, o de cartón, o de hoja de lata con una lengüeta de latón en su interior, para que al soplar por la supuesta boquilla el aire ataque a la lengüeta; se ejecuta como juguete durante las fiestas patrias, en el mes de septiembre, en el centro del país. Una variante de esta última versión la constituye un artefacto al que se le antepone, simulando la boquilla, un silbato formado por una pequeña cápsula de hoja de lata atravesada por un hoyo, por lo que se producen dos sonidos diferentes de manera simultánea. Entre los aerófonos de doble lengüeta existe una gran variedad de instrumentos identificados popularmente como chirimías, debido a su relación genealógica con las chirimías y dulzainas españolas introducidas en este territorio durante los tiempos de la colonia. Estos instrumentos fueron populares en casi todo el país hasta el s. XIX. Cabe mencionar la existencia de otro aerófono que pertenece a la subfamilia de los de doble lengüeta: un trozo de carrizo al que se le practica una ranura longitudinal proporcional a la lengüeta de un fagot, para que al introducirlo en la boca y soplar produzca sonidos semejantes a los bramidos de algunos animales; este artefacto es conocido en una región que abarca porciones de los estados de Morelos, Guerrero y Oaxaca, y era antiguamente empleado en la cacería para llamar a la presa, principalmente al venado.

Aerófonos de listón. Instrumentos que producen sonido al insuflar aire sobre un filo flexible, semejante a un listón sujeto de ambos extremos. Pareciera que estos aerófonos pertenecen al tipo de los libres, es decir, que aparentemente no cuentan con una cámara que condicione la altura del emisor. Su cámara la constituye la cavidad bucal, que puede agrandarse o reducirse mediante la contracción o dilatación de la lengua. De esta subfamilia existen tres variantes, las hojas vegetales, las radiolas y los silbatos de globero. Las hojas vegetales, de diversas especies —como las de naranjo, hiedra y colorín—, se sujetan sobre el labio inferior mediante los dedos de una o ambas manos. Este aerófono es característico en varias regiones del país y ejecuta el repertorio local en ocasiones a solo o acompañado de otros instrumentos diferentes. La radiola, término aplicado en el Bajío, consiste en un listón de tela o papel sujeto por sus extremos a una lámina doblada que se introduce en la boca, a manera de embocadura, para insuflarla. Es popular en una amplia región del centro del país. Los silbatos de globero consisten en tubillos, originalmente de hueso y luego de plástico, que tienen sujeto en sentido diametral un listón de hule (un trozo de globo) que se introduce en la boca y se ejecuta mediante aspiraciones. También son populares en la región central de México.

Aerófonos de boquilla. Existen dos variantes de los aerófonos de boquilla, dependiendo de si el aire es insuflado o aspirado. Los aerófonos insuflados, que corresponden a la forma difundida universalmente, utilizan para apoyar y controlar las vibraciones una parte del instrumento identificada como boquilla. Ésta puede consistir en una simple horadación en la cámara o en un artefacto tubular semejante a una copa cuyas dimensiones varían de instrumento en instru-

mento. Entre los aerófonos tradicionales de boquilla, ejecutados por insuflación, existen variantes de acuerdo con la forma y los materiales de que se construyen. Las cornetas de bules, manufacturadas con las cáscaras de algunos frutos de leguminosas (bule, acocote, guaje) y carrizo, adquieren diversas formas a partir del ensamblado de sus piezas, imitando las formas de los instrumentos de bandas u orquestas. Son populares en la sierra de Guerrero. Las cornetas de cuerno presentan versiones verticales y transversales. En las primeras se hace un corte del pitón y se produce la horadación en sentido longitudinal. Pueden tener labrada o no la boquilla en la misma pieza o contar con una boquilla tallada aparte que se inserta para su ejecución. Son comunes en varias partes de la república. En las transversales se practica un agujero en uno de sus costados, cerca del pitón; de estas últimas existen casos con cuernos de res común entre los nahua de la Huasteca, y de chivo entre los huicholes de Jalisco. Las cornetas de barro tienen formas similares a las habituales cornetas, cornos, trompetas heráldicas o antiguos instrumentos mesoamericanos. Son utilizadas como artesanía y juguete, con su boquilla modelada en la misma pieza (Jalisco); clarinetes, por lo general antiguos instrumentos (de la colonia) que se conservan de generación en generación o copias de ellos, fabricados de latón (los altos de Chiapas); caracolas, manufacturadas de varias especies a las que se les corta el ápice, lo que constituye la boquilla (utilizadas tradicionalmente en algunas comunidades indígenas y danzas de conquista, y después en la música moderna y como objetos artesanales). Por último, existen algunos ejemplares aislados, como una especie de fanfarria hecha con un tubo hueco de madera, recubierto y sellado con una tripa sobrepuesta y pegada, y el pabellón de cuerno (fabricado antiguamente en Jalisco).

Con respecto a los instrumentos fabricados industrialmente, es de señalar la amplia difusión de las bandas de aliento o viento a lo largo del país; el número y tipo de instrumentos predominantes en estas agrupaciones varía de región en región. De manera semejante, las cornetas y clarinetes militares (acompañados de redoblatantes) son populares en todo el país. Con respecto a los aerófonos de boquilla ejecutados por aspiración (insertando un tubillo a modo de boquilla en una de las comisuras de los labios), existen variantes morfológicas y nominales en las regiones en que permanece la tradición de estos ancestrales instrumentos mesoamericanos. El *tochácatl* o *toxácatl*, o *cuerno de la pasión* se encuentra en las faldas de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, en el estado de Puebla, donde existen el mayor número de versiones. El *clarín* es un antiguo instrumento heráldico al que, de manera similar a los de Puebla, se le inserta un tubillo en vez de la boquilla de copa, y se ajusta mediante cera (sierra de Guerrero), o instrumentos de hoja de lata que se parecen a los heráldicos (purépecha en Michoacán). La *cerbatana* tiene la cámara manufacturada con un tallo largo y hueco de aproximadamente 1,50 m. El tubillo que hace de boquilla es del mismo material, pero más delgado y con un corte diagonal en su extremo, y el pabellón es de bule con todas las partes selladas con cera (tradicional en Guerrero).

Aerófonos de explosión. Están conformados por recipientes globulares de cortezas vegetales (cora de Nayarit) o cántaros de barro que se golpean con la palma abierta de la mano (en varias regiones), o mediante punteos en una liga ancha de hule amarrada diametralmente en la boca (Jalisco). La altura en estos aerófonos se manipula a partir de la mayor o menor obstrucción en la boca con la misma mano que percute o con una mano ex profeso, mientras con la otra se sujeta un trapo que efectúa la percusión (la boca del recipiente

funciona de manera similar a un enorme hoyo de obturación). Existe una amplísima terminología aplicada incluso a un mismo tipo de instrumento debido a conceptos regionales y a la existencia de diversas lenguas y dialectos en México. Es común la tendencia entre los hispanohablantes de utilizar apelativos generales como flauta, silbato, chirimías, entre otros, y referencias locales como huasteca, calentana, pame y arribeña para particularizar cada caso.

Con respecto a la construcción de los aerófonos tradicionales cabe señalar que perviven antiguas técnicas sobre las modernas como el labrado a mano, el pulido mediante trozos de vidrio y la perforación con metales incandescentes. En la mayoría de los casos los constructores suelen ser los mismos ejecutantes que mantienen la tradición. Sólo en el caso de juguetes y objetos artesanales existen gremios específicos. La mayoría de los aerófonos elaborados tradicionalmente en cada región representan importantes símbolos de identidad y cohesión. Muchos de ellos se desenvuelven en ámbitos mágicos y religiosos, acompañando ritos o danzas y como objetos sonoros que anuncian diversas actividades de la comunidad. De manera parecida, los juguetes, como los silbatos, contienen subyacentes imágenes y símbolos míticos (aves, nahuales y escenas domésticas) que fortalecen en el juego la cosmovisión de cada cultura. Las técnicas de ejecución y repertorio de estos aerófonos varía de lugar en lugar. Por ejemplo: mientras el ataque en unas flautas se apoya en la lengua, en otras se efectúa mediante la garganta; otro ejemplo representa la forma de sostener el instrumento y la posición del ejecutante, ya que en ocasiones éste suele tocar sentado, como en algunos lugares mágicos, y en otros de pie, y también pueden participar con movimientos coreográficos en diversas danzas.

Varios aerófonos autóctonos se perdieron durante la conquista y la colonia, pero otros lograron sobrevivir de manera aislada o entremezclados con instrumentos adoptados y adaptados perviviendo en la tradición de diferentes lugares, sobre todo en comunidades indígenas. Por otro lado, el encuentro con culturas europeas y africanas provocó la adopción de nuevos instrumentos musicales, muchos de los cuales suplieron a los autóctonos incorporándose a diversos eventos ancestrales. Quizá la importancia ritual que tuvieron los aerófonos en tiempos precolombinos provocó que la adopción de otros posteriores, como la chirimía, el pífano y el txistu, tuviera tal arraigo y no sucumbiera con el tiempo—sobre todo los introducidos por los misioneros, que impresionaron fuertemente por su mística—, de manera que forman parte del patrimonio musical mexicano.

3. *Cordófonos tradicionales.* Existe una diversidad morfológica de cordófonos tradicionales, entre los que destacan los cordófonos libres, de marco y de brazo o cuello.

Cordófonos libres. Instrumentos monocordes, cuya cuerda es sujeta por uno de sus extremos al cuerpo del instrumento, mientras el otro permanece libre o amarrado a una barra de madera que se articula en el momento de la ejecución. En cualquiera de estas formas, la cuerda es tensada mientras se ejecuta el instrumento. De los cordófonos libres que tienen un extremo suelto existen dos ejemplos: la gallinita, juguete manufacturado con uno o dos vasos desechables, de material sintético, utilizados comúnmente para contener postres, decorados con hule, espuma, plumas y colores simulando una gallina. Este juguete tiene atravesado y amarrado un cordoncito en el centro de su base que constituye el fondo de un vaso. Al friccionarse longitudinalmente el cordoncito, se producen sonidos parecidos al cacareo de estas aves; el instrumento es común en la región central del país.

El bote del diablo o tigrera es característico de la región de La Montaña. Está constituido por una cuerda de cuero o algodón sujeta en el centro de una membrana que está tensada en un bule (cáscara del fruto de una cucurbitácea); el bule semeja un tubo de reloj de arena al practicársele dos cortes en su base y cabeza; de esta forma, la cuerda es suspendida en el interior del instrumento, sobresaliendo un tramo por el corte opuesto al de la membrana, por donde se introduce una de las manos para friccionar la cuerda desde su interior hacia afuera. Al tensar la cuerda con la misma ejecución e ir dejando cada vez más longitud vibrante con el correr de la mano sobre la cuerda, el resultado sonoro se asemeja al rugido de un felino, cuya frecuencia varía en una especie de glissando de agudo a grave.

Otro tipo de cordófono libre lo representan los instrumentos en los que uno de los extremos de la cuerda, en este caso de algodón, se sujeta a una barra de madera que se articula al cuerpo o caja de resonancia cuando se ejecuta; la cuerda se amarra al centro de la tapa circular de la caja, que originalmente es la base de una tina (barreño) de lámina galvanizada puesta boca abajo. Es la adopción de una tina para construir el instrumento lo que originó el nombre de tinaloche, yuxtaposición de la palabra tina y el apócope de tolo-loche, término popular con que se conoce al contrabajo de cuerda. Apoyando el extremo de la barra—el opuesto al que se amarra la cuerda— en una de las orillas de la caja de resonancia, se hace palanca para tensar la cuerda a diferentes grados, con lo que se logran diferentes alturas o notas. El instrumento suele emplearse como un bajo alternativo en los estados de México, Hidalgo, Jalisco y Tlaxcala.

Cordófonos de marco. Las cuerdas son tensadas por sus dos extremos en el cuerpo del instrumento, estableciéndose variantes a partir de la forma en que se dispone la cuerda en el cuerpo, las cualidades morfológicas generales de éstos y la manera de ejecutarse; todos estos son aspectos interdependientes. Existen cordófonos que, independientemente de los nombres particulares de cada uno, se identifican genéricamente como arcos musicales, arpas, salterios y cítaras. Los arcos, ejecutados por diferentes grupos indígenas, se caracterizan por contar con una cuerda tensada a los extremos de una barra más o menos flexible. De ellos existen dos variantes: por un lado, los que requieren la cavidad bucal como caja de resonancia y tienen cuerda de tripa, fibra vegetal o alambre y cuerpo de madera, carrizo o quiotillo (tallo de un pequeño agave); de ellos existen versiones en que la cuerda se puntea con los dedos, y otras en que se percute con una pequeña vara; por otro, los que utilizan como resonador la cáscara del fruto de alguna gramínea y tienen cuerda de tripa, tendón o ixtle (fibra vegetal), y suelen ser percutidos mediante varas o flechas; algunos de estos instrumentos llegan a medir más de dos metros de largo.

Cordófonos de brazo o cuello. Sus cuerdas son tensadas a lo largo de su cuerpo, y cuentan con algún recurso, base o diapason para que puedan ser pisadas con los dedos y con ello obtener diferentes notas en cada orden. La parte prevista para pisar las cuerdas suele ser más angosta que la caja o cuerpo; esta parte del instrumento constituye un agregado macizo a la caja de resonancia, que la une con la cabeza o clavijero, de donde derivó su nombre genérico de cuello o brazo. De todas las diferencias que existen entre los instrumentos de este grupo la ejecución es la más relevante e influye en las características morfológicas de cada caso. En México existen cordófonos de punteo, de rasgueo y de frotación.

Entre los de punteo hay variantes en cuanto a la manera en que éste se realiza: directamente con los dedos, con las

yemas y/o las uñas, o por medio de uñas (pequeñas placas plásticas o de carey, curvadas en uno de sus extremos a modo de dedal para poder introducir las en el dedo pulgar de la mano que puntea), de plumillas o espigas (plaquitas de plástico, de carey o de cuerno sostenidas principalmente entre las yemas de los dedos pulgar e índice), o de plectros (pequeñas barras planas y alargadas de cuerno o madera). Entre los ejecutados con los dedos destacan: el *tololoche* o *tololoch* de cuatro cuerdas, parecido a una enorme guitarra, que cuenta con una espiga insertada en su base semejante a la del violonchelo para apoyarlo en el suelo. Fue muy popular en la península de Yucatán como pequeño bajo hasta la primera mitad del s. XX, pero desde entonces tiende a desaparecer; el guitarrón, bajo portátil ampliamente difundido por los grupos de mariachi, es parecido a una enorme guitarra de seis cuerdas de nailon y metal, aunque originalmente tuvo cinco; posee el brazo más corto que la guitarra y su fondo es más ancho y abombado en dos caras. Se caracteriza, entre otras cosas, porque suele ejecutarse punteando dos cuerdas simultáneamente, aspecto que ha heredado del arpa, a la que tiende a sustituir. Otro instrumento punteado directamente con los dedos es la guitarra sexta (con cuerdas de metal o de nailon), ampliamente difundida a lo largo del país. De este instrumento existen versiones locales con formas distintas, pero en su gran mayoría adoptan las universalmente conocidas; sin embargo, cabe señalar que estos mismos instrumentos son ejecutados en algunos lugares mediante otros recursos como el arco en el contrabajo y la uña o la plumilla en la guitarra. La guitarra séptima o mexicana posee tres órdenes de cuerdas sencillos y cuatro dobles, con once cuerdas metálicas en total; a semejanza de la guitarra sexta solía puntearse directamente con los dedos en unos lugares y en otros con uña o con plumilla; también este instrumento tiende a desaparecer.

Entre los cordófonos de brazo punteados con uña aparecen los bajos de espiga. Son parecidos a la guitarra sexta pero de mayores dimensiones, y tienen cuerdas de metal, alambre de acero y de latón, algunas de ellas entorchadas. Entre los cordófonos punteados con plumilla, además de los bajos de espiga, se encuentran: la mandolina con cuatro órdenes dobles (igual a las europeas); el tricordio con cuatro triples, parecido a la mandolina; el mandolineto con cuatro dobles, del mismo tamaño que la mandolina pero con una caja de resonancia como la de la guitarra sexta; la bandurria de seis órdenes, pequeño instrumento de caja aperada con el fondo ligeramente abombado, que suele contar con perillas, una por cada orden, en vez de tiracuerdas; el laúd español de seis órdenes dobles; el bandolón de seis triples, parecido a la bandurria pero de mayores dimensiones; el banjo tenor con cuatro cuerdas; el banjo mandolina, de menores dimensiones, con cuatro órdenes dobles, y el requintito, especie de guitarrillo con la caja escurbada, que posee cuatro órdenes dobles, o algunos dobles y otros sencillos. El requintito propio de Veracruz y Oaxaca recibe este nombre cuando se utiliza fundamentalmente como instrumento melódico, llamándosele jarana primera cuando se emplea rasgueado. A excepción de este último, los instrumentos ejecutados con plumilla han tenido difusión en diferentes lugares del país.

Los cordófonos punteados con plectro son comunes sólo en una parte de la región oriental hacia el golfo de México (Veracruz, Tabasco y Oaxaca). Sus cajas son escurbadas en vez de ensambladas, como sucede en la mayoría de los cordófonos. Reciben varios nombres en función de su tamaño y son ejecutados por diversos grupos étnicos (mestizos, popoluca, mixe, chinantecos y jalcatecos). Los más comunes son:

el requintito, el instrumento más pequeño; el requinto o guitarra jabalina, de cuatro cuerdas y de tamaño intermedio; la guitarra de son, un poco mayor que el requinto, y la guitarra cuarta, bosarrona o guitarrón, de mayores dimensiones. Estos instrumentos, de carácter melódico, acompañan diversos actos religiosos y profanos, y al combinarse entre sí o con otros instrumentos, violín o arpa o marimbol dependiendo del lugar, dan por resultado esquemas contrapuntísticos característicos de la música regional.

