



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

#### ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA PERCUSIÓN EN EL SON DE LA BANDA SINALOENSE

Presentado por el estudiante

**NICOLÁS SEBASTIAN GUERRERO AVENDAÑO**

Cédula: 1032466908

Código: 2015175017

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Resulta pertinente el hecho de inscribirse en el enfoque etnográfico como mecanismo para introducirse en las prácticas culturales estudiadas, y analizarlas desde un marco cualitativo para vivenciar y comprender la tradición de este tipo de bandas.
- Trabajo que tiene posibilidades de aplicaciones pedagógicas a otras músicas.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ALBERTO GARCÍA HENAO		5.0
Jurado 2 - lector	FERNANDO VILLALOBOS		5.0
Asesor	FRANCISCO ABELARDO JAIMES		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero

Dado en Bogotá D.C. a los veintitrés (23) días del mes de Noviembre de 2017.

**AL SON DE LA TAMBORA:  
ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA PERCUSIÓN EN  
EL SON DE LA BANDA SINALOENSE**

**Como requisito parcial para optar al título de Licenciado en  
Música**

**NICOLÁS SEBASTIAN GUERRERO AVENDAÑO**

**Abelardo Jaimes Carvajal**

**Asesor**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ, 2017**



## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 1

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	AL SON DE LA TAMBORA: ANALISIS INTERPRETATIVO DE LA PERCUSIÓN EN EL SON SINALOENSE
Autor(es)	GUERRERO AVENDAÑO, NICOLAS SEBASTIAN
Director	ABELARDO JAIMES CARVAJAL
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 80 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Música, percusión, México, Sinaloa, Bogotá, banda, banda sinaloense, Culiacán, interpretación, análisis, etnomusicología, tradición oral, modelo, modelización, categorías, trola, tambora, platillos, trabajo de campo, etnografía.

2. Descripción
<p>El proyecto de grado pretende abordar y reconocer elementos fundamentales para la construcción epistemológica de la banda sinaloense desde la interpretación de la percusión en el ritmo del son, usando los propios juicios que emergen de los principales participantes de la tradición.</p> <p>Comprende la etnomusicología y el trabajo de campo como herramienta para entender la práctica interpretativa de los percusionistas tradicionales que se enmarca en la extracción y organización de las categorías nativas para realizar un análisis que denota como la cultura permea la práctica sonora.</p>

3. Fuentes
<p>-Wagner, R. (2010). <i>A invenção da cultura</i>. (A. Moraes, &amp; M. Coelho de Souza, Trad.) São Paulo: Cosac Naify.</p> <p>-Simonott, H. (2004). <i>En Sinaloa naci: Historia de la música de banda</i>. México: Asociación de gestores del patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.</p> <p>-Blacking, J. (2006). <i>¿Hay música en el hombre?</i> Madrid: Alianza Editorial.</p> <p>-Arum, S. (1991). Modelización y modelos de las músicas de tradición oral. En <i>Análisis musical</i>. París: SELAF.</p>

4. Contenidos
<p>El proyecto de grado se organizó en varios apartados que van desde lo más general de la tradición musical hasta el punto en dónde se habla de la percusión sinaloense y su función musical en el son.</p> <p>Contiene un apartado histórico musical e instrumental, construido por el autor a partir de las experiencias de los músicos, dando paso a la elaboración de la memoria histórica de la banda y el pueblo sinaloense. Otro apartado se enfoca en la descripción del formato instrumental y los ritmos más representativos de la banda. Como último, muestra el uso del análisis etnomusicológico para definir la esencia de la percusión en el son de la banda, partiendo de las categorías nativas que emergen de la propia cultura.</p> <p>Para complementar, el texto tiene imágenes y en adición a esto, una serie de anexos entre videos y audios recopilados de la experiencia investigativa durante el proceso que llevo a cabo la elaboración del trabajo.</p>

5. Metodología
Cualitativo, etnografía, trabajo de campo, análisis musical y etnomusicológico.

6. Conclusiones
<ul style="list-style-type: none"> <li>-La experiencia de convivir en otra cultura ajena a la propia y entender nuevas lógicas para usarlas en el quehacer musical.</li> <li>-El uso de otras disciplinas y herramientas en la música para realizar una investigación.</li> <li>-Este trabajo como muestra de la gran incidencia que tiene la música con el diario vivir del ser humano y lo importante que es como práctica en una sociedad.</li> </ul>

Elaborado por:	NICOLÁS SEBASTIAN GUERRERO AVENDAÑO
Revisado por:	<i>Abelardo Jaimés Carvajal</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	27	11	2017
-----------------------------------	----	----	------

## ***RESUMEN***

La banda sinaloense se ha expandido como expresión musical en México, Latinoamérica incluso Europa. Es por eso que la investigación de esta práctica cultural es necesaria para consolidar y entender este fenómeno. En el siguiente trabajo se abordan aspectos de la tradición sinaloense y un análisis que surge de las misma teorías y experiencias de los músicos nativos que pertenecen a esta. Como objetivo principal será el estudio interpretativo de la percusión en el son, donde se abordan aspectos musicales y culturales que están inmersos en la ejecución musical.

## ***ABSTRACT***

Sinaloense band has expanded as a musical expression in Mexico, Latin America and even Europe. That is why the investigation of this cultural practice is necessary to consolidate and understand this phenomenon. The following work approach aspects of the sinaloan tradition and an analysis that born from the theories and experiences of the native musicians who belong to it. The main objective is the interpretive study of percussion in the son like the musical and cultural aspects immersed in the musical performance.

**PALABRAS CLAVES:** Música, percusión, México, Sinaloa, Bogotá, banda, banda sinaloense, Culiacán, interpretación, análisis, etnomusicología, tradición oral, modelo, modelización, categorías, tarola, tambora, platillos, trabajo de campo, etnografía.

***“La vida y la música son solo una, de aquí nace la felicidad”***

*Nicko*

## Agradecimientos

A la música, por permitirme ser parte de ella.