Existen dos variantes de cordófonos de brazo cuya ejecución se centra en el rasgueo, mezclándose el punteo y la percusión en varias cuerdas de manera simultánea con los dedos o con una plumilla. Además de algunos que también se puntean (banjo, guitarra sexta, guitarra séptima, entre otros) existe una gran diversidad de instrumentos con nombres y formas diferentes dependiendo de cada lugar. Entre los nombres y modelos preponderantes aparecen: el *cardonal* o *cartonal*; el *tzentzen*, guitarrilla un poco mayor que el cardonal, de cuatro cuerdas, usada en la Huasteca; la *concha*, guitarra *conchera* o *bandola*, y la *guitarra pascolera*, instrumento tarahumara o rarámuri de la zona de Chihuahua, de seis o siete órdenes de cuerdas metálicas sencillas, en diversos tamaños, siendo unas más pequeñas y otras más grandes que la guitarra sexta. Todos estos instrumentos —cardonal, tzentzen, concha y pascolera— se emplean en contextos religiosos, por lo que suelen adquirir una simbología mágica. En cuanto a los cordófonos rasgueados con los dedos, independientemente de los nombres en lenguas indígenas existen términos genéricos muy difundidos. Tal es el caso de las jaranas, entre las que se encuentran: la *huasteca* (Guanajuato, Puebla, San Luis Potosí, Tamaulipas, Veracruz, Hidalgo y Querétaro), de cinco órdenes de cuerdas de nailon en su mayoría sencillas, aunque existen casos con un orden doble, parecido en forma a la guitarra aunque de menores dimensiones; la *huapanguera*, enorme guitarra de cinco órdenes de cuerdas de nailon (sencillas, sencillas y dobles, o sólo dobles), que forma complemento con la jarana anterior; la *media jarana*, similar a la primera sólo que más pequeña, de cinco cuerdas de tripa o de nailon, utilizada por grupos nahua del estado de Hidalgo; la *jarana jarocha* propia de Veracruz, Tabasco y Oaxaca, de cinco órdenes de cuerdas de nailon dobles o algunas dobles y otras sencillas; de esta hay variantes por tamaño —primera o mosquito la más pequeña, segunda la intermedia, y tercera la mayor, la cual derivó de las guitarras barrocas, pero las jaranas se construyen escurbando su caja—; la *jarana blanca*, *túa* o *guitarra panzona* o *tambora* (estado de México, Michoacán y Guerrero), de cinco órdenes de cuerdas de tripa o nailon —cuatro sencillos y uno doble—, que tiene muy anchas sus costillas y ligeramente abombado su fondo en dos caras y que funciona como pequeño bajo que se ejecuta por acordes; la *jarana*, o *guitarra colorada* o *de golpe* (Michoacán, Guerrero, Colima y Jalisco), especie de guitarra tenor de cinco cuerdas de nailon; la jarana de la Costa Chica y La Montaña (Guerrero y Oaxaca), parecida a la huasteca, sólo que con el brazo más largo, y la de La Montaña, con cuerdas de alambre.

Además de estas jaranas, existen otros instrumentos de rasgueo con nombres y cualidades diferentes: el *sirincho* o *raspa*, pequeña guitarra usada entre los purépecha (Michoacán), de cinco cuerdas de nailon o de alambre, cuya principal cualidad es tener un quiebre en dos caras planas en la parte superior del fondo parecido al de las violas de gamba; la guitarra tenor, relacionada con el antiguo instrumento europeo, de cinco órdenes dobles de cuerdas de tripa o nailon, usada hasta hace poco tiempo en una amplia región que

abarca porciones de los estados de Michoacán y Guerrero; la vihuela, muy difundida por los grupos de mariachi, relacionada con la guitarra tiple o tiple español, con cinco cuerdas de nailon, trastes resueltos por amarres perpendiculares de cuerdas en el brazo (como los de varios instrumentos barrocos), y el fondo abombado en dos caras; el *canare* o *canarí*, y la *guitarra chamula* utilizada por varios grupos indígenas de Los Altos del estado de Chiapas, con cuatro órdenes dobles, triples, o mixtos de cuerdas de alambre, que cuenta con tres variantes según el tamaño.

Entre los cordófonos de cuerda frotada con algún tipo de arco de cerdas de caballo o fibras de ixtle, se encuentra el *eeng*, monocorde seri (Sonora) con cuerda de tripa o tendón. Tiene la caja cuadrangular, coronada por el clavijero, por lo que se pisa la cuerda sobre la tapa del instrumento. Se lo relaciona genealógicamente con las antiguas trompas marinas. También se incluyen en este grupo: el *ravel*, instrumento indígena de los Altos de Chiapas, descendiente de los antiguos instrumentos españoles, que contaba originalmente con tres cuerdas de alambre, que tienden a limitarse a dos; el *ravelito* o *periquito*, diminuto instrumento utilizado por los nahua y los huastecos (San Luis Potosí e Hidalgo), con tres cuerdas de tripa o de nailon, relacionado también con los antiguos raveses españoles; el *violín jarocho* (Veracruz), pequeño instrumento cuya caja se construye escarbándola en una pieza; el *tololoche* o *contrabajo*, utilizado en diferentes lugares, con las características del instrumento europeo, y una gran variedad de violines y violas indígenas que conservan varios rasgos de instrumentos de la colonia como el violín de brazo, el ravel y las violas de pierna.

Debido a la pluriculturalidad de este país existe un sinnúmero de resoluciones morfológicas en los cordófonos. En su gran mayoría se relacionan con motivos estéticos influidos desde el tiempo de la colonia y aun anteriores, que han permanecido vigentes; sin embargo esto no ha impedido la incorporación de acabados y recursos modernos. Existen casos aislados de cordófonos que no llegaron a consolidar una tradición. Los instrumentos cordófonos entre los grupos indígenas de México participan preponderantemente en ámbitos religiosos, lo que puede deberse en gran medida a que los primeros y principales promotores de música e instrumentos europeos en la Nueva España fueron misioneros católicos; por el contrario, entre los grupos mestizos los cordófonos son utilizados principalmente en contextos profanos. Sin duda los instrumentos cordófonos resultaron una novedad tímbrica entre las culturas mesoamericanas.

4. *Idiófonos precolombinos*. En el mundo precortesiano se exploró una gran variedad de configuraciones en los idiófonos y al parecer se desarrollaron tres formas de ejecución (percusión, sacudimiento y ludimiento). Resulta más clara su descripción si se toma en consideración la configuración del elemento emisor, junto con aspectos particulares de su ejecución y contexto.

Idiófonos de percusión en lengüetas. Dentro de esta subfamilia sobresale la *concha de tortuga*, siendo preferidas para la construcción del instrumento las tortugas de río. El carapacho de este quelonio ofrece de manera natural dos lengüetas de diferente tamaño, originalmente los petos del pecho. Esta configuración fue aprovechada acertadamente por las culturas prehispánicas ya que las lengüetas eran percutidas con las manos, con astas de venado, o con baquetas con sus puntas recubiertas de hule. Las diferencias de tamaño entre las dos lengüetas determinan que puedan emitir dos sonidos diferentes, que en la ejecución pueden combinarse en estructuras rítmicas también diferentes. Al parecer era ejecutada

de tres formas: o bien apoyada en el suelo sobre un rodete trenzado, generalmente de fibra vegetal; con el instrumento sostenido entre un brazo y el cuerpo, para poder percudir libremente con un asta de venado manipulada con la otra mano (como se constata en la lámina 28 del *Códice Becker* y en murales de Bonampak, Chiapas), y una tercera, con el caparazón suspendido por un cordón a modo de tahalí como lo hacen los grupos indígenas zapotecos y los ikood o huave de Oaxaca). La relación del quelonio con el agua ocasionó la vinculación del instrumento con ritos propiciatorios y de fertilidad. Este idiófono constituye un instrumento clásico dentro de la organografía precortesiana, por lo cual existen tantos nombres de él como lenguas mesoamericanas (ayotl en náhuatl, bigú en zapoteco, pow en ikood o huave, kayab en maya, entre otros).

La importancia de la concha de tortuga radica en constituir uno de los instrumentos precortesianos que perviven y representan el origen de otro instrumento que también tuvo, y sigue teniendo, relevante participación en el quehacer musical de México: un idiófono o xilófono de percusión en lengüeta, reconocido ampliamente como *teponaztli* o *teponaztle* (en náhuatl, *bit'u* en ñaüu u otomí, *tunkul* en maya, y otros nombres). Comparando el teponaztle prototipo con el carapacho, destacan dos aspectos que los ligan genealógicamente: la presencia de dos lengüetas de diferente tamaño y el que su cuerpo está constituido por una pieza indivisible, concepto este último que prevaleció en la cosmovisión precortesiana. El teponaztle tiene talladas longitudinalmente una cavidad que sirve de caja de resonancia y una, dos o más lengüetas de diferente tamaño; en el prototipo de dos lengüetas las tiene dispuestas una enfrente de la otra. Este instrumento sólo era y es utilizado en ámbitos mágicos y religiosos, participando en diversos eventos culturales, algunos de los cuales heredó de la concha de tortuga.

Existen otros xilófonos de percusión relacionados con el teponaztle. Uno de ellos es referido por fray Bernardino de Sahagún como *tecomapiloa*. Según su descripción era una especie de teponaztle con una lengüeta en la parte anterior y una tapa en la posterior (que seguramente confundió Sahagún con otra lengüeta), de la que se suspendía un resonador de bule (cáscara del fruto de una cucurbitácea), semejante al que usan otros xilófonos como la marimba.

Idiófonos de percusión en vasos. Otro instrumento relacionado con el teponaztle es un tipo de idiófono zoomorfo de percusión en vaso. Se caracteriza por estar manufacturado en un tronco ahuecado longitudinalmente por su parte superior, sin rebasar sus extremos, semejante a unos idiófonos mal denominados tambores de ranura. No se conocen ejemplares precolombinos sino solamente contemporáneos, tallados en una pieza de madroño, pino o tepamo que imita la figura de un venado echado o un torito pinto. Al parecer la ejecución de este idiófono era parecida a la del lengüeta, mediante percusiones en uno de sus cantos por dos baquetas gruesas de la misma madera que el instrumento, ya apoyado en el suelo o suspendido al frente mediante un cordón (tahalí). Existe poca información según el origen y las cualidades originales de este idiófono, como las referencias y la ilustración parcial presentes en el código *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán* de 1515. En el extremo inferior izquierdo de la lámina XXX aparece una parte del instrumento en que resulta confusa su configuración superior, de manera que algunos investigadores la han interpretado como lengüetas y por lo tanto han relacionado este instrumento con el teponaztli. La existencia de otros tipos de idiófonos

percutidos con esta configuración entre grupos indígenas hace suponer su uso y origen precolombino; por ejemplo las cora (cestos tejidos de fibras vegetales) que percuten o usan como resonadores algunos grupos del noroeste.

Idiófonos de percusión en barras o placas. En este grupo aparecen una diversidad de objetos y configuraciones, entre las que sobresalen algunos litófonos referidos por crónicas de los ss. XVI y XVII y presentes en piezas votivas. Al parecer estos instrumentos estaban constituidos por lajas labradas con figuras especiales o no, percutidas con otras piedras o mazos en el instrumento dispuesto en varias formas: suspendido por una cuerda, por lo que han sido denominados por algunos arqueólogos como gongs de piedra, apoyados en un rodete trenzado de fibra vegetal en semejanza con otros idiófonos, como la concha de tortuga y el xilófono de lengüeta (piezas votivas mexicas de la excavación de escalerillas), o simplemente sobre el suelo (Theodore de Bry, 1562). En algunas zonas arqueológicas de México han aparecido piezas de basalto y de adesita que parecen haber constituido litófonos. En la sierra de Guerrero, en el municipio de Telo-loapán, existe abundancia de lajas de basalto que los lugareños, descendientes de los nahua, llaman tecampana, término híbrido entre el náhuatl y el español que puede traducirse como “campana de piedra” y que podría significar un reconocimiento antiguo a la sonoridad de estas piedras relacionada con el instrumento precolombino.

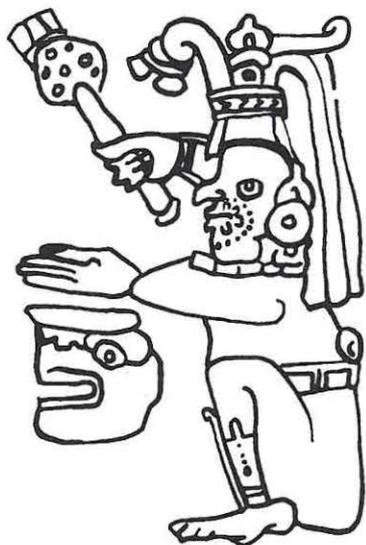
Otros idiófonos de este tipo los representa un grupo de metalófonos: el *tetzilácatl* fue descrito por fray Alonso de Molina en 1571 como “instrumento de cobre que tañen cuando bailan”, y por Fernando de Alva Ixtlixóchitl como un “arteson de metal que llaman tetzilácatl que servía de campana, que con un martillo así mismo de metal tañían y tenía casi el mismo sonido de una campana”. En el Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México existe una pieza, especie de rodela o plato metálico, que presenta el centro desgastado debido quizás a las percusiones, y unos agujeros en una orilla, por los que se pudo pasar un cordón para suspenderlo para su percusión con un mazo como lo muestran las ilustraciones en algunos códices (como la lámina 26 del *Códice Viena*). Cabe señalar la existencia de piezas arqueológicas parecidas y sus representaciones en culturas prehispánicas de Perú.

Objetos descritos como bastones, coas o lanzas constituyen otra variante de idiófonos de percusión en barras, placas o tablas. Eran por lo general objetos rituales cuya ejecución se basaba en la percusión con otro objeto o en su proyección contra el suelo, y de manera subsecuente o alternada se sacudían para generar entretroque entre corpúsculos sujetos en su cuerpo (piedrecitas, semillas, huesillos, pezuñas, palos rollizos, trozos de madera o metal o hasta cascabeles). Sus configuraciones oscilaron entre varas largas, tallos tubulares o barras de madera talladas; de estas últimas se desarrolló un modelo clásico descrito en piezas arqueológicas votivas, ilustraciones de códices y una pieza arqueológica de madera —*xolocuahuítl*— descubierta en 1985 en una cueva localizada entre los límites de los estados de Colima y Michoacán, y vendida en Estados Unidos. La morfología de ese ejemplar se corresponde exactamente con las ilustraciones de códices y descripciones de cronistas, como fray Bernardino de Sahagún en el libro II, capítulo XXV, párrafo 29, de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*: Era una tabla en forma de lanza de madera, que tenía practicadas de tres a cinco ranuras cóncavas no mayores que un palmo, distribuidas a lo largo del mango, cada ranura contenía pequeños palos cilíndricos del mismo material del cuerpo, para que al

golpear la lanza contra el suelo o sacudirla, éstos chocaran entre sí y con las paredes de ella. La forma en que estos pequeños palos eran introducidos en cada ranura, era a partir de un leve ensanchamiento en el extremo superior de una de las ranuras, para que pudieran entrar a presión y no salir con el sacudimiento. Su punta podía estar formada por una sola pieza, o configurar un disco perforado enmarcado por dos bases tangenciales de silueta prismática, parecidas a los ábacos de los capiteles, finalizando en una especie de cresta afilada con varios picos sobrepuestos. Cabe señalar que estas características morfológicas correspondieron únicamente a instrumentos mexicas *ayacachicahuaztli* o *nahuacahuítl* dependiendo de su función, ya que en otras culturas como la maya la punta solía semejar entre otras cosas una mano humana. Esta lanza, que parece una coa—herramienta con la que se practicaba un agujero en la tierra para poner la semilla en la siembra— tenía un simbolismo propiciatorio y debió de significar una jerarquía especial para el que la portara. Su relación con la herramienta de siembra la vinculó con ritos de fertilidad, como lo certifican varios códices precolombinos y crónicas novohispanas. Al parecer este idiófono solo se difundió en Mesoamérica, ya que en las regiones colindantes situadas al norte no han aparecido referencias de él.

Idiófonos de sacudimiento de sartales. Se considera sartal a una forma de agrupación más o menos elástica de varios corpúsculos que son golpeados o se golpean entre sí. Solían formar un complemento de los atuendos o estar aplicados directamente a la vestimenta o a artefactos diversos. Los sartales estaban presentes lo mismo en ceremonias que en danzas, haciendo el papel de objeto sonoro o instrumento musical, según el caso. Son como collares, cinturones, pulseras, o ajorcas con una diversidad de corpúsculos suspendidos como las cáscaras duras de algún tipo de fruto, caracolitos y/o valvas marinos, semillas, huesitos y/o dientes, pezuñas, piedrecitas, o cascabeles de barro, piedra o algún metal. Este tipo de idiófono tuvo diferentes funciones. El material empleado determinaba el cargo social y además cumplía la función de remarcar sonoramente el ritmo de las evoluciones en los areítos. Su uso fue difundido en toda Mesoamérica, como lo comprueban varias ilustraciones precolombinas (*Códice Madrid*, lámina 68) y piezas arqueológicas (par de sartales de valvas vegetales en ajorcas de fibra natural de culturas de Oaxaca en el MNAH).