A mis padres, Martha y Javier, quienes han apoyado este camino con todo su esfuerzo y amor.

A la maestra Luz Dalila, por ser la persona que me orientó para la elaboración de esta investigación.

A todo el pueblo mexicano, que me abrió las puertas con gran entusiasmo para ser por un momento parte de su cultura.

A los músicos Justino, Monchy, Daniel, Horacio, Rubén, Manuel, Colorado, Irving, Israel, Mónica, Luis y Leonardo quienes aportaron su conocimiento en gran medida para este trabajo.

A las bandas y agrupaciones *La Elegida de Mocorito*, *Los hermanos Rubio de Mocorito*, *Santa Cecilia de Culiacán*, *Purísima de Mocorito*, *Banda Cielo Azul*, *Los Hermanos Meza*, *Master de Culiacán*, *Sangre Azul* y *Máxima Estructura*, quienes mantienen el legado vivo de la música mexicana.

A mis amigos de Culiacán y de la escuela de música: Nerty, Nata, Memo, Gera y familia, Tuki, Jesús, Drummer, Alan, Manolo, Misa, Ale, Mario, Ixa, Joaquín, Holanda, Alfredo, Paco, Enrikon, Paul, Merary, Frida y familia, quienes me hicieron sentir como en casa a pesar de estar tan lejos de mi país.

A los directivos y profesores de la Escuela de Música de la Universidad Autónoma de Sinaloa, EMUAS.

A la Universidad Pedagógica Nacional y a la ORI.

# Contenido

<b>Introducción</b> .....	8
<b>1. Contextualización de la Banda Sinaloense</b> .....	13
1.1 <i>Sinaloa</i> .....	13
1.2 <i>Historias de la banda sinaloense</i> .....	15
1.3 <i>Histórico instrumental</i> .....	21
1.3.1 <i>Formato</i> .....	21
1.3.2 <i>Percusión</i> .....	24
<b>2. El género de banda sinaloense</b> .....	29
2.1 <i>Principales ritmos</i> .....	30
2.2 <i>El son mexicano</i> .....	32
2.3 <i>El son en la banda sinaloense</i> .....	36
2.3.1 <i>Forma</i> .....	37
2.4 <i>Son “El Sinaloense</i> .....	40
<b>3. Percusión de la banda sinaloense en la actualidad</b> .....	45
3.1 <i>Tarola</i> .....	45
3.2 <i>Tambora</i> .....	46
<i>Taroletas</i> .....	49
3.3.....	49
3.4 <i>Platillos</i> .....	49
3.5 <i>Percusionistas tradicionales</i> .....	51
<b>4. Análisis Musical de la Percusión en el son “El Sinaloense”</b> .....	53
4.1 <i>Modelos y modelización de la música</i> .....	53
4.2 <i>Categorías de análisis</i> .....	55
4.3 <i>El modelo</i> .....	76
<b>CONCLUSIONES</b> .....	80
<b>Bibliografía</b> .....	82

## **Introducción**

El siguiente proyecto pretende abordar y reconocer elementos fundamentales para la construcción epistemológica de la banda sinaloense desde la interpretación de la percusión en el ritmo del son, usando los propios juicios que emergen de los principales participantes de la tradición.

Para el educador musical la investigación es una parte esencial que pone en reflexión el propio acto de enseñar. Conocer sobre la música de otras culturas expande los horizontes musicales. El rol docente debe encaminarse en la enseñanza de la cultura musical, es decir transmitir cual es la funcionalidad de la música en la vida del ser humano. Si logramos como docentes hacer entender esto, podemos crear un medio para valorar y sustentar este arte, lo cual establecería consciencia social, elevando la profesión del músico y el educador musical a un estatus cultural de gran importancia para las relaciones del ser humano en relación a los propósitos de la vida.

La investigación se enmarca en la línea cualitativa y etnográfica. Según Raquel Amaya (2007) dice que la función de la investigación cualitativa es la descripción de los procesos que ocurren en la vida de una comunidad con un enfoque en la conducta y organización social para encontrar la interpretación y relación de significados que emergen de la cultura, es decir, que indagar sobre la interpretación de la percusión sinaloense es concretar un posible significado de esta expresión en relación con el contexto musical de la banda y la cultura de la que nace.

Los métodos cualitativos “Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada” (Lopez Cano R. , 2014, pág. 108), técnicamente estamos hablando de indagar y descubrir las cualidades que tiene dicho objeto (la percusión sinaloense) en relación a un contexto social, donde los sonidos musicales reflejan un lenguaje propio y la idiosincrasia de esta actividad cultural.

Retomando lo anterior, hablar de etnografía según Malinowski (1973), padre de esta disciplina quién realizó un estudio del sistema comercial de los indígenas Papú-melanesios llamado “Kula”, relata su experiencia con esta comunidad y menciona que la



meta del investigador es comprender la visión del mundo en el que se encuentra el ser humano, además de su posición ante la vida. En términos más puntuales “El trabajo etnográfico es recoger datos concretos de pruebas testimoniales y forjar sus propias deducciones y generalizaciones” (Malinowski, 1973, pág. 24), es decir que para la investigación será útil la herramienta de recolección de datos como lo es el trabajo de campo para definir los objetivos de la investigación.

Cómo punto importante que recomienda Malinowski, es estar dispuesto a cambiar los puntos de vista que se tienen previamente (1973, pág. 5), ya que confrontaremos nuestras ideas teóricas y prácticas con otras que han surgido en condiciones diferentes, esto porque el trabajo de campo tiene como finalidad mostrar un esquema claro, conciso y coherente de la estructura social y demostrar las leyes que rigen todo fenómeno cultural, en este caso la música de banda.

Teniendo en cuenta todo lo anterior el texto, de carácter etnográfico, usará el trabajo de campo para comprender, conocer y vivenciar la tradición bandística, además de la recopilación de material bibliográfico y audiovisual, todo esto combinado con la experiencia propia adquirida durante mi carrera y práctica musical, tal como lo sustenta Roy Wagner (2010), donde los conceptos teóricos y musicales son producto del ejercicio investigativo.