Idiófonos de sacudimiento en cascabeles. Conformados por cápsulas que contienen un corpúsculo o especie de balín que hace de percutor, en algunos casos del mismo material que la cápsula, o sin él pero dispuestos de manera que se golpeen entre sí. Estos idiófonos tienen relaciones genealógicas y morfológicas con los sartales, dado que los cascabeles derivan de corpúsculos de la naturaleza que han servido para la manufactura de sartales, como pequeñas cáscaras de frutos secos y caracolillos marinos, los cuales inspiraron formas para la elaboración de cascabeles en otros materiales. En el mundo precolombino se utilizó una amplia gama de cascabeles tanto por el material con que eran fabricados, como por las formas que se les dieron. De tal suerte hubo cascabeles vegetales de cáscaras (bellotas, coyules y huesos de fraile), cuyo percutor podía ser la semilla seca o una piedrecita insertada en su interior (solución que pervive en la región de occidente); cascabeles de barro, de los cuales aparecen ejemplares desde el preclásico con figuras que van desde esferas con una pequeña ranura y un par de ojitos para sujetarlos (lisos, bruñidos y/o esgrafiados) hasta figuras zoomorfas finamente realizadas, también con ranuras que simulan la boca de un animal y ojitos para sujetarlos. Como variantes entre los cas-



Personaje ejecutando simultáneamente una maraca y un membranófono globular. Códice Madrid

cabeles de barro se acostumbró su integración en diversos utensilios de cerámica, como las patas de un recipiente, algún objeto en alto relieve a modo de adorno, y en mangos de sahumerios (tlemaitl). También hubo cascabeles de piedra aunque en menor escala que los demás, con un exquisito trabajo de lapidaria evidente en piezas arqueológicas con figuras semiesféricas y motivos en bajo relieve, y en piezas zoomorfas. Por último existen cascabeles metálicos realizados con técnicas como el ensamblado de filigrana, el chapeado, el repujado, y el fundido "a la cera perdida"; de estos últimos han aparecido desde piezas diminutas de 3 mm hasta otras enormes de 15 cm fabricadas en cobre, oro, plata o bronce y algunas aleaciones como la tumbaga. Existe una infinidad de objetos arqueológicos en los que aparecen cascabeles metálicos solos o aplicados a recipientes, a mangos de sahumerios, y a objetos de joyería como collares, aretes, bezotes, pecorales, ajórcas y pendientes.

Idiófonos de sacudimiento en maraca. Cápsula o cápsulas que contienen o sujetan varios corpúsculos, los cuales con la acción del sacudimiento golpean su pared. Este tipo de idiófono se construía de diversos materiales, como valvas vegetales o animales, fibras vegetales tejidas, barro y metal, y fue aplicado también a diversos utensilios de barro cocido en patas, dobles fondos, ornamentos o mangos; de manera semejante, estos idiófonos formaron parte integral de artefactos como lanzas, bastones o coas.

Ilustraciones ideográficas precortesianas de la maraca precolombina (*ayacachtli* en nahuatl), así como descripciones de su morfología en crónicas novohispanas, coinciden en que su configuración más común se caracterizaba porque la cápsula era un fruto seco como el guaje, el cuautecomate, el bule, el tocomate o el cirián, al que en algunos casos se le practicaban unos agujeros a lo largo de su superficie, provocando acústicamente un sonido más agudo. Los corpúsculos solían ser semillas, y el mango consistía en una barra de madera cuya punta era insertada diametralmente en la cápsula; algunos de estos mangos están ornamentados con plumas y/o papeles fijados con cera o pegamento, lo cual es común en varios grupos indígenas, por ejemplo entre los nahua y huastecos de San Luis Potosí. Existe además una

gran cantidad de piezas arqueológicas elaboradas en barro cocido que presentan una diversidad de figuras como personajes, animales, esferas y cuerpos femeninos; algunas heredaron la forma de las cáscaras, pero la gran mayoría, sobre todo de piezas del centro y de occidente, presenta configuraciones femeninas. Diversas fuentes documentales refieren la existencia de maracas elaboradas en metal, más no se ha encontrado en México ninguna pieza.

Entre los idiófonos de sacudimiento relacionados con la maraca se encuentran los denominados popularmente palos de lluvia. Al parecer la morfología más difundida de estos instrumentos fue la de un tubo vegetal, es decir, un tallo de algún tipo de gramínea con corpúsculos en su interior que al correr y/o pasar entre canuto y canuto, y/o por entre varias espinas insertadas a todo su largo, producen un constante golpeteo que suena como el correr del agua o la lluvia. Esta cualidad acústica debió de vincular a estos idiófonos con el agua y sus ritos propiciatorios, como sucede todavía entre grupos indígenas como los huicholes o los chontales. Como resultado de las excavaciones arqueológicas han aparecido piezas en que se representan objetos muy parecidos a campanas o cencerros con badajo, lo cual es hasta la fecha la única documentación al respecto.

Idiófonos de ludimiento. Mal llamados de raspadura, dado que la ejecución no consiste en rascar la superficie del instrumento. Están formados por un cuerpo estriado al que se le pasa por encima un objeto a presión. Existen ejemplares manufacturados de fémures humanos, de cuernos de venado, de barro, de piedra y de costillas de ballena; estas últimas tienen practicados tres o cuatro juegos de estrías de diferente profundidad y distancia entre sí, por lo que cuenta con mayores posibilidades tímbricas. Los idiófonos de ludimiento precortesianos se han relacionado con ritos mortuorios por estar contruidos en su gran mayoría de hueso. Esto significa una relación con los ritos propiciatorios, dado que la muerte, como otros tantos fenómenos, era concebida en Mesoamérica como formando una dualidad con la vida, ligada por tanto con el resurgimiento, con lo propiciatorio de la fertilidad.

Terminología. Aunque existe una notable variedad de términos en lenguas autóctonas para denominar a los instrumentos idiófonos, así como muchas lagunas en cuanto al significado preciso de cada término, algunos de ellos han alcanzado una cierta generalización. Para los cascabeles en náhuatl se emplea *cuacoyol* o *cuaucoyol*, y *yoyote* o *yoyotli* para un tipo de cascabel de árbol, *cuacoyul* y *cuacuechtli* para el de víbora, *tzilini*, *chichiles* y *tepuzayacachtli* para describir entre otros instrumentos de metal al cascabel de este material, *coyolli* o *cuyulli* para el cascabel grande, y *coyoltontli* o *coyultuntli* para los pequeños. También existen algunos aztequismos como *coyolim*, usado entre los totonaca como palabra genérica para referirse a los cascabeles, y términos en otras lenguas que describen algún tipo de cascabel, como *aiya-m* en lengua cahita, *ajluk'* en chol y *we-kosá* en tarahumara o rarámuri.

Algo parecido sucede con otros idiófonos. En las maracas existen términos que aluden al material con que eran contruidas. En náhuatl *ayacachtli* se refiere a las elaboradas con cáscaras de vegetales y *cacalachtli* a las de barro. También hay términos derivados de *ayacachtli*, como *ayacachoa*, que significa tocar este instrumento, *ayacachilhuia*, que sirve como referencia del anterior y *ayauchicauaztli* para designar otra variante de este idiófono. Existieron nombres en otras lenguas para designar a la maraca, como *xitsun* en mixe, *cantzahcuqua* en purépecha, *bizoono* en zapoteca y *sajú-ra* en rarámuri, entre otros.

Construcción. Entre los aspectos constructivos de los idiófonos precolombinos, elaborados con cualquier técnica y material, aparece como principal característica el que cada uno constituye una pieza indivisible. Entre los manufacturados con materiales orgánicos unos eran utilizados casi de manera directa, como cáscaras, semillas, carapachos, cuernos o caracolutos; su máximo trabajo no pasaba de la limpieza, escarbado y/o decoración. En otros, manufacturados en materiales orgánicos como la madera o el hueso, o en minerales como el barro, la piedra y el metal, aparece una diversidad de técnicas en las que finalmente se resuelve un objeto indisoluble. Entre las técnicas empleadas en la manufactura de idiófonos precolombinos aparecen el tallado y pulido en los de madera o los de piedra mediante alguna herramienta metálica y abrasivos a base de obsidiana o de arena; el pastillaje, el modelado, el vaciado, el esgrafiado, el engobe, el bruñido y la cocción en los de barro, y diferentes técnicas de fundición, entre ellas la aleación, el soldado de filigrana, el repujado, y el vaciado por la técnica de la cera perdida en los de metal. En instrumentos ensamblados con varias partes como el ayacachtli se han detectado dos variantes de acuerdo con la forma de insertar y fijar el mango: en una, con la punta ligeramente cónica, se insertaba diametralmente en la cápsula mediante dos orificios, el primero más grande que el segundo, para que el mango no pasara más de lo necesario, fijándolo con pegamento y/o una pequeña cuña introducida en su punta; en la otra variedad, debido a particularidades de la cápsula como la del bule, que había que cortar por la mitad, se pegaba una rueda de madera, que a manera de base se ajustaba en la boca del corte con el mango ya insertado, para finalmente fijarse de manera similar a la anterior. Estas dos variantes aparecen ilustradas en ideografías precolombinas, y además se siguen manufacturando de igual forma entre grupos indígenas.

Función social y musical. Los instrumentos musicales u objetos sonoros precolombinos tenían diferentes connotaciones de acuerdo con el ámbito en el que se desenvolvían. Por tal motivo unos estaban destinados a ejercer funciones estéticas, otras terapéuticas, otras lúdicas, otras religiosas y otras militares. Dado que la mayoría de esas culturas concebían el mundo y las cosas como una unidad, como un todo integrado, no causan extrañeza dos características importantes de los instrumentos musicales precolombinos: la tendencia a manufacturarlos en una pieza indivisible y el hecho de que un mismo instrumento pudiese cumplir diversas funciones. Fue muy importante el papel que desempeñó el sonido en las culturas precortesianas. Instrumentos musicales y objetos sonoros tenían invadidos casi todos los espacios culturales: el juego, el rito, el servicio religioso, los despliegues militares y la fiesta, todo era acompañado invariablemente por el sonido, ya fuese en forma de música o de sonidos que, aleatoria o estructuralmente, cumplían otras funciones más directas (anuncios, órdenes, señalar estratos sociales, entre otras). Algunos objetos sonoros, aunque morfológicamente iguales, gozaban de diferente jerarquía, o en algunos momentos transmutaban sus papeles. El cascabel tuvo amplia utilización en el mundo precolombino: aplicado al vestuario, los ornamentos y diversos objetos más como lanzas y bastones, participaba lo mismo como símbolo de jerarquía, como amuleto de guerra, o como complemento rítmico en los arefitos. También diversas fuentes documentales relatan la presencia de la maraca tanto en los grandes arefitos, en que cada danzante llevaba su ayacachtli, como en actos más privados en que algún personaje especial lo ejecutaba solo o de manera simultánea con otro instrumento.

Los agradables sonidos que emite este tipo de idiófono lo hicieron propicio para marcar el pulso de la danza, así como para crear estados de tensión necesarios en el rito. Estas particularidades aún son explotadas por grupos indígenas.

Simbología. En los instrumentos precolombinos existieron diversas significaciones derivadas de los materiales con que se manufacturaban o de lo que su sonido evocaba. Dado que la génesis de la maraca se remonta a la aplicación de frutos secos cuyas semillas —potencial de vida— golpeaban la cáscara endurecida, esto asoció al instrumento con el vientre femenino, y por lo tanto con la fertilidad, con ritos propiciatorios; a ello se debe también que en una gran mayoría de sus variantes fabricadas en barro figuren cuerpos femeninos con vientres y genitales bien definidos y que en diversas ilustraciones de deidades precolombinas éstas aparezcan ejecutando un ayacachtli o instrumento parecido. La utilización de diversos objetos sustraídos del agua (conchas, caracolas, caracolutos, perlas, carapachos) ha sido vinculada a ritos propiciatorios de lluvia y fertilidad; pero también piezas sin relación alguna con los tipos anteriores se asocian a este tipo de ritos por su evocación sonora, como los palos de lluvia.

Aspectos históricos y dispersión geográfica. Desde épocas anteriores al preclásico se desarrollaron instrumentos y objetos a partir de cosas que ofrecía la naturaleza, las cuales de manera inmediata o con elaboraciones mínimas podían aplicarse al quehacer musical. Con la aparición y desarrollo de la cerámica, varios de estos instrumentos fueron reproducidos en barro. En el período clásico, con el auge de la cerámica, además de excelentes reproducciones de objetos orgánicos como frutos, animales o caracolas, se desarrollaron otros instrumentos con características particulares. Caso parecido sucedió con el desarrollo de la lapidaria, la ebanistería y la metalurgia, ya que esto determinó que, además de la reproducción de un sinnúmero de idiófonos naturales surgieran otros litófonos, xilófonos y metalófonos. Existen dos grandes fuentes que dan testimonio de dicha riqueza: acervos arqueológicos —instrumentos musicales, objetos sonoros y diversas ilustraciones de ellos— y remanentes que han permanecido en las culturas indígenas. Por las fuentes documentales y la tradición que pervive en las culturas indígenas es posible saber de la existencia y uso de instrumentos musicales y objetos sonoros precortesianos; asimismo, es posible valorar la importancia de milenarias tradiciones que, por ignorancia o por efecto de la cotidianidad, han pasado inadvertidas para la gran mayoría. En el caso de idiófonos generalizados en todo el territorio como la maraca y el cascabel, la gran cantidad de ilustraciones y piezas arqueológicas conservadas, junto a la tradición musical aún viva de algunas culturas indígenas, demuestra que su dispersión geográfica abarcó más allá de Mesoamérica y las zonas desérticas del norte.

5. Idiófonos tradicionales. Entre los idiófonos tradicionales los más comunes son los de entreochoque, percusión, sacudimiento, ludimiento, separación, fricción y punteo.

Idiófonos de entreochoque. Entre los ejemplares más elementales se encuentran objetos cuya característica principal es el hecho de que el entreochoque es generado por dos o más personas, cada una de las cuales sostiene uno o dos de los cuerpos que se entrechocan. Entre estos idiófonos se hallan los *palos* (danza de palotería o del paloteo de Michoacán y Guanajuato), constituidos por simples palos rollizos de una longitud media de 30 cm, cada uno de los cuales es sujetado por un danzante de manera que efectúen entreochoques en correspondencia con algunas evoluciones coreográficas; las *rodas de madera* (danza nahua de Santiagos en Puebla), constituidas por discos de madera de aproximadamente 20 cm

de diámetro que en una de sus caras tienen un mango labrado en altorrelieve, con el cual se manipula el instrumento de manera similar a los palos, y los *bastones sonaja* (danza de sonajeros de Jalisco), formados por una barra cuadrangular de madera que tiene practicadas tres o cuatro ranuras en las que se insertan discos metálicos; este instrumento ha de considerarse como un idiófono mixto de entreochoque, sacudimiento y percusión ya que también se percute el bastón contra el suelo.

Otros idiófonos en ocasiones se usan de dos en dos, por lo que además del entreochoque producido entre la colectividad, se efectúan otros individualmente. Entre ellos se encuentran: los cuchillos puntales, machetes y lanzas metálicas, que son entrechocados de manera semejante a los palos y rodelas, y también con entreochoques efectuados entre el par que porta cada danzante (el portorrico de Michoacán, la danza de los cuchillos de Guerrero y la danza de los rayados de Guanajuato), y los *tecomates*, jicaritas elaboradas del fruto del tocomate empleadas en la danza de tocomates del estado de México. Éstas las sujetan los danzantes una en cada mano para entrechocarlas por su parte abombada —ya cada uno o entre ellos— de manera parecida a los cuchillos. Otro idiófono de entreochoque es la cajita de diablos. Se trata de una pequeña caja rectangular de madera, de aproximadamente un palmo de largo, que se ejecuta abriéndola y cerrándola de golpe consecutivamente. Existen dos variantes morfológicas de este instrumento dependiendo de si se construyen ex profeso o no para su uso musical. Las primeras suelen tener iguales sus dos partes de entreochoque y se construyen de parota (*Enterolobium cyclocarpum*), y las adaptadas, es decir, aquellas construidas con otras finalidades, están formadas por la tapa y la caja propiamente dicha y suelen hacerse de madera de linaloe (*Bursea aloexylon*). Recibe el apelativo de diablos por la danza que acompaña junto con otros instrumentos (Guerrero y Oaxaca). Es importante señalar la presencia de otros idiófonos relacionados con esta subfamilia, como algunos tipos de castañuelas, cuya configuración condiciona el entreochoque, a pesar de sus matices en la ejecución (el capix de la danza de negritos de los nahua de Puebla).

Idiófonos de percusión en barras y tablas. Aparecen casos en configuraciones simples como la varita de la danza de varitas, o cuaxompiate (náhuatl), o bolit-son (huasteco), de San Luis Potosí: una vara delgada de madera, de aproximadamente un metro de largo, aderezada con algunos listones de colores y pequeños cascabeles metálicos suspendidos en uno de sus extremos, la cual es portada por cada uno de los danzantes, quienes la percuten con un puñal de madera también decorado. Muy semejante es el caso de las claves, par de barras cilíndricas de aproximadamente 18 cm de largo y 2,5 cm de diámetro, de madera dura (granadillo, *Platamiscium yucatanum* y *Dalbergia granadillo*, guayacán, *Tabebuia guayacan*, quebrahacha, *Krugiodendron ferreum*, hormiguillo *Platamiscium dimorphandrum*, y mezquite, *Prosopis juliflora*), ejecutada por la percusión de una barra (percutor) sobre otra (emisor) sostenida de tal manera que se forme un hueco en la palma que funciona como caja de resonancia. Casos parecidos los representan espadas, machetes o lanzas de madera percutidas con cuchillos del mismo material (los que emplean los fariseos de algunos grupos indígenas del noroeste, durante la Semana Santa). De manera parecida existe una gran variedad de lanzas, bastones o báculos empleados por los integrantes de diversas danzas: barra de madera o tubo vegetal o metálico que es golpeado contra el suelo o por otro objeto, que también puede ser sacudido por tales impactos o directamente por el ejecutante para suscitar

el sacudimiento de cascabeles, discos metálicos, semillas o piedrecillas sujetos de alguna manera en el cuerpo del instrumento. Entre los objetos más representativos aparecen: bastones rectos y largos (danza de pastoras o pastorcitas del estado de México, Michoacán y Guerrero); barras de madera o tubo galvanizado recubiertas de papel de china, con listones de tela y sartaes de cascabeles metálicos sujetos en su parte superior —este instrumento lo ejecutan niñas golpeándolo contra el suelo para marcar el tiempo en algunas evoluciones coreográficas (Guerrero)—, y bastones rectos con puño, formados por una vara de otate cuyas raíces simulan ser la cabeza de un venado —el puño—, con cascabeles metálicos atados cerca del puño (danza de los paxtles o henos de Jalisco), o sin ellos (danza de viejitos de Purépecha, Michoacán).