Uno de los primeros problemas para la recopilación de datos y el trabajo de campo para esta investigación es que se remite a una expresión musical de un país extranjero y además Helena Simonnet en su libro<sup>1</sup> recalca que no existe por parte de la academia un interés en el estudio de la música del noroeste de México. Pero gracias a la experiencia ya adquirida en este caso como investigador de campo en otros procesos culturales del país como la música de Palenque y añadiendo a esto la oportunidad del intercambio estudiantil que se dio en el segundo semestre del año 2016 en México, con gran fortuna en el estado de Sinaloa, pude involucrarme en la vida diaria del pueblo sinaloense. Esta experiencia me proporcionó herramientas para la realización de este trabajo, además de las relaciones

---

<sup>1</sup> -“La Etnomusicología Mexicana en general tiende todavía, a asentarse en las prácticas musicales indígenas” (Simonnet, 2004, pág. 1).

-“Aparentemente, a la banda sinaloense no se la ha valorado en su importancia. Esta negligencia de interés académico refleja una actitud general hacia la música de banda” (Simonnet, 2004, pág. 2).

personales con músicos tradicionales para entender bastantes aspectos de la lógica en la Banda Sinaloense.

Para cumplir con el objetivo del trabajo sobre los elementos musicales y las características de la percusión en los sones de la banda sinaloense, me remitiré a realizar primeramente una contextualización de la Banda Sinaloense, basado en las entrevistas realizadas a músicos y maestros de esta tradición como al Licenciado en Percusión de la Universidad Autónoma de Sinaloa Daniel López Manjarrez, el ingeniero Rubén Rubio Valdés investigador cultural y conferencista perteneciente a la dinastía de músicos banderos “Los hermanos Rubio de Mocerito”, el Licenciado en música Ramón “Monchy” Meza director de la banda “Hermanos Meza” además de ser arreglista, co-productor y transcriptor de “La Banda “El Recodo”<sup>2</sup>, y el doctor Manuel Franco, historiador, músico e ingeniero subdirector del departamento de cultura del Estado de Sinaloa, durante la experiencia de intercambio, además de las conversaciones realizadas por medios de comunicación como Skype y la última estancia realizada en el mes de agosto de 2017 en Sinaloa.

Como complemento de esto usaré el trabajo de Helena Simonett, etnomusicóloga Austriaca y profesora de *Blair School of music*, Vanderbilt University en Nashville, Tennessee, quién recopiló historias de vida de músicos y personajes involucrados con la Banda Sinaloense y escribió el libro “*En Sinaloa nació, historia de la música de banda*”.

Todo esto dará paso a delimitar los instrumentos y el género en específico que analizaré, en este caso la percusión<sup>3</sup> y el son sinaloense. Para soportar el objeto de estudio se escogerá la canción “El sinaloense”<sup>4</sup> que es el son más representativo, la razón se debe a que en la vivencia y experiencia en Sinaloa fue la que más escuché y la que la gente más pedía, como lo dice (Simonett, 2004), “El sinaloense” es el himno de Sinaloa.

Continuando con el proceso usaré el material que recopilé en Sinaloa como fotos, videos y grabaciones de percusionistas como el famoso “Colorado” quién es integrante de la banda “La Elegida” y además fue el músico que grabó las percusiones en la famosa banda

---

<sup>2</sup> Actualmente llamada “Banda el Recodo de Cruz Lizárraga”, sus integrantes y la industria musical la autodenominan como “La madre de todas las bandas”, con 70 años de trayectoria y reconocimiento a nivel mundial.

<sup>3</sup> El formato de percusión es La tarola, la tambora, los platillos y las taroletas o timbales.

<sup>4</sup> El Sinaloense son tradicional, compuesto por el maestro Severiano Briseño (1902-1988).

MM<sup>5</sup>, Daniel López Ex percusionista de la banda “Santa Cecilia” y docente de la UAS (Universidad Autónoma de Sinaloa), Horacio “Chachito” López, de la banda “Purísima de Mocorito”, Israel Ramírez de la banda “Cielo Azul de Culiacán” e Irving Méndez de la banda “Hermanos Meza” y “La Elegida”.

Para la realización del análisis musical<sup>6</sup> de la percusión, primeramente citaré la investigación “Modelos y modelización de la Música”, realizada por el etnomusicólogo Simah Aarom (1991), que toma conceptos de la lingüística moderna y los adapta a la música, es un intento de entender la música tradicional como un sistema. De allí partiré para elaborar lo que serían las “Categorías Nativas”, suscritas en Roy Wagner quién dice que son los mismos músicos nativos quienes definen y proporcionan los conceptos que estructuran la tradición (2010). Como complemento también tomaré a Gerard Mantel, quien propone ciertos aspectos funcionales para un análisis musical. Como guía, se usarán las transcripciones realizadas de los audios y videos recolectados en el trabajo de campo, además de partituras facilitadas por los músicos.

Como es un trabajo etnográfico no solo trataré aspectos musicales sino ciertos aspectos que se enmarcan en la cultura de la banda, ya que como dice el etnomusicólogo Jhon Blacking - “*En cualquier nivel de análisis las formas de la música se hallan relacionadas con las formas culturales de las cuales se derivan*” (Blacking, *Venda children’s songs: a study in ethnomusicological analysis*, 1967, pág. 181), así que una de las tareas será encontrar elementos de la cultura en la forma de interpretar la percusión, algo que va mucho más allá de lo técnico.

Para finalizar y concluir se hará la propuesta de un modelo<sup>7</sup>, tal como dice textualmente: “La labor del investigador tiene como fin encontrar esas propiedades esenciales, es decir, un modelo” (Arom, 1991, pág. 207). Esta teoría de los modelos nos da a entender que existe algo esencial que hace posible que cualquier música sea ella misma permitiéndonos entender la macro estructura del objeto de estudio.

---

<sup>5</sup> La banda MM fue una banda financiada por un terrateniente de Sinaloa quién para preservar las canciones tradicionales de la banda y complacer su gusto musical decidió contratar a los mejores músicos del estado de Sinaloa para grabar los temas más representativos de la música tradicional bandística, entre ellos “El sinaloense”, “El toro”, “El quelite”, entre otras.

<sup>6</sup> -“La principal tarea del análisis musical es explicar patrones del sonido organizado” (Blacking, *Venda children’s songs: a study in ethnomusicological analysis*, 1967, pág. 194)

<sup>7</sup> -“El modelo es precisamente lo que preserva la identidad de una pieza” (Arom, 1991, pág. 207)

Como propone Blacking (1967), se debe buscar nuevas formas de investigación para la música tradicional, entonces, el objetivo final es encontrar y exponer el modelo para la interpretación de la percusión en el son sinaloense, en otras palabras, descubrir qué hace que cuando se toque la percusión independientemente de que el músico intérprete sea de cualquier región, ciudad, pueblo o país, suene a este género.

Este será el proceso metodológico a seguir, aunque, debemos estar atentos y abiertos a modificar nuestros puntos de vista según lo que vaya pasando durante la investigación (Malinowski, 1973).

# 1. Contextualización de la Banda Sinaloense

## 1.1 *Sinaloa*

México es uno de los países en Latinoamérica con gran transcendencia cultural, sus tradiciones han llegado a influenciar muchas veces nuestra vida cotidiana como el cine, la música, la pintura y su gastronomía. El territorio mexicano es uno de los más grandes del continente conformado por 32 estados.

Uno de esos estados ubicado al noroeste del país en la costa del pacífico es Sinaloa, que limita al norte con el estado de Sonora, al Sur con Nayarit y al este con Chihuahua y Durango. Su capital es la Ciudad de Culiacán Rosales, fundada en 1531 por Nuño Beltrán de Guzmán. Territorio de los indígenas mayos o yoremes quienes también se encuentran en el estado de Sonora parte de Mesoamérica y Áridoamérica<sup>8</sup>.



*Estado de Sinaloa ubicado al noroccidente de la República Mexicana.*

Sinaloa tiene aproximadamente 3'000.000 de habitantes, es conocido como el estado agrícola más importante de la república mexicana y se caracteriza por el cultivo de

---

<sup>8</sup> Datos tomados de: <http://www.vmexicoalmaximo.com/sinaloa/historia>

vegetales de excelente calidad como el tomate<sup>9</sup>, de hecho, el equipo de baseball el deporte por excelencia se llama “Los Tomateros”. Está rodeado de varios ríos y durante la colonia fue una potencia minera. Gracias a que posee costa marítima, la actividad pesquera ha sido fundamental en su desarrollo económico y tiene gran fama por sus platos tradicionales de mariscos y su industria cervecera, cuna de la Cervecería Pacífico que produce marcas como la famosa “Corona” y “Modelo” entre otras. Respecto a las entidades estatales en materia de educación, la Universidad Autónoma de Sinaloa o UAS es la más importante del estado y una de las más importantes del país.

La gente oriunda de este lugar, es muy amable, descomplicada y al foráneo lo acogen como si fuera de su propia familia. Su acento es considerado por personas de otros estados como “fuerte” y “directo”, ya que cuando se tiene la posibilidad de hablar con ellos parece que gritaran.

El territorio cuenta con varios tipos de clima y pisos térmicos, además de una zona montañosa donde lastimosamente la actividad ilícita del narcotráfico se ha desarrollado en grandes proporciones. Pero esto no es motivo para perder de vista las cosas maravillosas que ofrece, la belleza de sus paisajes, su comida, el afecto de sus habitantes y por su puesto la música en donde el sentimiento sinaloense se ve reflejado.



*Foto 1. Atardecer en Culiacán Sinaloa, 40 grados centígrados. Archivo Personal 2017.*

---

<sup>9</sup>Datos tomados de:

[http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/Sin/Poblacion/default.aspx?tema=ME&e=25\)](http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/Sin/Poblacion/default.aspx?tema=ME&e=25)

<https://sinaloa.gob.mx/p/historia-y-perfil-del-estado>

## 1.2 Historias de la banda sinaloense

La banda sinaloense es un espacio de construcción de músicas populares originario del estado de Sinaloa en México. En su contenido comprende el mestizaje musical dado por la influencia de la música europea, caribeña, estadounidense e indígena. Este fenómeno se da a partir de la ejecución y exploración de nuevos sonidos que se relacionan con el contexto cultural en el cual se desarrollan. Según Jhon Blacking (1967) “La música popular se puede considerar parte de un sistema sociocultural del cual forma parte”, esto quiere decir que los factores culturales, tanto políticos, económicos y familiares influyen en las expresiones de la música popular y como lo recalca de nuevo, (1967), “Las estructuras musicales surgen de los patrones culturales de los cuales forman parte”, por ende la banda nace como reflexión de la cultura del norte del país.

El término banda generalmente se refiere a “cualquier tipo de agrupación de personas asociadas, organizadas o ligadas entre sí” (Simonett, 2004, pág. 4). En el contexto musical es un grupo de personas que se juntan con los instrumentos musicales para interpretar música, en este caso en Sinaloa, estas bandas están conformadas por instrumentos de percusión, viento y en algunos casos la voz.

Para contextualizar un poco lo que es la banda sinaloense<sup>10</sup>, debemos tener en cuenta que se ha desarrollado desde épocas anteriores a la revolución mexicana que se dio en el siglo XIX. Simonnet (2004), aclara que existen varias versiones sobre su origen y desarrollo, cabe mencionar que durante mi estadía en Culiacán pude notar esto, en dónde las historias sobre las raíces varían dependiendo de las intenciones o el entorno en que han crecido los músicos que la cuentan. A continuación expondré parte de las conversaciones que he tenido directamente con dichos personajes de la región respecto a los orígenes de la Banda Sinaloense.