Otro instrumento importante de este grupo es la *marimba*, dada su capacidad melódica y armónica. Por último, y como instrumento representativo de esta subdivisión por barras o tablas se encuentra una variedad de calzado, que tan sólo por sus suelas, o por placas más gruesas de baqueta o madera pegadas y clavadas en ellas, participa de manera trascendental en el resultado sonoro al percudirlo contra el suelo en diversos eventos (danza de cúpites de Michoacán, danza de negritos de Veracruz, y danza de matlachines de Aguascalientes).

Idiófonos de percusión en vasos. En este grupo destaca la *cuiringua* (purépecha de Michoacán), xilófono zoomorfo de ranura. Otro instrumento muy singular es la *cora*, un canasto tejido de fibras vegetales, sostenido entre un brazo y el torso y percutado en su base convexa con la mano libre (noroeste). Como parte de los idiófonos de percusión en vasos se encuentra el cántaro de barro cocido, que además de funcionar como aerófono, es percutado en uno de sus costados con la palma de la mano (Guerrero, Aguascalientes y Oaxaca).

Idiófonos de percusión en cápsula. En este caso se encuentra la *artesa*, especie de tarima sobre la cual se zapatea. Otro idiófono de percusión en cápsula es el *cajón de tapeo*. El término tapeo se aplica a la percusión con las manos en otros instrumentos (la tapa del arpa en Guerrero y Michoacán). Un instrumento muy interesante en esta subdivisión tiene una parte de su superficie sumamente elástica, lo que favorece la emisión de sonidos muy profundos a pesar de sus pequeñas dimensiones: se trata del *baa-wehai* (yaqui de Sonora), *baapo-wehai* (mayo de Sonora y Sinaloa) o *bulalek* (maya de Yucatán), palabras cuyo significado elemental es jícara sobre agua. Son idiófonos constituidos por una jícara que se percute en su parte convexa con un bolillo. La jícara es colocada boca abajo sobre el agua contenida en un recipiente mayor, con lo que una cara de la cápsula que conforma tal situación es elástica y emite vibraciones en frecuencia grave.

Idiófonos de percusión en lengüetas. Los lamelófonos percutados representan algunos de los idiófonos característicos de Mesoamérica. Entre ellos destaca la *concha*, *caparazón* o *carapacho de tortuga*. Cabe señalar la predilección por las conchas de tortuga de río jicoteas —*Pseudemys scripta* (aproximadamente 30-40 cm de longitud)—, y entre ellas las de las hembras, a las que se les atribuye mejor sonoridad. El tipo de percutor varía de acuerdo con el lugar en que se ejecuta: uno o dos cuernos de venado bura o cola blanca (zapoteca y huave o ikood de Oaxaca), una baqueta de madera (tepehua de Veracruz), o un bolillo, es decir, una baqueta de madera con una bola de hule en la zona que golpea (chontales de Tabasco y tzeltale de Chiapas). Los caparazones suelen ejecutarse sosteniéndolos boca arriba con una de las manos (tepehua), o por medio de un cordón que, a modo de tahalí, atraviesa su interior y se suspende del cuello (zapotecas y

tzeltale) o los hombros (huave o ikood). Entre los términos usados para designar a la concha de tortuga están *bigú* en lengua zapoteca y *pow* en lengua huave o ikood, pero en la mayoría de los casos se denomina concha o carapacho.

Otro importante lamelófono percutado lo representa una variedad de xilófonos de una o dos lengüetas, descendientes de la concha de tortuga e instrumentos clásicos prehispánicos. Están constituidos por un tronco de madera ahuecado longitudinalmente por su parte posterior, sin rebasar los cantos, de tal suerte que tiene caladas una o dos lengüetas a lo largo en su parte anterior, sobre las que se percute. Existe la tradición de este tipo de idiófono entre varios grupos étnicos: nahua de Guerrero, Morelos y Veracruz (*teponaztli*), ñañu u otomíes de Puebla (*bit'u*), totonacas de Veracruz (*tankas*), maya de Campeche, Yucatán y Quintana Roo (*tunkul*), chiapa de Chiapas (*tinco*), cuicatecos de Oaxaca, ocuiltecos de Morelos, y otros más "teponaxtle", en diversos grupos mestizos de Jalisco, Distrito Federal, estado de México, Querétaro y Morelos. Es construido de distintas maderas, como nogal, cedro rojo, sabino y guayabo, entre otras.

Idiófonos de sacudimiento de sartales. Están constituidos por una variedad de pulseras, argollas o brazaletes, collares, cinturones, aplicaciones a la vestimenta o diversos artefactos en los que se suspenden una diversidad de corpúsculos. Entre ellos aparecen: cáscaras duras de algún fruto (mestizos, mazahus, nahua), conchas y caracolillos marinos (yaquí, seris), semillas (varios), pequeñas conchas de tortuga (seri, mayo), pezuñas (grupos del noroeste), carrizos (mestizos, tepehua, mayo, yaquí, guarijíos y seri), laminillas o tubillos metálicos (mestizos, purépecha), monedas (ikood), popotillos (varios), cuentas de material sintético (varios), cascabeles (yaquí, kikaps, nahua, purépecha, entre muchos otros), maracas de capullo de mariposa (todos los grupos del noroeste), casquillos de bala (mayo) o cencerros (ikood). La gran mayoría de estos idiófonos tienen estrecha relación con la danza y constituyen un componente importante en el concepto global de la música tradicional.

Idiófonos de sacudimiento de cascabeles. Estos idiófonos tienen relaciones genealógicas y morfológicas con los sartales, dado que los cascabeles derivan de corpúsculos de la naturaleza que han servido para la manufactura de sartales, como pequeñas cáscaras de frutos secos y caracolillos marinos. En épocas precolombinas se fabricaban cascabeles en una gran diversidad de formas y materiales, pero en el s. XX esa diversidad sólo se limita a las diferentes formas en que se utilizan o aplican estos idiófonos, básicamente metalófonos. Hay cascabeles metálicos de metal fundido, de lámina troquelada y ensamblada, en su mayoría de manufactura industrial, aunque también se mantiene su manufactura artesanal en modelos y con técnicas ancestrales en algunas comunidades indígenas (Guerrero, Oaxaca); sin embargo estos cascabeles son considerados más objetos de arte o artesanía que instrumentos u objetos aplicados al quehacer sonoro.

Los cascabeles suelen ser un complemento básico en casi todas las danzas tradicionales que se efectúan en México. Aparecen aplicados tanto a la vestimenta como a los artefactos del tipo de los bastones u otros instrumentos musicales; incluso hay ejemplos en que aparecen como complemento característico de algunas dotaciones (huasteca en San Luis Potosí), o de otros instrumentos musicales como el pandero (Veracruz) y la maraca tejida de fibras vegetales (Puebla, Morelos y Yucatán). Otros idiófonos de sacudimiento como los cencerros significan de alguna forma una pervivencia ancestral de los cascabeles precolombinos, ya que

existieron en ese entonces piezas de grandes dimensiones (como la esquila o sartal de cascabeles entre los huave o ikood de Oaxaca).

Idiófonos de sacudimiento de maracas. De este modelo se desarrolló una gran diversidad de instrumentos en el mundo prehispánico: resueltos con cáscaras de frutos y otros objetos de la naturaleza (tallos de gramíneas, conchas animales, vainas y otros), e imitando estas formas y desarrollando otras diferentes en materiales distintos, a partir de técnicas constructivas como la cestería, la cerámica, la ebanistería y la orfebrería. Es quizá de los que han permanecido más modelos de origen precortesiano; a esto debió de contribuir su importancia simbólica, lo que lo ha hecho elemento constante en eventos propiciatorios. Existen algunos instrumentos elaborados con cáscaras vegetales: con un mango cónico de madera inserto diametralmente en un cuatecomate liso (Hidalgo, Sonora y Jalisco), o con esgrafiados (Tabasco y Jalisco), o con pequeñas perforaciones en su superficie (Chiapas, Durango y Puebla), o con espinas o alambre dentro para producir un efecto de cascada en las percusiones (Aguascalientes); con un mango con dos puntas, como horqueta, en cada una de las cuales está inserto un cuatecomate liso, con perforaciones y, a veces, pintado de colores (nahua de Puebla); con un mango que tiene labrado un disco en alto relieve a modo de guarnición, entre la empuñadura y la cápsula en cuyo canto se aplican adornos de plumas teñidas de rojo y papeles (nahua de San Luis Potosí), o un mango que atraviesa un disco circular, entre empuñadura y cápsula, con apariencia y acabados semejantes a la anterior (huastecos de San Luis Potosí); o con un calabazo o bule completo, con sus semillas adentro, decorado (Guerrero); o con el bule cortado en su cintura, con una tapa circular de madera donde se le inserta el mango, con el cuerpo pintado o no (mayo de Sinaloa y Sonora), y con espinas insertas en su cuerpo para producir efecto de cascada (Zacatecas).

También hay una variedad de maracas de madera: con la cápsula cilíndrica de qurote con espinas de maguey insertadas (para el efecto de cascada), con el mango torneado de madera, pintado de dos o más colores (Zacatecas); torneada en dos partes que son ensambladas, retorneadas, pintadas y barnizadas (Michoacán); de configuración cubicular, con el mango de palo inserto en el centro de una de sus caras (Oaxaca), o de pequeñas tablas de madera pegadas como cilindro o esfera de gajos (rarámuri de Chihuahua). De manera más eventual también aparecen casos de maracas resueltas de productos animales como la tortuga (Sonora). Éstas representan un caso especial, pues si bien existen en Norteamérica maracas propiamente dichas de carapachos de tortuga con un mango de madera, las mexicanas aparecen sin mango en dos variantes: unas colgadas en los trajes de algunos danzantes, que entrechocan con el sacudimiento -sartal-, y otras sujetas de manera parecida, sólo que selladas las aberturas por donde originalmente sacaba la cabeza, la cola y las patas el quelonio. Otro caso exclusivo del noroeste son los capullos de mariposa, de los que existen dos variantes: una, la más difundida, en la cual varios capullos contenidos en piedrecitas son ensartados de dos en dos en un cordón o correa, para que cada hilera se enrrolle en los tobillos de algunos danzantes (yaquí, mayo, guarijío, seri y rarámuri); la otra variante consiste en un par de mangos de madera, cada uno de los cuales tiene clavados varios capullos como formando un racimo de pequeñas maracas (mayo).

Existen también maracas tejidas: de listones de hoja de palma natural y teñida de rojo y de verde, figurando aves (gallitos), cuyas alas se adornan con plumas de colores

(ñañu de Hidalgo); de palma natural y teñida de colores simulando perros, aves, aviones, etc. (Yucatán); de palma natural o teñida de colores, o de hilos y/o listones sintéticos de colores figurando esferas o cubos (Puebla). Hay ejemplares manufacturados de hoja de lata con diferentes configuraciones: la cápsula cilíndrica adaptada de una lata de conserva con piedrecillas en su interior y atravesada por un palo a manera de mango (seri de Sonora), o con todo el cuerpo de hoja de lata manufacturado ex profeso, pintada de colores (Distrito Federal); con la cápsula semeando un cilindro con la parte superior cónica (Michoacán y Guanajuato); semeando un cilindro con sus bases cónicas (Colima y Jalisco); parecido a dos conos unidos por su base en posición vertical (Distrito Federal y Guanajuato), y diversas formas más, que sin embargo no representan un estilo tradicional. Aunque existen maracas de barro cocido, estos objetos no participan en ningún quehacer específico, más bien son artesanía prehispánica. Entre los idiófonos de sacudimiento, de configuración de maraca, aparecen también los denominados popularmente como palos de lluvia.

Idiófonos de sacudimiento de sonajas. Entre la diversidad de sonajas resultan relevantes aquellas constituidas por: una barra de madera de aproximadamente 50 cm de longitud, que tiene labrada una hendidura en cada uno de sus extremos donde tiene sujetos varios discos metálicos, y un adelgazamiento a la mitad de la longitud que funciona como mango (cora de Nayarit); una barra de madera que cuenta con tres o cuatro ranuras y discos semejantes al modelo anterior, sólo que en esta versión el mango está colocado en uno de sus extremos (Jalisco); una barra de madera parecida al instrumento anterior, sólo que más corta y con una sola ranura y grupo de discos (Sonora y Sinaloa); una horqueta de madera, en cuyas puntas tiene tensados unos hilos de nailon que detienen un grupo de corcholatas planchadas en calidad de discos de lámina (Tabasco); arillos de alambre que tienen insertas por el centro varias corcholatas planchadas (Veracruz), y las sujetas a panderos, panderetas y otras configuraciones más.

Idiófonos de sacudimiento de campanas y cencerros. Entre las tradiciones musicales mexicanas existen varios espacios en que participan pequeñas campanas de bronce con mango, pero éstas no tienen ninguna peculiaridad morfológica. En cambio, en los ámbitos artesanales hay una diversidad de formas y materiales con que se manufacturan campanas: cobre (Michoacán), barro (Guerrero, estado de México y Veracruz), barro negro (Oaxaca) y barro vidriado (Puebla). Parecido a la campana es el cencerro, que se construye con materiales semejantes (hierro, cobre o latón). Estos artefactos han sido adoptados en la música popular mexicana en dos diferentes ámbitos: uno autóctono, entre los huave o ikood que habitan en el estado de Oaxaca, en el que varios cencerros de diferente tamaño y con badajo son ensartados de menor a mayor tamaño hacia el centro, en una correa de cuero, y otro, de más reciente introducción, en el que uno o dos cencerros sin badajo son percutidos cada uno con una baqueta, para acompañar rítmicamente en los conjuntos de música tropical.

Idiófonos de ludimiento. Formados por un cuerpo estriado al que se le pasa por encima un objeto a presión, existen ejemplares de materiales naturales como el hueso o la madera y de materiales sintéticos:

Idiófonos de ludimiento en barras o tablas. En los grupos indígenas del noroeste son comunes estos instrumentos elaborados en una barra o tabla de madera dura (hormiguillo), que es ludida con una vara larga del mismo material y cuenta como resonador con una jícara boca-abajo (jirukiam yaqui de Sonora).

Idiófonos de ludimiento en lengüeta. Un ejemplo de este tipo es la charrasca.

Idiófonos de ludimiento en tubos, vasos y cápsulas. El instrumento más representativo es el güiro, del que existen algunos casos particulares como el de los pima de Sonora y Chihuahua, hechos con cuernos de chivo. El güiro está constituido por un cuerpo hueco y oblongo que puede ser de la cáscara de un guaje o acocote (fruto de una cucurbitácea), o de madera torneada y barnizada (madroño), o de fibra de vidrio. Estos instrumentos varían según su configuración y acabados. Entre los de guaje los hay con la cáscara completa, rectos, curvos o con aplicaciones y/o decorados con motivos abstractos, o los que resaltan la forma de un pez o alacrán y están cortados por uno o los dos extremos, entre los cuales se considera "profesional" la variante que tiene recortado el lado agudo del guaje. Entre los de madera hay algunos abiertos por uno de sus extremos o con hoyos en su cara posterior para sujetarlos, torneados y decorados en configuraciones abstractas o que semejan un pez; y cerrados, en cuyo caso constituyen un instrumento mixto, ya que esta variante contiene munición en su interior para que suene también por sacudimiento, a modo de maraca. En el caso de los sintéticos, que son como los de guaje con un extremo cortado, es decir, como profesionales.

Idiófonos de separación de barras o tablas. Formados por una pieza que semeja un arco con su flecha; la punta de la flecha, más o menos la mitad de su longitud con forma cilíndrica, atraviesa el centro del arco por un pequeño agujero que impide el paso de la parte posterior por ser más ancha. La elasticidad para poder separar la flecha, simulando dispararla, determina dos subvariantes morfológicas: en una, el arco en sí es elástico como los de cacería (Guerrero y Nayarit); en otra, el cuerpo del arco es rígido, plano o casi plano, pero la cuerda es de un material elástico (Aguascalientes y Zacatecas). Por ambas formas de golpe por separación, la flecha es separada de su punto de reposo y soltada, para que golpee el arco. La variedad de arcos idiófonos de percusión consiste en un arco de cacería destensado que es golpeado por una baqueta de carrizo en forma de escobilla (yaqui de Sonora).

Idiófonos de separación en lengüetas o péndulos. Instrumentos de los que existen a su vez dos variantes con diferencias morfológicas que han sido denominadas genéricamente matraca. Una variante es pequeña; consiste en una lengüeta que sirve de percutor dado que su punta libre limita con un rodillo dentado, y éste, al girar mediante una manivela, pone en tensión la lengüeta y la libera consecutivamente, produciendo un golpeteo parecido al de los idiófonos de ludimiento. Hay diferentes modelos: con la lengüeta tallada en un marco de madera (rarámuri de Chihuahua), de hueso (Guanajuato y Distrito Federal), de carrizo (Guerrero) o de hoja de lata (Estado de México, Distrito Federal), y con una lengüeta pegada a un cuerpo de madera (Distrito Federal, Oaxaca, Michoacán y Guanajuato). La otra variante representa a grandes instrumentos de 1,25 cm a 3 o 4 m de largo, con un prisma de sección estrellada que cuenta con unos martillos de madera a modo de péndulos; éstos van sujetos en los ángulos internos e incorporan unas manivelas, pues para que la figura de estrella pueda girar son necesarias una o dos personas, debido a sus dimensiones y peso. Estas grandes matracas se colocan en las torres de algunas iglesias a lo largo del territorio, para suplir las campanas en Semana Santa.