Según Daniel López Manjarrez, licenciado en percusión, expercusionista de la Banda “Santa Cecilia” y maestro de la Universidad Autónoma de Sinaloa, me cuenta que México es un país donde la herencia Europea ha marcado grandes rasgos culturales. “Sinaloa es un pueblo minero en dónde los conquistadores venían en busca del oro, cuando ellos

---

<sup>10</sup> Cabe aclarar que el nombre que se usaba antiguamente era “Tambora Sinaloense”, según Manuel Franco el nombre de “Banda Sinaloense” se le adjudicó para diferenciar del “Tamborazo o Tambora” del estado de Zacatecas que responde a otro tipo de música.

llegan traen toda su cultura” (Comunicación personal, Daniel López, Culiacán 2017). Dice que los alemanes son quienes traen la instrumentación y los ritmos, tal como dice Miguel Valadés cronista oriundo de Mazatlán en una de sus entrevistas que concedió a Simonnet, cuenta qué a Sinaloa llegaron muchos alemanes con fines de lucrarse y devolverse a su país de origen con el dinero, pero surge la necesidad para ellos durante su estancia, de recrear su música, así que la casa comercializadora Melchers de dueños europeos, trae a la ciudad de Mazatlán instrumentos musicales de viento en la década de los 60 del siglo XIX, con el fin de venderlos a los habitantes del puerto para que tocaran música alemana. De ahí se hace popular la adquisición de instrumentos y la formación de bandas de viento en las zonas rurales del estado sinaloense, estas conformadas por familias, ya que se daba la oportunidad en el que padre, o el tío adquirirían un artefacto musical e involucraban a sus hijos, sobrinos, nietos, primos y demás familiares para que aprendieran a tocar.

Continuando con el relato de Daniel, afirma qué como la actividad minera en la época de la conquista se daba en la Sierra, las personas de la zona empezaron aprenden a tocar los instrumentos y se da el fenómeno en el que los interpretes empiezan a adaptar las canciones de su entorno al sonido de este nuevo formato. Otro de los personajes que concuerda con esto fue Manuel “El Chino” Flores Gastelum un historiador, músico y etnomusicólogo de la ciudad de Culiacán quien escribió el libro de “La historia de la música popular en Sinaloa”. En la entrevista que Simonnet le hace, afirmaba que el origen de las bandas se gestó en los pueblos mineros y se desarrollaron más que en las regiones costeras donde el entorno fue clave para el desarrollo del repertorio de los famosos *SONES SINALOENSES* tales como “El coyote”, “La guacamaya”, “La ardilla”, “El buey”, haciendo alusión a animales del campo. (Comunicación personal, Daniel López, 2017)

El músico Ramón “Monchy” Meza, licenciado y docente de la Universidad Autónoma de Sinaloa, además de haber sido co-productor, arreglista y actualmente transcriptor de la famosa Banda el Recodo, cuenta una versión que adjudica a los franceses como los que trajeron la influencia bandística a Sinaloa. Afirma que después de la guerra entre Francia y México los ejércitos franceses traían consigo la banda militar para alentar el enfrentamiento, pero tras la derrota en la batalla de Puebla, los maestros de música y milicianos pertenecientes a las bandas militares se quedan en México y son enviados a



realizar “Brigadas Culturales” a la sierra de Durango y Zacatecas (Estados que comparten la zona serrana con el Estado de Sinaloa), allí enseñan a las personas a tocar la música de tradición europea. Desmiente un poco la versión de los alemanes, concuerda que ellos solo traen la instrumentación y confirma que fue gracias a la casa musical, Melchers tal como dice Valadez.

Para terminar quiero enfocarme en una de las personas con la que tuve la posibilidad de conversar, el maestro Manuel Franco, subdirector de Cultura de la UAS, quién resume la historia de los orígenes de la banda en momentos muy cruciales.

Cuenta que fue alumno del Famoso José Gastelum “El Chino” Flores (ya mencionado anteriormente), quién fue uno de los primeros maestros en trabajar las músicas tradicionales. Cuenta con orgullo que fue parte del espectáculo con danza, teatro y música que contaba el origen de la música en Sinaloa creada por “El Chino”. El maestro Flores recorrió todo el estado con la primera banda sinfónica del Difocur<sup>11</sup> llamado actualmente ISIC<sup>12</sup>, el repertorio que se tocaba eran sones que había recopilado durante sus viajes realizados anteriormente por la región, gracias a él se conocieron varios temas famosos como el son de Mazatlán, destaca que su aporte significativo fue ampliar el repertorio.

Manuel relata que durante la conquista llegaron ordenes de monjes a la zona de Árido América (Estados de Sonora, Chihuahua, Nuevo León y parte de Sinaloa), estos eran los Jesuitas, debido a que las comunidades indígenas del estado, yaquies, mayos o yoremes<sup>13</sup>, tenían carácter fuerte y se creía que eran caníbales, no fueron colonizadas con violencia, así que el intento de los europeos de evangelizar era por medio de convencer al nativo, adaptándose a su estilo de vida y aprendiendo sus costumbres, para así transformarlas e incluir las tradiciones cristianas.

Estos religiosos trajeron consigo el canto gregoriano (llano a voces) e instrumentos como la guitarra y el violín que lograron mezclarse con el canto a voces polifónico del yoreme

---

<sup>11</sup> DIFOCUR: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional

<sup>12</sup> ISIC: Instituto Sinaloense de Cultura

<sup>13</sup> Los mayos comparten con los yaquis su origen, lengua e historia; son dos culturas hermanas. La región mayo se localiza entre la parte norte del estado de Sinaloa y sur de Sonora. En Sinaloa sus comunidades se distribuyen en los municipios de El Fuerte, Choix, Guasave, Sinaloa de Leyva y Ahome. En el estado de Sonora los municipios de Álamos, Quiriego, Navojoa, Etchojoa y Huatabampo. Tomado de <https://sinaloa.gob.mx/p/sinaloa-indigena>

(Mayo). Como resultado del sincretismo la primera música interpretada se da con el formato instrumental conformado por el violín, la guitarra y las percusiones indígenas como sonajeros y cascabeles.