Idiófonos de frotación en barras o tablas. Formados por una vara de madera sujeta en uno de sus extremos por una cuerda o correa al centro de una membrana. Esta membrana se tensa en un bule o calabazo a manera de tambor. Esta con-

figuración (tener como caja de resonancia algo que semeja a un tambor) ha llevado a clasificar erróneamente el instrumento como membranófono; sin embargo, la membrana, como en el banjo, sólo cumple las funciones de resonador y no de emisor. Entre ellos se encuentra el *bote del diablo* (botija) o *tosquia*. Otro tipo es un serrucho especial, que se frota en su canto con un arco de violonchelo para que al doblarlo con distintas tensiones se produzcan melodías. Están comprendidos en este grupo otros idiófonos que originalmente servían para atraer a presas en la cacería, como el *llamador de aves*, consistente en un palo rollizo de madera que tiene atravesado longitudinalmente en su interior un hierro para que al girarlo suene como ave, y los zumbadores, resueltos mediante un mango con la punta acinturada recubierta de brea, para que con un cuerpo suspendido por unos cabellos, éste amplifique el sonido de la fricción generada por el amarre de cabellos en la cintura del mango al girar.

Idiófonos de fricción en cápsulas. Un instrumento de este tipo es el *cajón de tapeo*, que se suele frotar con el dedo pulgar a lo largo de la tapa, por lo que se combinan los sonidos de las percusiones con otros que parecen rugidos.

Idiófonos de punteo. En México existen tres variantes de este tipo de idiófono reconocido como marimbol o marímbula: uno con una serie de lengüetas de metal, de cuatro a siete, sujetas en la tapa de una caja de madera (estados de México y Veracruz); otro en una caja de madera, pero que en este caso tiene en su interior cuerdas tensadas para que vibren por simpatía (Campeche y Yucatán), y un tercero con tres o cuatro lengüetas sujetas en la tapa de una caja de madera que figura un tambor bimembranófono (Oaxaca). Han empezado a proliferar pequeños lamelófonos de ejecución similar a los marimboles, denominados genéricamente zanzas, sin que hayan forjado todavía tradición alguna.

Simbología. Existe una gran variedad de significaciones derivadas de los materiales con que se manufacturan los instrumentos o lo que su sonido evoca. Puede aplicarse lo explicado anteriormente sobre los idiófonos precolombinos.

Aspectos históricos y dispersión geográfica. Diversos testimonios arqueológicos demuestran que en épocas precolombinas se desarrolló en México una buena variedad de instrumentos. Durante la colonia se agregaron los elementos hispánico y africano, y después otros más. Algunos casos de idiófonos generalizados en todo el territorio como la maraca y el cascabel demuestran que su dispersión geográfica abarca más allá de Mesoamérica y Aridoamérica (el norte de México y el sur de Estados Unidos).

6. *Membranófonos precolombinos.* Gracias a la información ideográfica que ha podido estudiarse de esa época, se sabe de algunos tipos de membranas utilizadas en la manufactura de los membranófonos precolombinos, entre las que destacan las pieles de animales felinos como el jaguar y las de venado. Referencias posteriores, recabadas entre grupos indígenas herederos directos de las culturas precolombinas, confirman la predilección por las pieles de estos animales y las de algunos otros como el coyote; sin embargo, es de señalar el proceso de sustitución, en los membranófonos indígenas, de las pieles que se empleaban en época precolombina por otras. Este proceso se inició a fines de la colonia a partir de la escasez de animales autóctonos y la proliferación de animales domesticados traídos de Europa como el chivo o la cabra. Por otro lado, la información recabada en dichas fuentes acerca de los cuerpos en que eran tensadas las membranas demuestra una amplia variedad en cuanto al empleo de materiales (madera, barro o metal) y la exploración de formas existentes en los membranófonos: de marco

(cilíndricos, cónicos y de copa); de tubo (cilíndricos, abarriados, de reloj, de copa); globulares, semiesféricos o timbales, y de simpatía o mirlitones, además de instrumentos híbridos o eslabones.

Función social y cultural. Se han podido detectar estilos y morfologías de membranófonos que fueron preferentemente explotados entre cada una de las diferentes culturas precolombinas, aunque en su gran mayoría conocieron un amplio universo de formas y materiales. De acuerdo con las particularidades socioculturales hubo en el mundo precolombino predilección por algunos tipos específicos de membranófonos. Como ejemplo se puede citar el uso casi exclusivo de membranófonos de marco en Aridoamérica, que al ser de pequeñas dimensiones y por lo tanto portátiles, se adaptaban mejor a la vida nómada de los grupos de esta región, en contraposición con los de tubo de un solo parche (cilíndricos o abarriados), que no proliferaron en esa zona sino en Mesoamérica, donde fueron frecuentes los instrumentos elaborados de tronco ahuecado, grandes y pesados, conocidos ampliamente con el término náhuatl de *huéhuatl*, más afines a grupos sedentarios. Aunque en ambas zonas se utilizaron también otros tipos de tambores. Como generalidades culturales acerca de los membranófonos precolombinos cabe señalar que, aunque en algunos casos las cualidades intrínsecas y/o extrínsecas de cada artefacto determinaron usos y contextos estrictos, la mayoría gozaron de diferentes aplicaciones, es decir, un mismo artefacto, como en el caso del *huéhuatl*, podía participar en ritos como mero objeto sonoro para señalar o informar de algún acontecimiento, o podía también participar con igual sentido en los despliegues militares, o como instrumento musical en algún grupo para acompañar diferentes celebraciones y danzas.

En todo caso, hay variantes por tamaño de un mismo instrumento con sus correspondientes variantes en cuanto al modo de ejecución, como sucede en el caso del mismo *huéhuatl* —término genérico para este tipo de tambor que también especificaba la versión más pequeña del instrumento—, el *panhuéhuatl* —término que especificaba la versión mediana— y el *talpanhuéhuatl*, la mayor. En conclusión, los membranófonos precolombinos, al igual que los instrumentos de las otras familias, cubrieron una diversidad de funciones sociales y culturales, y esta diversidad hizo que sus usos oscilaran entre los de instrumento musical y los de objeto sonoro, por lo cual quizá tal diferenciación no existió en esas culturas.

Membranófonos de marco. Sólo existieron casos precolombinos con un solo parche. Entre las variantes más importantes utilizadas sobresalen los *tambores cilíndricos* construidos con un aro de madera doblada con la membrana tensada mediante correas que corrían de madera radial a la boca abierta, de manera que ese mismo amarre funcionaba para sujetar el instrumento. El otro tipo lo integran tambores construidos en barro a partir de un marco cónico o de copa, con un leve acinturamiento semejante al cogote de un cántaro, del que existen piezas arqueológicas manufacturadas de barro, en las que se observa el corte postcocción del cogote de un cántaro, y piezas parecidas fabricadas ex profeso modeladas antes de la cocción. Aunque este tipo de tambores precolombinos se desarrolló sobre todo en Aridoamérica, donde al parecer su uso era exclusivo de los hombres en diferentes eventos sociales, existe un término náhuatl, *euauueuatl*, que según Remi Simeón debe entenderse como "instrumento musical para las mujeres, parecido al tambor vasco (pandero)". Los restos hallados junto a otras piezas arqueológicas de barro relacionan a este instrumento con

mujeres y por lo tanto con ritos propiciatorios, dado que la cerámica en las culturas indígenas es una actividad femenina por antonomasia.

Los tambores de marco parecen ser el único tipo de membranófono que fue ejecutado mediante baquetas, las cuales podían consistir en maderos con las puntas recubiertas de un material que amortiguara la percusión o con la punta torcida como un aro o engrosada para realizar las percusiones en el parche y facilitar un efecto de redoble. Los membranófonos de marco precolombinos, y aun los utilizados entre los grupos indígenas, suelen ejecutarse con una sola mano ya que la otra sujeta el instrumento, y entre varios grupos indígenas sujeta también una flauta que es ejecutada simultáneamente por el mismo músico.

De acuerdo con las fuentes documentales los tambores de marco tuvieron dos acepciones: la de Mesoamérica, donde su uso se restringió a las mujeres y por lo tanto a algunos ritos relacionados con la femineidad, como los propiciatorios, y la de Aridoamérica, donde por el contrario eran ejecutados por hombres en diferentes eventos sociales. En ambos casos se supone su filiación al canto y la danza; sin embargo, se desconoce si participaba junto a otros instrumentos, pues si bien en la actualidad el instrumento suele ser ejecutado de manera simultánea con una flauta por un mismo músico, esto parece obedecer a influencias hispanas. La proliferación de los membranófonos de marco se limitó al parecer a la región de Aridoamérica, aspecto que pervive en los grupos indígenas del este de esa región. Dado lo efímero de los materiales de este tipo de membranófonos, a excepción de los cuerpos de barro, no se han encontrado piezas arqueológicas.

Membranófonos de tubo. Al parecer, los pueblos precolombinos sabían que el cuerpo del instrumento cumplía funciones más allá de simple resonador. En semejanza con los aerófonos, el cuerpo en los membranófonos tubulares ejerce condicionamientos sobre la vibración emisora, es decir, en la medida en que la columna vibratoria sea condicionada en un espacio, y en proporción al grado con que se permita su liberación al medio ambiente, los sonidos tenderán a ser más graves. Entre los membranófonos de tubo se encuentra el mayor número de variantes morfológicas: cilíndrico, cuando el ancho del cuerpo es igual al diámetro de sus bocas; abarillado, cuando es mayor; de reloj, cuando es menor, semejante a un reloj de arena, acinturado, y de copa, cuando, a semejanza con ese utensilio, es acinturado como el de reloj pero con una boca mayor que la otra, la de la membrana. El único tipo de tubular que al parecer no fue desarrollado en el mundo precolombino es el cónico, que semeja un cono truncado con una boca más grande que la otra.

Dada la diversidad de tamaños en que se construyeron los membranófonos tubulares, seguramente existieron aplicaciones específicas de distintas pieles. Éstas ofrecen elasticidad y resistencia, lo que pudo hacer factible su aplicación indistinta en cualquier tipo de membranófonos; empero, no sería extraño que para tambores pequeños se usara en ese entonces, como lo hacen grupos indígenas, las pieles de animales más pequeños como las de zorra, tejón, xoloizcuinle y coyote. Con respecto a la forma de tensión y sujeción de la membrana se sabe que en los tubulares predominaron el amarre tanto de cincho como de pegadura, tensando la piel cruda sobre la boca, con o sin algún pegamento, ya que la piel cruda sobre la madera o el barro tiende a adherirse firmemente cuando seca, como lo siguen haciendo grupos indígenas. También se utilizó el clavete insertado de manera radial y otros recursos como el tejido. Al contrario de los

membranófonos de marco, los tubulares se ejecutaban directamente con las manos, como lo demuestra la gran cantidad de figuras precolombinas en que se ilustra a los ejecutantes con el instrumento. La riqueza en este grupo radica no sólo en la variedad de formas exploradas en el cuerpo tubular del instrumento, sino también en la cantidad de piezas que se fabricaron. Se cuenta con un buen número de piezas arqueológicas rescatadas, incluso piezas manufacturadas en materiales perecederos como la madera, y además es el grupo del que existe mayor información documental.

Membranófonos tubulares cilíndricos o abarillados. Al parecer estas dos variantes se trataron indistintamente para la construcción de un mismo tipo de tambores de un solo parche (*huéhuettl*), sin embargo existieron algunos casos en que aparentemente sólo se aplicó la configuración cilíndrica. Un caso particular lo constituyen las tres versiones que se desarrollaron entre culturas de Occidente: una, la más ampliamente descrita en piezas arqueológicas, en la que al parecer el instrumento se construía con madera de pequeñas dimensiones, de manera que el ejecutante lo tocara sentado con él entre las piernas, apoyándolo sobre el suelo, por lo que el cuerpo contaba con un orificio a la mitad de su longitud para impedir el amortiguamiento de las vibraciones, o con el instrumento de lado sobre las piernas, por lo cual en algunas figuras aparece sin el orificio descrito; otra, en que aparecen instrumentos de proporciones semejantes, que sin embargo cuentan con algunos calados en la boca libre, como protopatas (con igual función que el orificio), y una tercera, en que se representan tambores de grandes dimensiones con dos patas cerca de la membrana, de tal suerte que el instrumento se apoyara inclinado sobre el suelo para que el ejecutante montado encima pudiera percudirlo con las manos. Otra versión de membranófono tubular, al parecer la más prolífica de esta subfamilia, en cuanto es de la que existen mayor cantidad de referencias documentales y piezas arqueológicas, la representan instrumentos cilíndricos o abarillados que contaban con tres o cuatro patas sobre las que se apoyaba el instrumento en el suelo, razón por la que algunos investigadores lo describen como *tambor de pata* o *vertical*.

Estos instrumentos fueron fabricados en barro, en metal y en madera, pero entre las piezas arqueológicas predominan los de madera, al parecer el material empleado por antonomasia; y es que, por lo menos entre los mexicas, el *huéhuettl* se relaciona con un árbol mesoamericano llamado *ahuéhuettl* o *ahuehuete*. Además, las versiones en barro debieron de propiciar su destrucción con el tiempo. Sólo se sabe de la existencia de una pieza cholulteca y una mexicana. De manera parecida los elaborados de metal, principalmente de oro, que eran ejecutados por grandes mandatarios, debieron de correr la misma suerte de gran cantidad de objetos precolombinos, es decir, fueron fundidos para su extracción de América.

Bimembranófonos tubulares cilíndricos o abarillados. Existen varias piezas arqueológicas en que se ilustran tambores bimembranófonos. Por ejemplo, una figura mexicana de piedra en la que se ve un instrumento mixto: un idiófono de lengüeta *teponaztle* que cuenta además con dos membranas, una en cada lado del tronco bimembranófono, y un instrumento parecido cuya autenticidad no ha sido confirmada, por lo que habrá que esperar a futuras investigaciones. Casos parecidos son los de algunas supuestas figuras precolombinas de origen desconocido en que se ilustran músicos sentados con bimembranófonos tubulares sobre las piernas, de cuya certificación y estudios posteriores dependerá la definitiva confirmación o no de la existencia de este tipo de bimembranófonos tubulares en el mundo precolombino.

En la mayoría de estos tubulares la membrana parece sujeta por pegadura sin ningún otro aditamento, y sólo en ilustraciones mayas aparecen versiones del instrumento de tres patas llamado zacatás, que tenía la membrana sujeta además mediante clavetas de madera. Con respecto a los acabados, gracias a la existencia de piezas arqueológicas de madera e ilustraciones de códices y crónicas se sabe que en el área central de México, relacionada con el mundo azteca, se decoraron profusamente los tambores verticales o de patas. Esto puede observarse en el denominado *panhuéhuelt de Tenango*, antiguamente de *Heredia*, y en las ilustraciones de varios códices y crónicas que describen a Nezahualcōyotl y a Ahuizotl y muestran personajes que aparecen cargando a sus espaldas un ornamentado huéhuelt, supuestamente construido de oro, como ocurre en las crónicas de Fernando de Alva Ixtlilxōchitl.

La información conocida de los tubulares cilíndricos o abarillados hace suponer que su función era variada. Como instrumento musical o como objeto sonoro, se sabe de su presencia en distintos eventos como el rito, la guerra y celebraciones músico-danzarías diversas. Su constante fue la forma de ejecución directa con las manos sobre el parche: solía tocarse con las dos manos, con el instrumento apoyado en el suelo —tlalpanhuéhuelt—, o suspendido entre las piernas —panhuéhuelt—, o con una sola mano, bien porque con la otra el músico sujetaba el instrumento —huéhuelt—, o porque ejecutaba otro instrumento de manera simultánea.

Con respecto a la simbología cabe reiterar la relación etimológica de las versiones nahua con el árbol ahuehuete, por cuya razón se atribuye al instrumento el papel de intermediario entre lo natural y lo sobrenatural o divino; sin embargo, también se construían de otras maderas. En dicha cultura sobrevive la leyenda de que el huéhuelt y el teponaztle descendían de lo divino a lo terrenal para involucrarse con la humanidad, por lo que estas genealogías junto a las diversas aplicaciones de este membranófono y su supervivencia entre varios grupos indígenas, sustentan la idea de que tuvo un gran significado en el mundo precolombino, particularmente en el área de Mesoamérica.

Membranófonos tubulares de copa. Al parecer, los instrumentos de este tipo eran de barro y tenían una sola membrana. Ésta se tensaba en el pabellón mayor del cuerpo mediante diferentes recursos técnicos: por cincho de correa, aprovechando para tal efecto un acinturamiento cerca de la boca en que se colocaba la membrana (configuración que aparece sólo en piezas de Mesoamérica), o en el acinturamiento del cuerpo; por pegadura, con los mismos recursos anteriores, pero sin retirar el amarre mientras secaba la piel, y por clavetas y tejido, dado que en algunos cuerpos aparecen alrededor de la circunferencia de la boca unas perforaciones que debieron de ser causadas al clavarse espinas o piezas parecidas y en otros casos se amarraba la membrana con tejidos de hilo o podrían emplearse ambos recursos. Con respecto a la morfología del cuerpo existieron variantes regionales.