Las tradiciones de los Yaquis y los Mayos guardan elementos de la cosmovisión indígena y cristiana<sup>14</sup>. Actualmente existe una tradición que se llama la danza del venado o *Maaso Yihua* y la danza de los *Pascolas* (demonios), en mi segundo viaje a Sinaloa tuve la oportunidad de verla en un festival de expresión artística organizado por el colectivo Recuper-Arte de Culiacán. Dichas danzas tratan de una representación de la cacería del venado donde este encarna el bien y los *Pascolas* el mal.



*Foto 2. Danza del Venado por Leonardo Yanez, festival circulararte 2017, su traje blanco muy singular con los tenábaris o capullos de mariposa en las piernas, cinturón con pezuñas, en la parte superior la cabeza del Venado, en sus manos un par de sonajas o maracas. Archivo personal, 2017.*

Entre los instrumentos usados se encuentra el tambor de agua *Baa-Wéhai*, dos instrumentos idiófonos llamados *Hirukiam*, que son una especie de raspador de madera colocado horizontalmente sobre unas bases hechas de calabaza seca, una flauta de carrizo y un tambor de doble parche, en la segunda parte de las danzas se usa el violín y el arpa, adicional a esto los danzadores tienen una especie de cascabeles hechos con los capullos de mariposa llamados *Tenábaris*.

---

<sup>14</sup> Tomado de <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/5708-yaquis-y-mayos-celebran-el-ciclo-ritual-de-la-muerte>



*Foto 3. Tambor de Agua elaborado con totumos y dos raspadores Hirukiam*

Tomado de <http://www.lutisuc.org/tambordeaguayrascadores.html>

El tambor de agua mientras es tocado simboliza el latido del corazón del venado. Quien lo toca marca un pulso constante y varía la velocidad dependiendo de las sensaciones que va mostrando el danzante al bailar en representación del andar del venado durante su cacería. Según la creencia y lo contado por Manuel es que el tambor de agua como posee un sonido grave y además su rítmica está basada en llevar un pulso, se convertirá más adelante en lo que se conoce como la Tambora Sinaloense.

El afirma que las bandas y la existencia de los instrumentos se dan antes de la revolución mexicana ocurrida en 1910, cita la guerra de San Pedro del año 1864 paralela a la de Puebla durante la época de Benito Juárez, esa batalla fue de los ejércitos mexicanos contra la segunda intervención de los ejércitos franceses que sucedió en Culiacán. Cuando la batalla es ganada por los mexicanos, el coronel a cargo Antonio Rosales decide quemar las embarcaciones de los enemigos para que no volvieran a su país de origen, pero no matar a quienes sobrevivieron ni destruirle sus posesiones, algunos son reclutados como servidores y otros logran huir hacia la sierra <sup>15</sup>, así que parte del conocimiento de su cultura en especial el legado musical será el que introduce el uso de los instrumentos de metal y en un futuro el que va a influenciar la música de banda.

Otra de las historias que considero pertinentes, de las cuales tuve la posibilidad de conocer durante el trabajo de campo en las conversaciones con nativos, sucede en la época de 1877 a 1909 en la que Sinaloa fue gobernada por Francisco Cañedo quién abuso de su

---

<sup>15</sup> En esta región de Sinaloa es común encontrar personas tez blanca y ojos claros los llamados “güeros”.

autoridad en su mandato. Frente a este político surge la leyenda de *MalVerde*, un personaje que robaba a los ricos para darle a los pobres, poniendo en riesgo la vida del gobernador, según Manuel solo le robaba a los ricos. Referencia al famoso dramaturgo mexicano Oscar Liera quién realizó una investigación sobre este tema y le atribuía al “Malo Verde” no como una sola persona, sino como muchas personas, ya que en varias ocasiones este personaje era capturado para matarlo y volvía a aparecer vestido de verde. En la actualidad *MalVerde* es declarado como un santo y héroe popular, se le atribuye el ser quien cumple milagros a personas del común en especial a los narcotraficantes.



*Foto 4. Visita a la capilla de Malverde, al lado izquierdo el autor leyendo los mensajes y ofrendas, al lado derecho aviso de la entrada del lugar. Archivo personal, 2016.*

Tuve la oportunidad de visitar la capilla e increíblemente está adornada con ofrendas por todo lado, fotos de personas, flores, imágenes religiosas y en sus paredes reposan billetes como los dólares, euros y el peso mexicano de la alta denominación, además de tener varias esculturas y torsos que representan la figura humana de aquel santo. Según la persona que cuida la capilla, esta es frecuentada a menudo por personas del común y aquellas que andan en “malos pasos”. Varios le llevan sus ofrendas, pero también es de costumbre llevar la banda a la capilla en contraprestación por algún favor o milagro recibido.

Retomando, Cañedo pidió al gobierno mexicano protección. Recibió un ejército de mercenarios alemanes para que lo cuidaran y cuando estos no estaban de servicio los ponía a tocar. Según Manuel estos traen consigo la influencia del formato instrumental de las bandas de guerra y las formas de la música alemana, aquí concuerda con Simonett respecto a dicha influencia.

### 1.3 Histórico instrumental

*“La tradición puede ser únicamente entendida como algo que está siempre en movimiento” (Simonett, 2004, p.149).*

#### 1.3.1 Formato

En consecuencia con los relatos e historias, respecto al formato instrumental de la banda y su evolución, partimos de la similitud a una banda militar europea. Según Simonnet (2004), las bandas de vientos empezaron aparecer en Alemania y Francia en el siglo XVII, surgen agrupaciones llamadas *Harmoniem* conformadas por oboes, clarinetes y trompetas.

Las bandas militares tienen un ajuste en el siglo XVIII por la organización del ejército de Prusia en la época del Rey Federico II el Grande, quien estableció un formato bastante definido: dos oboes, dos trompetas y dos fagotes, excluyendo un poco la percusión (Astruells, 2003), la inclusión de los instrumentos percutivos de origen turco como tambores y platillos se dio a principio del siglo XIX (Simonett, 2004), época considerada la “Edad de Oro” de las agrupaciones militares, la banda militar se introduce como uno de los productos más importantes en las colonias, donde el repertorio se incrementa y la función empieza a tener otros horizontes representando tareas musicales y culturales (Mínguez, 2015).

El formato de una banda militar estaba compuesto por flautas, oboes, clarinetes, saxofones, trompetas, trombones, cornos, fagot, tuba y percusiones. Según Rubén Rubio la instrumentación inicial de la banda se dio conforme a los instrumentos que estaban a disposición de la comunidad. (comunicación personal, Agosto, 2017)

A inicios del siglo XX las bandas usaban cornetines en vez de trompetas, el bajo de pecho en vez del *Sausafone* que actualmente se conoce como la tuba y clarinetes de 13 llaves, los saxofones fueron reemplazados por los clarinetes<sup>16</sup>. Según López antes los músicos tocaban sentados pero después de la revolución mexicana en 1910, debido a la celebración

---

<sup>16</sup> Conversación con Justino Méndez y Ramón “Monchy” Méndez.

de fiestas patronales y desfiles, se vieron en la obligación de tocar parados o caminando. En 1920 se empezaron a estandarizar las bandas sinaloenses, se agrupan de nueve a doce músicos que tocaban clarinetes, trompetas, trombones de pistones, saxores, tuba, tarola, tambora (Simonett, 2004). La organización de este formato es el legado de la instrumentación de esas bandas originarias de Europa.



*Foto 5. Sausafon o Tuba que perteneció al tubero de la Banda el Recodo, al fondo, músicos banderos de la Banda Cielo Azul descansando durante la “Chamba” 2:30 a.m. Archivo personal, 2017.*

En consecuencia, la inclusión de la voz, Monchy afirma que una de las personas responsables de este fenómeno en la banda y quién dio gran difusión, fue el cantante sinaloense Luis Pérez Meza, quién grabó con bandas como El recodo, Los Guamuchileños, La costeña entre otras.

Cabe aclarar que para los músicos sinaloenses la tradición original de la tambora es sin cantante, según Rubén Rubio la banda desde sus inicios siempre fue instrumental, afirma que era muy difícil encontrar un buen cantante, además que cuando la inclusión de este elemento musical se hizo, no fue tan bien recibido por el público. (comunicación personal, Agosto, 2017).



Cuando estuve en el municipio de Mocorito al norte del estado en compañía de Justino Méndez, pude dar cuenta de la banda tradicional sin cantante y la gran demanda de este tipo de formato en esta región, Manuel Franco me comentó que es una de las poblaciones donde existe un interés por preservar lo “tradicional”, mientras que en la ciudad de Culiacán era común encontrar en fiestas la banda con cantante. A esto, agregó que el repertorio por el formato cambia, mientras que en partes mas rurales eran canciones instrumentales y antiguas, en la urbe se enfocaban en repertorios de canciones cantadas en especial los corridos, que cuentan hechos reales de la vida cotidiana, muchos de estos relacionados con aspectos de violencia o narcotráfico.



*Foto 6. El autor en Mocorito. Al fondo mural que se encuentra en la entrada del municipio elaborado por Ernesto Ríos Rocha, al lado izquierdo se observa la Banda y una imagen de la Virgen, representando las tradiciones musicales y religiosas, al centro la arquitectura del lugar y al lado derecho la representación de la gastronomía. Archivo personal, 2016.*

En la época de 1940, se hacen populares bandas como *Los Sirolas*, *Los Guamuchileños* y *Los Tamazulas*, quienes marcan una tendencia en la organización de la banda sinaloense.<sup>17</sup> Rubén me cuenta que son *Los Guamuchileños* de Culiacán los primeros en entrar en la industria discográfica, graban en el año de 1952 bajo la dirección del director Romeo Zazueta.

---

<sup>17</sup> Entrevista facilitada por Rubén Rubio. Conversación en Radio UAS con el historiador y músico José Guadalupe Zamora Medina, sobre la popular tambora sinaloense, en los años de 1940 a 1963. Culiacán, Sinaloa, 9-abril-2013. Mtro. Matías Lazcano Armienta.

Dentro del fenómeno de las bandas ya establecidas, se da el fenómeno de las famosas *Huipas*, que consiste en un formato reducido de instrumentos <sup>18</sup> con el fin de trabajar en espacios públicos o en restaurantes, el primer acercamiento que tuve con la banda fue en el restaurante “El guayabo” <sup>19</sup> donde la *Huipa* estaba tocando, después pude notarlo en el malecón de Altata los domingos en la tarde, cuando los sinaloenses salen a caminar a la orilla del mar. Realmente esto es lo que se llamaría “el rebusque” del músico de banda.



*Foto 7. Atardecer en el malecón de Altata, lugar donde los Sinaloenses van a comer mariscos y a escuchar la Banda los fines de semana. Archivo personal, 2016.*

### 1.3.2 Percusión

La percusión ha tenido también su evolución, el redoblante, los platillos y el bombo han sido los instrumentos principales en el fenómeno de las bandas a nivel mundial, podemos destacar las bandas militares europeas y si observamos un poco más nuestro entorno, la banda pelayera o la chirimía chochoana hacen parte de este movimiento que incluye este tipo de elementos en su formato bandístico.

En Sinaloa la construcción de estos instrumentos era de origen artesanal<sup>20</sup>, el redoblante y la tambora se elaboraban con madera, cuero de animal (cabrito) y se le hacían amarres con una soga para la afinación.<sup>21</sup> Para darle el “zumbido” característico al redoblante, se colocaba en el parche inferior cuerdas de tripas de animales ejerciendo presión, además

---

<sup>18</sup> El formato es una tuba, una trompeta, un clarinete, un trombón y la percusión

<sup>19</sup> El guayabo es uno de las cantinas más famosas de la ciudad de Culiacán, este lugar es reconocido por ofrecer pollo asado y licor, acompañado de buena música mexicana.

<sup>20</sup> Los instrumentos de percusión ya se elaboraban en la región, al redoblante le llamaban “El ruidoso” o “Redoble” y al bombo “La tambora”. Valadéz entrevista por Simmonet.