Otro aspecto morfológico interesante es que varias piezas han aparecido en pares de diferente tamaño entre sí, como un tambor grande y uno chico; incluso existe un ejemplar maya que parece un moderno "bongo", pues son dos tambores de diferente tamaño unidos en una sola pieza. De ahí se concluye que tales membranófonos pudieron constituir una dotación, ejecutada en algunos casos por un mismo músico. Con respecto a los acabados, es importante resaltar que la gran mayoría de los tambores de copa contaron únicamente con texturas por esgrafiados o bruñidos en su superficie, y

que sólo en las piezas arqueológicas mayas aparecen aplicaciones de color, a manera de engobe. Finalmente, cabe señalar los paralelismos morfológicos de los membranófonos de copa precolombinos con instrumentos ancestrales de otros países como Irán y Turquía.

Entre los tambores arqueológicos aparecen ejemplares provenientes de Aridoamérica cuyos cuerpos, a semejanza con los de marco de esa misma región, fueron elaborados mediante dos técnicas: por corte postcocción (del cogote y parte del cuerpo de un cántaro) y por modelado precocción, como por ejemplo las piezas de Paquimé. Esta última fue la técnica constructiva adoptada entre las culturas de Mesoamérica, donde se utilizaron también los tambores de copa, como en la cultura de Oaxaca y en la maya. Gracias a la existencia de algunas ilustraciones en códices se sabe que estos instrumentos eran percutidos directamente con las manos y algunas de las maneras en que eran sujetados para su ejecución: con ambas manos con el músico de pie, o con el músico en cuclillas y el instrumento detenido entre las piernas; y de manera parecida a esta última, con una sola mano, ya que la otra ejecuta una maraca. En la gran mayoría de las ilustraciones referidas y en otras sólo aparece el tambor de copa como acompañante de diversos ritos, lo que da idea de las ocasiones en que se ejecutaba este tipo de membranófono. Sólo en la lámina XXXIV del *Códice Dresden* se ilustra complementando una agrupación, por lo que se puede suponer que el uso de este instrumento estaba restringido a actos privados o sociales de naturaleza especial, lo que resulta congruente con sus cualidades sonoras, es decir, su facultad para desglosar en él armónicos y efectos, pero de poco volumen. La aparición de instrumentos arqueológicos manufacturados en barro de distintas procedencias permite suponer que fue uno de los membranófonos más ampliamente conocidos; empero, su dispersión geográfica no es acorde con el número de piezas rescatadas ni con la cantidad de referencias documentales existentes, por lo que es de suponer que su uso fue más limitado que el de otros tipos.

Membranófonos tubulares de reloj. De esta subfamilia existen sólo un par de piezas arqueológicas pertenecientes a las culturas de Oaxaca. Al parecer fueron tambores de un solo parche de los que no se han encontrado referencias documentales.

Membranófonos de U. Instrumentos intermedios entre los membranófonos tubulares de copa y los globulares. Se denominan tambores de U por la configuración del cuerpo: un tubo curvo como una letra U que cuenta con un lado más ancho y ligeramente más alto donde se tensaba la membrana, y el otro por el contrario más delgado y bajo (la boca). De manera errónea se los ha denominado también tambores o timbales de agua, bajo el supuesto de que se le ponía agua por la boca para que el instrumento produjera sonoridades especiales. Sin embargo, no existe ningún dato que avale dicha suposición; además, el barro y los acabados con que se construyeron los membranófonos precolombinos resultan de tal porosidad y permeabilidad que, si se les pusiera agua, ésta sería absorbida rápidamente por el cuerpo y transmitida a la membrana, reblandeciéndola e impidiendo con ello su adecuada tensión, y por lo tanto vibración. De este instrumento sólo han aparecido fragmentos, pero existen ilustraciones en los códices mayas de Dresden y Madrid en las que se observan dos maneras de ejecución: una en que la membrana es percutida por ambas manos para acompañar el canto del músico, y otra en que, con el instrumento entre las piernas del ejecutante, es percutida con una mano mientras la otra obtura y desobtura la boca. De esta última manera de

ejecución, en semejanza con los membranófonos globulares, se derivan dos conclusiones: una apoya la tesis del alto grado de conocimiento acústico alcanzado entre las culturas precolombinas, en particular entre los mayas, en cuanto se trató el cuerpo de los membranófonos como la cámara de los aerófonos y no como simple resonador, de manera que pudiera variarse la altura del emisor en una gama más grave; la otra testimonia el desarrollo de un particular concepto morfológico precolombino experimentado en las cámaras, dado que existen también aerófonos globulares mayas que en vez de contar con varios hoyos de obturación tienen dispuesta una boca que en medida proporcional a su obturación varía su altura, generando instrumentos microtonales. De manera parecida a otros membranófonos, los de U tuvieron un uso restringido, y al parecer sólo los conocieron los mayas.

Membranófonos globulares, semiesféricos o timbales. Una premisa en estos instrumentos es contar en el cuerpo con un orificio o boca menor aparte de la de la membrana, ya que de lo contrario no funcionaría debidamente como instrumento, porque las vibraciones del parche tenderían a ser severamente amortiguadas por el aire contenido en el interior del cuerpo (representarían en tal caso un tipo de "timbal sordo"). Tales perforaciones o bocas de respiración asumieron dos configuraciones: una, en la que constituye un tubo anexo al glóbulo del cuerpo (piezas mayas, toltecas, zapotecas y nahua), y otra, en que tal orificio se ubica más o menos oculto detrás de alguna decoración en alto relieve, como la máscara o cara de algún personaje en la parte superior, en la inferior o en ambas (piezas mexicas). Al parecer los membranófonos globulares fueron construidos de barro o de cráneos humanos. Entre las formas en que eran sujetadas y tensadas sus membranas se han encontrado dos: o bien mediante el amarre de un cincho cerca de la boca o usando cincho y correas de tensión, que pudieron trabajar por torniquete de correa de cincho a rodete, como lo siguen haciendo los indígenas lacandones, descendientes de los mayas, en el estado de Chiapas, en un membranófono globular que denominan *kayúm*. Una peculiaridad morfológica preponderante en los cuerpos de piezas arqueológicas mayas es que la boca, donde era tensada la membrana, presenta una configuración cilíndrica, lo que podría facilitar la tensión por correas a semejanza con los tubulares. En los timbales precolombinos de otras culturas la boca configuraba un enorme pabellón cónico, facilitaba la sujeción por cincho y/o pegadura y generaba sonidos más graves. A excepción de una pieza mexicana identificada como "huéhuelt policromado de Escalerillas" (Museo Nacional de Antropología e Historia) y otra cholulteca llamada "timbal de Cholula" que aparecen ricamente policromadas y bruñidas, las demás piezas sólo cuentan con acabados sencillos como de bruñido, engobe o pintados con tierra de diferente color, sobre todo en el área exterior que no cubre la piel.

La identificación ideográfica de los membranófonos globulares se complica dado que al parecer, y sobre todo con instrumentos de gran tamaño, se utilizaba una base cilíndrica de tripié, con lo que en algunas ilustraciones se confunden con los membranófonos tubulares de cilindro o abarillados (huéhuelt o zacatán). Existen algunas ilustraciones claras en las que, a semejanza con los de copa, aparece este tipo de instrumento solo, o con otro ejecutado por el mismo músico —como una maraca—, o por otro músico —como una corneta—, por lo que es de suponer su uso restringido, derivado de sus capacidades sonoras. Un aspecto relevante de la morfología en relación con la ejecución, en los membranó-

fonos globulares con boca de respiración cilíndrica, es el hecho de que la boca fuera obturada y desobturada parcialmente con una mano, mientras la otra percute el parche, con lo que podían obtenerse diferentes alturas en un mismo instrumento, a semejanza de los aerófonos; y es que, como se mencionó anteriormente, parece que las culturas precolombinas sabían que el cuerpo del instrumento funcionaba como la cámara de los aerófonos, condicionando la altura producida por la membrana.

Membranas de simpatía o mirlitones. Al parecer en el mundo precolombino sólo se empleó un tipo de membrana muy delicado —tela araña—, material parecido a un "papel de china" muy delgado, extraído de un especie de capullos que hacen una clase de arañas que habitan en el árbol llamado tepozán; tales apreciaciones se basan en el estudio de piezas arqueológicas conservadas en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México y en el Museo de Antropología e Historia de Cuernavaca (Morelos), en representaciones en códices y en la supervivencia de este tipo de instrumentos en grupos indígenas (pame, nahua y chontales). En todos los casos, las membranas eran pegadas mediante cera sobre un hoyo, ligeramente protuberante por su parte exterior, dispuesto en el cuerpo del instrumento entre la embocadura y los orificios de obturación. Sólo se sabe de la existencia de membranas de simpatía precolombinas en instrumentos aerófonos, en particular en flautas verticales desarrolladas en culturas del área mesoamericana.

7. Membranófonos tradicionales. Una subdivisión importante de esta familia tiene como criterio principal la configuración del cuerpo en que es tensada la membrana: de marco, tubular y semiesférica o globular. El cuerpo en estos membranófonos funciona más como cámara que como simple caja de resonancia. Las particularidades de cada una de estas subfamilias se complementan mediante aspectos relevantes acerca de sus configuraciones específicas y sus formas de ejecución y de tensión de las membranas. Entre las variantes de ejecución sobresalen: la de percusión; la de péndulo, como una forma de golpe indirecto, en el que el o los percutores semejan un péndulo suspendido por un cordón que golpea las membranas en proporción inversa al sacudimiento del instrumento, y la de fricción, cuando la membrana es frotada o friccionada con algún objeto. De manera complementaria, se consideran aspectos morfológicos que intervienen en el resultado y posibilidades del instrumento, como el torchete, cuerda o resorte, con o sin corpúsculos ensartados, tensado diametralmente en alguna de las membranas para producir en él, con un solo golpe, el efecto de redoble; la presencia de algunos componentes en el instrumento o en su ejecución que posibilitan el cambio de timbre y/o altura durante la interpretación, y finalmente, las diferentes formas en que son sujetadas y tensadas las membranas en el cuerpo. Existen en la tradición musical de México membranas de simpatía o mirlitones, que si bien no representan una variante de membranófono propiamente dicho (en cuanto el emisor del instrumento lo constituye otro elemento diferente, aerófono o idiófono), representan un complemento tímbrico de otra familia de instrumentos, en la que su emisor hace resonar por simpatía o de manera subsecuente las vibraciones de dicho tipo de membranas.

Membranófonos de marco. De esta subfamilia existe sólo un caso con una sola membrana entre el grupo indígena concho de Chihuahua, aunque al parecer hasta fines del s. XIX eran comunes entre los grupos indígenas del noroeste. El membranófono concho consiste en un aro de lámina en el que la membrana es tensada mediante el sistema de sogagancho.

La sogá, en este caso cordón, corre de puntos perimetrales del parche a ganchos de alambrión distribuidos en la boca libre del marco. Sólo participa en eventos rituales.

Otra versión de membranófonos de marco con una membrana la representan los panderos. Tienen una infinidad de tamaños y acabados. Uno de los más relevantes es el *pandero tlacotalpeño* (Tlacotalpan, Veracruz), con cuero clavado, tradicionalmente de piel de gato, con marco de configuración octagonal manufacturado en cedro rojo y discos de lámina insertos y sujetos en canales practicados en cada una de las caras del octágono, excepto en la que se sujeta el instrumento, y sartales de cascabeles sujetos diametralmente en la boca sin membrana del marco, o sujetos en su periferia. Su diámetro es de aproximadamente 30 cm, y participa en géneros profanos como el son y el zapateado, y religiosos como las Pascuas, dentro del grupo de manifestaciones tradicionales reconocidas ampliamente como fandangos jarochos. Otra versión del pandero son los pequeños instrumentos de marco cilíndrico utilizados entre agrupaciones denominadas popularmente tunas, rondallas o estudiantinas. En este caso el pandero se caracteriza por tener el cuero clavado, de pergamino a un marco cilíndrico de madera doblada de varias capas ensambladas, con discos insertos en canales distribuidos en la periferia del marco, a excepción del área donde se sujeta. Originalmente eran característicos del centro del país, pero se han hecho comunes en casi todo su territorio. En otros tipos de pandero varían los materiales del marco (madera maciza doblada, lámina, o cartón), la manera en que se sujetan los discos al cuerpo (clavados en su periferia o sujetos en alambres diametrales), y suelen utilizarse para acompañar eventos del calendario religioso como la Navidad, o en una diversidad de danzas junto a otros instrumentos.

La variedad más importante de instrumentos de marco la representan los bimembranófonos. Son abundantes tanto por su diversidad morfológica como por su proliferación a lo largo del país. Su principal variedad radica en la forma en que es sujeta y tensada la membrana. Hay instrumentos resueltos mediante el sistema de atadura de sogá simple, es decir, que una sogá corre de piel en piel atravesándolas en partes alternadas de su periferia, sin ningún otro recurso, y de esta modalidad hay dos subvariantes: de marco cilíndrico (los tambores rarámuri o tarahumara de Chihuahua) y de marco cuadrangular (huastecos y nahua de San Luis Potosí, nahua de Hidalgo, y mixtecos de Guerrero y Oaxaca). También los hay con el mismo sistema de atadura de sogá simple, sólo que cada uno de los parches se cose previamente a un arillo (los bimembranófonos de los jiak o yaqui y los mayo de Sonora y Sinaloa, ñañu u otomfes de Guanajuato, y nahua de Guerrero). Otros, además de contar con aro, se resuelven mediante apretamiento de sogá y su particularidad consiste en que al pasar la sogá o correa por los aros, éstos aprietan de manera más o menos uniforme sobre el aro en que están sujetas o cosidas las membranas (totonaco de Veracruz y nahua de Guerrero, Jalisco, Morelos y Puebla).

Dentro de los bimembranófonos de marco se encuentran también algunos tipos de redoblantes que cuentan con una o varias cuerdas o resortes tensados diametralmente en el parche resonador para que con las vibraciones por simpatía con la membrana emisora redoblen. De este tipo de bimembranófonos existen a lo largo del país versiones locales cuyos marcos son contruidos artesanalmente de tronco ahuecado o de lámina doblada con tensión por correas o por tornillos —templadores metálicos—, además de un amplio catálogo de instrumentos de realización industrial.

Membranófonos tubulares: cilíndricos y abarrilados. Cabe hacer una observación acerca de la presencia en México de casos indistintos de membranófonos tubulares cilíndricos o abarrilados en un mismo tipo de instrumento, sin que ello se considere en su entorno como una modificación o diferenciación alguna; son casos derivados de una transformación temporal o de diferentes interpretaciones locales de un mismo instrumento. Entre los membranófonos tubulares, en que aparecen casos cilíndricos y abarrilados, está una variedad de tambores verticales con una membrana y con patas que se sostienen en el suelo para su ejecución, de ascendencia precolombina. Por ejemplo, el *huéhuatl* (Puebla, Tlaxcala, estado de México, Distrito Federal y Guanajuato) puede encontrarse con el parche pegado, pegado y clavado, clavado, clavado y cinchado, o tensado por apretamiento de sogá-cinturón, comúnmente trípede, y con el tubo fabricado de madera escarbada, madera doblada, de duelas de madera ensambladas, o de lámina (doblada o adaptada de botes grandes —tambos— de aceite). Algunos de estos tambores que fueron contruidos indistintamente con las configuraciones exteriores de tubo cilíndrico o abarrilado, tienen la forma interna cilíndrica, pues la boca en que se fija la membrana aparece afilada constantemente. De este tipo de membranófono existe otra versión denominada *turreuco* (huichol de Jalisco, Nayarit y Durango) con el parche de piel de venado clavado y cinchado, y con el tubo escarbado en un tronco de sabino, invariablemente cilíndrico con tres patas. Otros membranófonos abarrilados forman parte ya de algunas tradiciones musicales populares en México, aunque su presencia se remonta tan sólo a principios del s. XX, como es el caso de las congas o tumbadoras afroantillanas y los timbales.

De forma parecida a los membranófonos de marco, en los tubulares cilíndricos y los abarrilados es más amplia la diversidad y cantidad de instrumentos bimembranófonos que los de una sola membrana. Sus variantes radican en la forma en que son tensados sus parches: con una sogá simple (sogá, correa o cordón) que tensa las dos membranas al atravesar partes de su periferia de manera entreverada, sin otro recurso (el tambor ñañu de Puebla, con tubo escarbado en cedro, y los ikood o huave de Oaxaca —*ndam naab* y *nine naab*— con tubos escarbados en sabino); con arillos y aros flexibles de varas o bejucos trenzados, que constituyen un eslabón entre los sistemas de atadura y de apretamiento, porque la correa atraviesa la piel, el arillo y el aro de cada parche, con lo que los aros sólo ayudan a dar mayor consistencia sin llegar a representar verdaderamente la acción de apretamiento (chontal de Tabasco y nahua de Puebla y de San Luis Potosí con tubos escarbados en cedro rojo, tzeltal, chol-lajte', y tzotzil de Chiapas, y zoque de Oaxaca, *cowaj*, con tubos escarbados en pináceas), y con ligadura de tensión (la sogá liga de par en par los tirantes que corren de parche a parche), lo que ayuda a ejercer mayor tensión en las membranas. De entre estos bimembranófonos la versión tzeltal tiene una peculiaridad en la configuración de su tubo ya que las bases tienden a ser elípticas más que circulares.

Además, entre los bimembranófonos cilíndricos o abarrilados existe la variante que presenta el sistema de tensión en las membranas por apretamiento de sogá: ésta atraviesa los aros de las dos membranas de manera entreverada, para que con la tensión de la sogá ejerzan presión sobre la membrana cosida o adherida a los arillos. Esta configuración es la más difundida en el país debido a que es la solución del redoblante y el bombo o tambora que utilizan todas las bandas de música populares. Se pueden mencionar también algunos otros de

tradición diferente, como la *tamborita* o *changata*, de tubo esculpado en parota con sogas y anillos de tensión (Guerrero, Michoacán y estado de México), y la *tambora de angelitos*, de tubo esculpado en parota con ligadura y anillos de tensión y una gran variedad de tamborcitos ejecutados simultáneamente con una flauta por un mismo músico en las danzas de Tecuanes y de Tlacololeros de Morelos y Guerrero, la danza de Voladores de Puebla y Veracruz, y la danza de Guaguas de Veracruz, entre muchas otras. Cabe señalar el uso de torchetes en algunos de estos instrumentos tensados diametralmente en la membrana resonadora para que redoble; entre ellos existen casos de tambores zapotecas en que el cordón tiene atravesados palillos o cascabeles de víbora a lo largo. Existen algunos casos de bimbembranófonos abarillados de cuero clavado, de péndulo, artesanía de reciente influencia oriental introducida al país aproximadamente en la década de 1980, común en algunos estados (Michoacán y Veracruz). También hay una gran variedad de bimbembranófonos cilíndricos de tensión por apretamiento de sogas o de templadores metálicos, cuya elaboración es predominantemente fabril, que participan en diferentes eventos populares como conjuntos de música de moda (tambores de baterías), bandas de guerra de escuelas y de distintas instituciones (redoblantes de tubos de lámina de cobre o de latón, con aros de madera o aluminio), y agrupaciones tradicionales como bandas (bombos y/o redoblantes de troncos esculpados, de madera doblada, o de lámina de latón, cobre o hierro galvanizado), o diferentes agrupaciones que acompañan danzas (redoblantes de tubo de madera esculpada, o de lámina de latón, cobre o hierro galvanizado), y en conjuntos de pífano o flautín (Distrito Federal, estado de México, Guerrero y Morelos), de chirimía (estado de México, Puebla, Tlaxcala, Distrito Federal, Michoacán, Guerrero, Oaxaca y Jalisco), o de *toxacatl* o corneta aspirada (Puebla, Michoacán y Guerrero).

Membranófonos tubulares cónicos. Existen pocos casos de esta configuración, entre ellos los bongoes y una variedad de la conga requinto, ambos instrumentos de una membrana clavada o de apretamiento por templadores metálicos en la boca mayor del tubo (de duelas de madera ensambladas); son instrumentos de origen afroantillano, muy comunes en todo el país, principalmente en el centro y en el sur.

Membranófonos tubulares de copa. Son instrumentos artesanales de ascendencia precolombina, de una membrana pegada y tensada por cincho a un cuerpo de barro cocido. Se han difundido como artesanía a partir de su reproducción y comercialización, y debido a una corriente musical inspirada en aspectos precolombinos. Se encuentra en diferentes partes del país.

Membranófonos semiesféricos o globulares. Fueron ampliamente cultivados entre las culturas precolombinas, pero su uso ha quedado reducido a las tradiciones de algunos grupos indígenas, grupos de música popular y la reproducción artesanal de modelos o motivos precortesianos. Entre los membranófonos globulares indígenas de origen precolombino se encuentra el *k'ayyum* o *kayum* del grupo lacandón de Chiapas, cuya membrana de piel de mono araguato es tensada en un cuerpo que semeja un recipiente globular con el cuello cilíndrico y una boca de respiración adornada con una máscara antropomorfa; se elabora con barro cocido, acabado con una capa de engobe blanco, y un sistema de tensión de sogas-rodete, en el cual se practica la torsión de cada tirante mediante unos palos rollizos. Otro instrumento parecido al *k'ayyum* sólo que de cuerpo más esférico, cuello más corto y boca cilíndrica y angosta, es ejecutado en pares por grupos indígenas de los Altos de Chia-

pas, donde se usa el término *k'ayob* del grupo tzeltal para nombrarlo. Parecidos a estos últimos, pero con el cuero tensado por cincho, existen membranófonos artesanales que como objeto decorativo, lúdico o de experimentación se venden a lo largo del territorio. También se han difundido los timbales de llaves, cuya manufactura suele ser artesanal; estos membranófonos son ejecutados por pares en diferentes conjuntos populares del centro y sur del país. Su mayor presencia se encuentra en grupos, bandas y orquestas del sureste mexicano, una región que en la época precolombina fue habitada principalmente por los mayas, y éstos cultivaron ampliamente los membranófonos globulares.

Mirlitones o membranas de simpatía. Como se ha dicho existen aerófonos de ascendencia precolombina con membrana de tela de araña aplicada en un hoyo ubicado entre la embocadura y orificios de obturación de una flauta; en otros, al parecer de origen africano, la membrana puede ser de tela de araña, una hoja delgada del árbol del mango, o la cutícula interna de un tallo hueco rebajado en varias tramos de su longitud sin atravesar su cutícula interna, para que al tararear en uno de sus extremos las cutículas descubiertas vibren por simpatía modificando el timbre —mirlitón— propiamente dicho. En el caso del mirlitón existen en diferentes partes del país algunas versiones populares en las que la membrana se hace con un trozo de papel de China (papel muy delgado). Finalmente existen también mirlitones en la marimba —idiófono de tabla percutida—, que se ubican en hoyos practicados en los extremos inferiores de cada resonador del instrumento; las membranas en este caso se obtienen de piel de tripa de cerdo (preferentemente hembra) o de mono.

Terminología. Existen un sinnúmero de nombres no sólo para cada tipo de membranófonos, sino también para un solo instrumento. Por ejemplo, el tambor cilíndrico o abarillado de una membrana y con patas cuenta con distintos nombres en lenguas indígenas, como zacatán en maya, turreuco en huichol, y huéhuatl en náhuatl. Aún más, todavía se emplean distintas palabras en náhuatl que especifican el tamaño y uso del instrumento: *huéhuatl* es la versión pequeña, que puede tocarse entre los brazos; *panhuéhuatl* es una versión mediana, ejecutada con el músico sentado con el instrumento entre las piernas, y *talpanhuéhuatl* un instrumento grande que necesariamente se apoya en el suelo, con el ejecutante de pie. A esta diversidad se suma el empleo erróneo de nombres impuestos para describir o referir a estos instrumentos. En relación con el mismo tipo de instrumento ejemplificado se han utilizado los nombres *teponaztle* para describir al huéhuatl y *tepo* para el caso del turreuco; en ambos casos estas imposiciones las efectuaron investigadores a principios del s. XX, de tal suerte que los lugareños las llegaron a aceptar, pero como una palabra en la lengua de los españoles. Como resultado de las investigaciones en distintas comunidades sobre estos instrumentos, a la pregunta sobre el significado de las palabras *teponaztle* y *tepo* contestaron igual músicos nahua de Puebla y del estado de México, y huicholes de Jalisco: "Esa palabra es castilla, [pero] en nuestra lengua se dice".

Construcción. En México se está viviendo un proceso de cambios acelerados sobre todo en lo concerniente a sus recursos naturales. La preocupación oficial por mantener algunos ecosistemas en vías de extinción y algunas reservas ecológicas ha derivado en una normativa que afecta de manera directa las tradiciones constructivas de instrumentos musicales. De tal suerte, muchos tambores que ancestralmente se hacían de troncos ahuecados, se empiezan a construir de triplay (aglomerado), lámina de acrílico doblado,

duelas ensambladas, y otros materiales como latas, tinacos de lámina y de cartón. Aun así, quedan algunos casos en que todavía se construyen con las técnicas antiguas, o por lo menos éstas no se han olvidado. La importancia de las técnicas, herramientas, materiales y nomenclatura empleados originalmente es que en todo ello subyace una valiosa información acerca del origen del instrumento.

Entre los rasgos tradicionales de construcción están el que la totalidad de membranófonos de marco ejecutados simultáneamente con una flauta son resueltos mediante una tabla de madera o lámina doblada (en los circulares) y tablas clavadas (en los cuadrangulares); por el contrario, los membranófonos tubulares ejecutados también de manera simultánea con una flauta son de tronco escarbado (cedro o parota en su gran mayoría), o hechos con latas de conservas o de aceites automotrices adaptadas. Caso parecido presentan los demás membranófonos cilíndricos. En cuanto a los membranófonos globulares, sus técnicas de construcción no enfrentan el mismo problema. Si bien es cierto que, en el caso de los manufacturados de barro cocido, los grupos que mantienen esta tradición son minoritarios, los instrumentos todavía se construyen regularmente, modelados mediante la técnica del pastillaje y cocidos en hornos domésticos de leña, pero no así las reproducciones de artesanía, que se manufacturan por vaciado en moldes.

Función musical. Dependiendo de su función social los diversos membranófonos tradicionales se ejecutan solos, acompañando al canto o a otros instrumentos, y es que el tambor tiene muchas y variadas funciones en este país, ya que acompaña al rito, al esparcimiento, a despliegues militares, a la danza y a otras manifestaciones. Del contexto deriva su función como simple objeto sonoro o como instrumento musical. Entre las agrupaciones de música tradicional en que aparecen tambores predominan los casos en que acompañan instrumentos aerófonos: flauta de tres orificios de obturación y tambor (Sonora, Sinaloa, Guerrero, Morelos, Oaxaca, Puebla, Veracruz, Jalisco, San Luis Potosí), un pífano o flautín y un redoblante (Distrito Federal, estado de México, Guerrero, Morelos), una flauta y dos o más tambores de diferente tamaño (Chiapas, Oaxaca, Tabasco), una o más chirimías y uno o más tambores o redoblantes (Michoacán, Jalisco, Colima, Guerrero, Oaxaca, San Luis Potosí), una o más chirimías, un redoblante y un huéhuetl (Distrito Federal, estado de México, Puebla y Tlaxcala), bombo y redoblante en bandas de aliento (en todo el país), uno o más cuernos o cornetas militares o heráldicas y uno o más tambores (San Luis Potosí, Chiapas, Guerrero y Oaxaca), y uno o dos clarinetes y una tambora -picota- (Nuevo León), entre otras más. En otros tipos de agrupaciones se han incorporado algunos membranófonos, como la batería con orquestas de marimba (Tabasco, Oaxaca, Chiapas, Veracruz y Distrito Federal), una tarola o pequeña batería en los conjuntos norteños de cuerdas y/o alientos (principalmente en los estados fronterizos del norte, aunque empiezan a proliferar en todo el territorio), una tamborita en un conjunto de cuerdas (Michoacán, Guerrero y el estado de México), una tambora y uno o dos violines (Aguascalientes, Zacatecas, Guanajuato), o una tambora en un conjunto de cuerda (Michoacán), entre muchas más.

La ejecución de los membranófonos se efectúa en su gran mayoría con percutores: baquetas (palos rollizos, entre los cuales los hay lisos o con un trabajo en bajo relieve para destacar el área de percusión), bolillos (baquetas cuya área percutora es cubierta con hule, cuero o imitación, hilo y/o tela, lo que ayuda a amortiguar el golpe), y de manera extraordi-

naria péndulos de cuentas de semilla, de madera o de plástico. Algunos membranófonos son ejecutados directamente con las manos y/o los dedos, tanto por percusión, como sucede en algunos globulares y tubulares de origen precolumbino, y en algunos tubulares de un parche de origen afroantillano, como por fricción en panderos y congas. De acuerdo con lo anterior existen tambores ejecutados con las manos (turreuco, k'ayyum, congas, bongos, panderos), con una baqueta (ndam naab), con un bolillo (tambora, bombo, tambores rarámuri, ñañú, mixteco), con dos baquetas (tambores tzotzil, tzeltal, zoque, chontal, zapoteco, ikood -nine naab, tojolabal, nahua, etcétera), con dos bolillos (huéhuetl), y con una baqueta y un bolillo (tamborita y tambora plana).

Función social. El estudio acerca del contexto en que se desenvuelven los actuales tambores es un trabajo en proceso, que ayudará a una mejor comprensión de fenómenos culturales como el sincretismo y la resistencia cultural. En el encuentro de las diferentes culturas que han intervenido en la consolidación del país la manifestación musical ha sido usada como una forma de proselitismo, y en contraposición de resistencia cultural, aunque en algunos casos encubierta en aparentes concesiones sincréticas. Puede tomarse como ejemplo la persistencia de membranófonos antiguos y/o su uso, que suele tener relación con alguna forma de resistencia cultural, en la que se vincula al instrumento con las antiguas cosmovisiones. La mayoría de membranófonos tradicionales tienen como función principal la música, pero hay ocasiones en que asumen otros papeles, como el de objeto sonoro ritual -sobre todo entre grupos indígenas- o militar, en cuyo caso resulta también un eslabón con el concepto de instrumento musical.

Simbología. Mientras por un lado algunos tipos y significaciones de tambores autóctonos de origen milenario han logrado permanecer en el tiempo, por otro el devenir histórico les ha ido agregando formas y significados de orígenes diferentes, como europeo y africano entre otros. Este fenómeno de pluriculturalidad, manifiesto desde épocas precolumbinas, ocasiona diversidad de significados aun en un mismo tipo de tambor. El huéhuetl pervive con diferentes significaciones derivadas de sus distintos entornos culturales: en ancestrales tradiciones indígenas como la versión huichol -turreuco-, sólo utilizada en el ámbito ritual; en manifestaciones sincréticas generadas por el encuentro de las culturas mesoamericanas con las europeas, en danzas de conquista, danzas aztecas y en conjuntos de chirimía, y en diversos tipos de música contemporánea. Por lo tanto, las variantes significativas entre los membranófonos no sólo dependen de particularidades morfológicas: también implican diversificación las diferentes interpretaciones que dan a cada tipo de instrumento los distintos grupos culturales; incluso las distintas aplicaciones que cada grupo dé al instrumento en distintos momentos o entornos. Las particularidades en la ejecución son importantes denotadores de significados, más allá de la simple determinación del origen histórico en cada instrumento. El hecho de que el turreuco se percute con las manos y el huéhuetl con bolillos o baquetas, además de denotar diferentes grados o formas de remanencia precolumbina, también implica su concatenación con mundos o contextos significativos diferentes. En el mismo huéhuetl, utilizado en los conjuntos de chirimía, existen distintas actitudes en la ejecución y el ejecutante cuando tocan música religiosa -con el instrumento apoyado en el suelo y percutado con los dos bolillos- y cuando interpretan música comercial de moda -entonces se inclina el instrumento con una mano y se percute sólo con un bolillo, a modo de bombo o tambora-.

Aspectos históricos y dispersión geográfica. Se han utilizado los membranófonos a lo largo de todo el territorio desde las culturas precolombinas hasta el presente con una amplia variedad y en un gran número de manifestaciones musicales tradicionales. Durante algunos procesos históricos en México ha habido decaimiento de instrumentos musicales autóctonos, a consecuencia de la práctica limitada de las actividades culturales en que se empleaban y no de un proceso de sustitución por la adopción de tipos o modelos diferentes. La sustitución de modelos antiguos por modernos es un fenómeno muy reciente: aún pueden observarse conjuntos en los que coexisten instrumentos de diferente origen temporal y cultural. El uso de los membranófonos es común tanto entre los diferentes grupos indígenas como entre diversos grupos mestizos, asumiendo tan sólo particularidades locales, o persistiendo antiguas predilecciones regionales por alguna configuración en particular, como los membranófonos de marco entre los grupos indígenas del noroeste.

Véase AZTECAS; MAYA.

BIBLIOGRAFÍA: I. MM, tomos I y II; D. Durán: *Historia de las Indias de Nueva España y islas de tierra firme*, México, Imp. de Andrade y Escalante, 1867-80; D. Castañeda, V. T. Mendoza: *Percutores precortesianos*, México, Publicaciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933; R. J. Weitlaner: "Notes on Chinantec Ethnography", México, Sociedad Alemana Mexicana, 1940; A. Recinos (ed.): *Popol Vuh o Libro del consejo*, México, FCE, 1947; S. Morley: *La civilización maya*, México, FCE, 1947; S. Martí: "Música de las Américas. Organografía precolombina", *Cuadernos Americanos*, 10, 56, 1951; —: "Flautilla de la penitencia", *Cuadernos Americanos*, 12, 72, 1953; —: "Música precortesiana", *Cuadernos Americanos*, 13, 78, 1954; B. de Sahagún: *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, 1956; D. Landa: *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Ed. Porrúa, 1959; S. Martí: "Danza precortesiana", *Cuadernos Americanos*, 18, 5, 1959; —: *Canto, danza y música precortesiana*, México, FCE, 1961; S. Martí, G. Prokosh Kurath: *Dances of Anahuac. The Choreography and Music of Precortesian Dances*, Nueva York, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research Inc., Viking Foundation Publications in Anthropology, 1964; C. Boileas: "El arco musical ¿una pervivencia?", *La palabra y el hombre*, Jalapa, Veracruz, 1965; —: "La flauta triple de Tenexpan", *ibid.*; T. E. Stanford: "A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteenth-Century Dictionaries of Mexican Indian Languages", *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 2, 1966; S. Martí: *Instrumentos musicales precortesianos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2ª ed. corregida y aumentada, 1968; R. Stevenson: *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley y Los Angeles, U. California, 1968; P. Castellanos: *Horizontes de la música precortesiana*, México, FCE, 1970; T. Benavente: *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM, 1971; P. Carrasco: "La sociedad mexicana antes de la conquista", *Historia general de México*, tomo I, México, El Colegio de México, 1976; A. López Austin: *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM, 1980; R. Wasson, R. Gordon: *The Wonderous Mushroom: Mycolatry in Mesoamerica*, Mc Graw-Hill Inc., 1980; F. Flores Dorantes, L. Flores García: *Organografía aplicada a instrumentos musicales prehispánicos. Silbatos mayas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981; W. Krickeberg: *Mitos y leyendas de los aztecas, mayas y muiscas*, México, FCE, 1985; A. Sevilla: "Las danzas prehispánicas", *México Indígena*, vol. I, 1985; B. Schöndube: "Instrumentos musicales del occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias", *Relaciones*, VII, 8, Zamora, Michoacán, 1986; M. Winter: "La dinámica étnica de Oaxaca prehispánica", *Etnicidad y pluralismo cultural. La dinámica étnica de Oaxaca*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986.

II. MM; MMEV; RBMS; J. de Torquemada: *Veinte i un libros musicales*, 1615; S. de Murcia: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Ambers, 1714; J. de Torquemada: *Entre los dos meridianos señal a dos seconline la navegación y descubrimiento que compete a los castellanos*, Madrid, 1723; J. A. de Vargas y Guzmán: *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, Veracruz, 1776; D. Durán: *Historia de las Indias de Nueva España y islas de tierra firme*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1867-80; E. Cotarelo y Mori: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911; C. Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933; G. Saldívar: *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1934; V. T. Mendoza: *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, UNAM, 1939; A. Méndez Plancarte (ed.): *Poetas novohispanos*, 1942; G. Sal-

dívar: "Una tablatura mexicana", *Revista Musical Mexicana*, II, 2, 21-VII-1942, 36-8; II, 3, 7-VIII-1942, 64-6; II, 5, 7-IX-1942; J. Estrada: "Clásicos de la Nueva España: ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la catedral de México", *Schola Cantorum*, VII-1945; L. M. Spell: "Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century", *Hispanic American Historical Review*, XXVI, 3, 1946; S. Barwick: *Sacred Vocal Polyphony in Colonial Mexico*, U. Harvard, 1949; *Obras completas*, 3 vols., ed. A. Méndez Plancarte; vol. 4, A. G. Salceda, México, FCE, 1951-57 (reed. 1976); R. Stevenson: *Music in México*, Nueva York, T. Y. Crowell, 1952; —: "Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico", *Fontes Artis Musicae*, I, 2, 1954, 69-78; I, 2, 1955, 10-5; B. de Sahagún: *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, 1956; H. Cortés: *Cartas de relación de la conquista de México*, México, Espasa-Calpe, 1961; R. Stevenson: "Mexico City Cathedral Music", *Americas*, XXI, 2, 1964; B. Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968; L. Spiess, E. T. Stanford: *An Introduction to Certain Mexican Colonial Archives*, Detroit, Information Coordinators Inc., 1969; T. Motolinía: *Memoriales e historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1970; R. Stevenson: "El 'Carmen' reivindicado", *Ha*, VII, 36, 1974, 17-20; M. E. Duncan: "A Sixteenth-Century Mexican Chant Book: Pedro Ocharte's 'Psalterium, An(t)iphonarium Sanctorale Cum Psalmis & Hymnis' (1584)", tesis, U. Washington, 1975; B. de Sahagún: *Códice florentino*, ed. facs., 3 vols., México, Secretaría de Gobernación, Casa Editorial Giunti Barbèra, 1979; E. A. Schleifer: *The Mexican Chairbooks at the Newberry Library*, 1979; R. Stevenson: "Mexico City Cathedral: The Founding Century", *IAMR*, I, 2, 1979, 131-78; G. Saldívar: "Música y danza en la obra de Cervantes y algunas de sus presencias en México", *Ha*, XIII, 3, 1980, 3-12; XIII, 4, 1980, 13-20; L. Tamayo, S. Tamayo: *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, México, UNAM, 2000.

III-IV. *Gazeta de México*, 12-IX-1786; 2-VII-1793; 21-X-1796; *Diario de México*, 24-X-1805; 25-X-1805; 25-XI-1805; 2-XII-1805; 18-XI-1806; 16-XII-1806; 24-X-1807; 3-VII-1809; 14-IV-1816; 21-IV-1816; F. Calderón de la Barca: *Life in Mexico during a Residence of Two Years in that Country*, Boston, 1843; E. Olavarría y Ferrer: *Reseña histórica del teatro en México*, México, 1895; G. Prieto: *Memorias de mis tiempos*, México, 1906; M. Morales: *Reseña que leyó a sus amigos*, México, 1907; G. E. Campa: *Críticas musicales*, París, 1911; J. G. Montes de Oca: "Retratos existentes en la Biblioteca Pública de la Ciudad de Guadalajara", México, Biblioteca Benjamín Franklin, mecanografiado, 1924; H. Rosales: *Amado Nervo, La Peralta y Rosas*, México, 1926; A. Herrera y Ogazón: *Historia de la música*, México, 1931; J. C. Romero: *José Mariano Elizaga*, México, 1934; G. Saldívar: *El jarabe: baile popular mexicano*, México, 1937; M. M. Bermejo: *Carlos J. Meneses (su vida y obra)*, México, 1939; O. Mayer-Serra: *Punorama de la música mexicana*, México, 1941; E. de la Isla: "El padre J. Guadalupe Velázquez", *Revista Musical Mexicana*, I, 1942, 88; M. G. Revilla: "Venobio Panagua", *Revista Musical Mexicana*, II, 1942; —: "D. Julio Ituarte", *Revista Musical Mexicana*, II, 1942; M. Altamirano: "D. Melesio Morales", *Revista Musical Mexicana*, III, 1943, 10; J. C. Romero: "Historia del Conservatorio", *Nuestra Música*, VII-1946; —: *La ópera en Yucatán*, México, 1947; —: *Durango en la evolución musical de México*, México, 1949; R. Stevenson: *Music in Mexico (A Historical Survey)*, Nueva York, 1952; J. Subirá, A. E. Cherbuliez: *Musikgeschichte von Spanien, Portugal und Lateinamerika*, Zürich/Stuttgart, 1957; O. Mayer-Serra: *El estado presente de la música en México*, Washington, 1960; G. Chase: *A Guide to the Music of Latin America*, Washington, Library of Congress and Pan American Union, 1962; G. Baqueiro Foster: *Historia de la música en México*, México, 1964; A. Araiza: "El maestro Rodolfo Haiffier en la Academia de Artes de México", *Ha*, II, 9, 1969, 34-55; J. Rodríguez Frausto: *Juventino Rosas. Nuevas notas sobre su vida*, Guanajuato, 1969; "Biografía" (Manuel Enríquez), *Ha*, II, 11, 1970, 48; "Fichero de compositores mexicanos menores de 45 años, Mario Lavista", *Ha*, IV, 21, 1971, 23; M. Lavista: "El proceso creador en la improvisación musical", *Diálogos (Artes, Letras, Ciencias humanas)*, 7, 4, México, 1971; F. Luna Ariyama: "Obras de música electroacústica se ejecutaron en plena calle de Niza", *Ovaciones*, México, 30-V-1971; E. Pulido: "Conversación con Héctor Quintanar. Director del Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio", *Ha*, IV, 18, 1971; —: "Música electrónica en el Conservatorio", *Ha*, IV, 21, 1971, 12-4; —: "Con Luis Herrera de la Fuente", *Ha*, IV, 22, 1972, 11-3; J. Velasco: "Búsqueda y música", *Revista de Bellas Artes*, I, 6, 1972, 152; D. Malmstrom: *Introduction to Twentieth Century Mexican Music*, Uppsala, 1974; —: "Manuel Enríquez", *Los Universitarios*, México, 60-1, 1975, 27; —: "Rodolfo Haiffier y su obra", *Los Universitarios*, México, 62-3, 1975, 31; —: "Acercas de Silvestre Revueltas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 45, 1976, 205; —: "El ambiente musical", *Diorama de la Cultura de Excelsior*, México, 12, 1976; —: "Crítica y desorientación", *Diorama de la Cultura de Excelsior*, México, 12, 1977; —: "La música", *Las humanidades en México: 1950-1975*, 1978, 141-64; F. Moncada García: *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, México, 1979; J. Velasco: *De música y músicos*, México, 1981; —: *La música por dentro*, México, 1988; R. Miranda: *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, México, 1993; J. Álvarez: "La música electroacústica en México", *Pa*, XVI, 57-8, 1996, 41-9; S. Moreno: *Determinar el tiempo (escritos musicales)*, ed. R. Miranda, México, 1996; R. Miranda:

Reencuentro con Antonio Sarrier, *sinfonista y clarín*, Morelia, 1997; Anita (libreto), México, Tipografía de "El Tiempo".

V. *La historia danzante*, México, Fernández y Villasana, 1873-74; *La historia cantante*, México, Rivera y Austri, 1878-79; G. de Mendieta: *Historia eclesidástica indiana*, México, Salvador Chávez Hayhde, 1945; E. Olavarria y Ferrari: *Reseña histórica del teatro en México/1538-1911*, vol. I, México, Porrúa, 1961; A. Lomax: *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science, 1968; *Lo efímero y lo eterno del arte popular mexicano*, vol. 2, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1971; G. H. Gossen: *Chamulas in the World of the Sun*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974; E. T. Stanford: *El villancico y el corrido mexicano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1974; M. Flores Gastlum: *Historia de la música popular en Sinaloa*, Culiacán, Sinaloa, DIFOCUR, 1982; J. Meyer: *Esperando a Lozada*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1984; E. T. Stanford: *El son mexicano*, México, FCE-Secretaría de Educación Pública, 1984; G. Rivera: *La bohemia tabasqueña*, Villahermosa, Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 1986-87; M. Ochoa Campos: *La chilena guerrerense*, Chilpancingo, Guerrero, Instituto Guerrerense de la Cultura, 1987; E. T. Stanford: *La música de Tabasco*, Villahermosa, Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 1991.

VI. A. de Molina: *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, México, 1571; *Oficio. Daniel Castañeda a Alonso del Toro. Solicitud para obtener información sobre las medidas, sonidos fotográficos, etc., de instrumentos musicales precortesianos (flautas, teponaxtlis y ocarinas), que se encuentran en museos regionales y extranjeros (anexado un pliego de instrucciones para vaciar la información requerida)*, México, D. F., AADINAH, vol. 7, secc. 19, 1935-1936, encuadernado en la sección 20 por error de encuadernación; L. M. Spell: "Music and Instruments of the Aztecs; The Beginnings of Musical Education in North-America", *Music Teacher's National Association Papers and Proceedings*, 49, XII-1925, 28-30; R. M. Campos: *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928; —: *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, México, Secretaría de Educación Pública, 1930; F. Castañeda y Casas: *San Lorenzo de las guitarras. Hoy Huehuetlán, México*, México, 1937; V. T. Mendoza: "Música precolombiana en América", *BLAM*, 4, 4, X-1938, 235-57; G. Baqueiro Forter: "Halagador porvenir del novaro-clave", *Revista Musical Mexicana*, V, 2, 7-II-1945, 41-2; R. M. Campos: "Juventino Rosas y la música popular de su época (1880-1890)", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1, 1945; A. C. Lillagra: "Los frescos de Bonampak", *Cuadernos Americanos*, IV, México, 1947; J. C. Romero: "Música precortesiana", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 2, 1947, 229-57; G. Baqueiro Foster: "Clavicordio, clavicémbalo, pianoforte, novar", *El Nacional*, México, IX-1949; V. T. Mendoza: "Música indígena de México", *México en el Arte*, 9, 1950, 55-64; G. Baqueiro Foster: "El novar, instrumento ideal de la música del porvenir", *El Nacional*, México, 2-IX-1951; I. Pope: "Documentos relacionados con la historia de la música en México, existentes en los archivos y bibliotecas españolas", *Nuestra Música*, VI, 24, 1951, 245-53; A. Anderson: "Aztec Music", *Western Humanities Review*, 8, 2, 1954, 131-7; E. Arias Luna: *El violín y su importancia en el moderno cuarteto de cuerdas*, México, Secretaría de Educación Pública-Escuela Superior Nocturna de Música, 1954; R. Mena Bravo: "Precortesian Music", *Ethnos*, Estocolmo, Museo Etnográfico de Suecia, 1954, 1-4; S. Martí: *Canto, danza y música precortesiana*, México, FCE, 1961; J. L. Franco: *Sobre un grupo de instrumentos musicales prehispánicos con sistema acústico no conocido*, México, Libros de México, 1964; G. Baqueiro Foster: "Augusto Novaro, revolucionario del arte de la violería", *Revista del Conservatorio*, n° 9, III-1965, 6-9, n° 10, VII-1965, 6-8 y n° 11, X-1965, 5-8; C. Stevens: "Música y danza de los antiguos mexicanos", *Ha*, 1, 1-2, VII-1968; T. Bowen, E. Moser: "Material and Functional Aspects of Seri Instrumental Music", *The Kiva*, 35, 1970; P. Castellanos: *Horizontes de la música precortesiana*, México, FCE, 1970; G. Aguirre Beltrán: "Baile de negros", *Ha*, III, 7, 1971, 4-9; J. A. Coss: "La música folklórica de México", *Revista del Magisterio*, 133, México, VIII-1972; N. Hammond: "Classical Maya Music", *Archaeology*, 25, 2-IV-1972; B. Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1976; "Música aborigen americana", *Mu*, 57, IV-V-1976, 3-8; R. Stevenson: *Music in Aztec & Inca Territory*, Los Ángeles, U. California, 1976; M. Barbosa Cano: "Los instrumentos rituales en Puebla y Tlaxcala", *El Dfa*, México, 65, 1977, 6-7; J. A. Guzmán: "La música en el ritual del Dios Huiztilpochtli", tesis, Amsterdam, Jaap Kunts Centrum Voor Ethnomusicologie Universiteit, 1977; R. Rivera: *Los instrumentos musicales de los mayas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1977; A. Cáceres: "Preliminary Comments on the Marimba in the America", *Discourse in Ethnomusicology: Essays in Honor of George List*, Bloomington, U. Indiana, 1978; *Música precolombiana*, México, Ed. Euroamericanas, 2ª. ed., 1978; P. Crossley-Holland: *Musical Artefacts of Pre-Hispanic West Mexico*, Los Ángeles, Program in Ethnomusicology Department of Music, 1980; A. y M. Bartolomé: *Ritual y etnicidad entre los nahuas de Morelos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981; B. de las Casas: *Historia de las Indias*, México, FCE, 1981; H. T. Cresson: "Aztec Music", *Proceedings of the Academy of Natural Sciences of Phil-*

adelphía, 1984, 86-94; M. Álvarez Boada: *La música popular en la huasteca veracruzana*, México, Premia, 1985; J. G. Contreras: *Atlas cultural de México. Música*, México, Planeta, 1988; M. Enríquez: "50 Años de música en México", *Música latinoamericana*, México, D. F., Seminario de Cultura Mexicana, 1995.

- I. IRENE VÁZQUEZ VALLE
- II. ROBERT STEVENSON
- III. JORGE VELAZCO
- IV. AURELIO TELLO
- V. THOMAS STANFORD
- VI. JUAN GUILLERMO CONTRERAS

México, Trío. México, siglo XX. Véase TRÍO MÉXICO.

Meyer, Luis Carlos. Barranquilla (Colombia), 21-IX-1916; Nueva York, 7-XI-1998. Cantante, compositor y guitarrista. Fue conocido como "El Rey del Porro", y considerado uno de los más talentosos creadores y buen intérprete de cumbias y porros del país. Desarrolló una importante labor de divulgación como pionero de la música costeña en el interior de Colombia, y de la música caribeña en Centroamérica, México, Canadá y Estados Unidos. Sus dotes como cantante y guitarrista fueron reconocidas desde joven, lo que le permitió actuar desde 1934 con varias orquestas en su ciudad natal. A fines de 1940 viajó a Bogotá y en los tres años siguientes grabó diversos temas con las mejores agrupaciones colombianas (las orquestas de Milcíades Garavito, Alberto Ahumada y Francisco Crisancho), y se presentó en diversos locales de esa ciudad. En 1943 se trasladó a Medellín, donde fue cantante de la orquesta del español Juan Manuel Valcárcel en el Covadonga, el club Campeste, el Bolívar y el hotel Nutibara. Viajó por las ciudades colombianas de Cali, Armenia, Manizales y Bucaramanga, y de regreso a Barranquilla, grabó en mayo de 1945 con la Atlántico Jazz Band, antes de salir del país.

Viajó a Panamá y luego a Cuba, en cuya capital se presentó con la orquesta de Bebo Valdés en la estación de radio CMQ a fines de 1945. Pero su objetivo era llegar a México para hacer conocer las cumbias y porros que le habían dado fama en Colombia. En marzo de 1946 firmó contrato con la Promotora Hispano Americana de Música (PHAM) y en octubre comenzó a grabar con la orquesta de Rafael de Paz. Se presentó en el Teatro Nacional y en varias emisoras de la ciudad de México, y su canción *Micaela* fue el tema principal de la película *Novia a la medida*. En marzo y abril de 1948 grabó en México con su propia orquesta, y luego en agosto de ese mismo año con la Orquesta Panamericana. En 1952 volvió a grabar con la orquesta de Rafael de Paz, y en 1953, tras haber triunfado en varios países de Latinoamérica, regresó por corto tiempo a participar en los carnavales de Barranquilla. Sus discos le hicieron famoso en todo el continente y en Europa, y se han convertido en clásicos de la canción tropical. Grabó no sólo sus composiciones sino también las de otros autores del género, como Lucho Bermúdez, José Barros, Pacho Galán y Rafael Escalona, entre otros.

En 1955 viajó a Caracas, y se presentó en la radio y la televisión. En 1956 llegó por vez primera a Nueva York, y de allí se trasladó a Canadá. Durante varios años fue cantante de música caribeña o tropical en recintos de prestigio en Montreal, Toronto y Quebec. En 1961 hizo radio teatro en Montreal, y en 1965 se encontraba de nuevo en Nueva York, antes de regresar a Montreal por cuatro años. En Estados Unidos firmó contratos de grabación con las compañías Peer International de Nueva York y Liberty Record Company de Hollywood. Tras vivir y trabajar durante muchos años con notable éxito en varios centros de Nueva York, se trasladó en 1988 a Los Ángeles, pero regresó a Nueva York hacia 1993. En 1997 fue otra vez relanzado hacia la fama. Se le concedieron varios de los