<sup>21</sup> Comunicación personal Justino y Daniel López.



para reforzar dicho sonido se usaban cascabeles de serpiente dentro del mismo. Los platillos se hacían de bronce o latón (Simonett, 2004).

La banda sinaloense actualmente solo ocupa dos percusionistas, uno que es llamado *Tarolero* quién toca la tarola o redoblante y usa como complemento instrumentos de percusión como timbales, campanas y platillos. El otro es llamado “tamborero” quién toca la tambora o bombo y los platillos entrechocados.



*Foto 8. Banda conformada por estudiantes, directivos y profesores de la Escuela de Música de Sinaloa, llamada la “Terrible Emuas”, tocando en la celebración del cumpleaños de un directivo de la universidad. En la tarola Irving Méndez y en la Tambora Paul Leyva. Archivo personal, 2016.*

Según Daniel López (comunicación personal: 2016) en los inicios de la banda existían tres percusionistas, uno que tocaba la tarola, otro la tambora y otro los platillos. Monchy afirma que existe registro fotográfico de bandas que tenían tres percusionistas. Esta reducción de tres intérpretes a dos se debe a cuestiones monetarias ya que si se suprime un músico queda más dinero para el resto. Para las primeras grabaciones este formato de dos percusionistas estaba estandarizado.

Ya en los años 60 las bandas escuchaban mucha música de las famosas Big Band de Estados Unidos que se popularizaron en México, entonces los músicos en especial los percusionistas se dan a la tarea de imitar sonidos similares a una batería, agregando instrumentos como las taroletas o timbales. El primero en hacer la anexión fue el

percusionista apodado *El machacas* de la banda *Los Tamazulas de Culiacán*. (Comunicación personal, Daniel López, 2017)

Continuando con lo anterior Simonnet (2004, pág. 161), cuenta que la popularización de la Banda Sinaloense en los años 50, hizo que muchos músicos de orquestas de jazz y de salón se fueran a las bandas a trabajar, la radio fue factor clave para la introducción de ritmos de la música caribeña y norteamericana, entonces se añaden nuevos elementos de percusión con güiros, maracas, bongos y claves. La influencia marca el inicio de las llamadas bandas orquestas donde el repertorio tocado era de *BigBand* composiciones de Glenn Miller, Benny Goodman y la influencia cubana de Pérez Prado quien popularizó los mambos en todo México.

De hecho la influencia del caribe actualmente se mantiene, tuve la posibilidad de tocar con una banda orquesta donde el repertorio incluía canciones como *Perfume de Gardenias* del grupo cubano La Sonora Santanera, *El manicero* o el famoso *Mambo 8* de Pérez Prado.



*Foto 9. Fiesta de Matrimonio, realizando un “Palomazo” o invitación a tocar por los músicos de la Banda Orquesta Master, después de un tiempo y relacionarme muy bien con ellos, me ofrecieron la oportunidad de tocar. Archivo personal, 2016.*

Cabe destacar que la influencia de la música colombiana también permea las bandas con la cumbia. Cuando tuve la oportunidad de hablar con músicos de las agrupaciones en Culiacán varios me referenciaban y preguntaban sobre la orquesta llamada “La Sonora Dinamita” y la cantante Margarita que se autodenominaba “La diosa de la Cumbia”, como exponentes y pioneros de la cumbia en México. Resulta que en los primeros ensayos tuve que estudiar canciones como *La cadenita*, *Mi cucu*, *Oye*, entre otras, pertenecientes a estas

agrupaciones. La Sonora Dinamita se crea en Cartagena en 1960 bajo el sello discográfico “Discos fuentes” y en 1979 realizan una gira en México con gran éxito, se radican del todo. De este hecho nace el movimiento cumbiero en el país y claramente la influencia llega a las bandas sinaloenses que incluyen en su repertorio las cumbias haciendo uso de los timbales y campanas en el formato de la percusión.

Para este tiempo el formato instrumental de la banda sinaloense que pude observar consta de los siguientes instrumentos: Un sausafón llamado por los músicos: tuba, ya que permite al músico que la interpreta caminar y estar parado, este instrumento es responsable de la línea melódica del bajo, tres trombones de pistones, que por lo general hacen la “contramelodía” o “contrapunto”, tres trompetas, dos saxores o llamados por los músicos charchetas que tocan la armonía, tres clarinetes que llevan la melodía principal además de ser la voz más chillona y aguda de los vientos.



*Foto 10. Banda La Elegida de Mocorito, en la fiesta de un rancho del municipio, quién sostiene la trompeta el maestro Justino Méndez, Navidad 25 de Diciembre. Archivo personal, 2016.*

En la percusión tenemos el redoblante o tarola, acompañada de unos timbales que llaman taroletas con campanas o cencerros, un bombo o tambora y unos platillos chocados. En algunas ocasiones adicionan una máquina de *hihat* y un platillo, accesorios provenientes de la batería.



*Foto 11. Set de Percusión de la Banda la Elegida, Celebración del cumpleaños del municipio de Pericos. Archivo personal, 2016.*

Como he mostrado, las diferentes anécdotas recopiladas logran encaminarse en la construcción para la identidad y el fortalecimiento cultural sinaloense, son los mismos actores de la tradición quienes van hilvanando su historia, definiendo sus propias experiencias encaminadas a la preservación de la memoria colectiva.

Todos estos relatos contados de diferentes posturas y visiones, me permiten entender aspectos de la estructura social que van permeando directamente lo musical, es decir que existe una interacción permanente entre sociedad y música que va y viene, es una relación muy receptiva, en otras palabras como dice Blacking (2006) “Los análisis funcionales de la estructura musical no pueden separarse de los análisis estructurales de su función social”, entonces claramente se puede denotar el sincretismo que conlleva en si la Banda sinaloense marcado por la influencia europea de los franceses junto con los alemanes, la cultura indígena yoreme, la estadounidense y latinoamericana, que a su vez ha estructurado a través de los hechos y necesidades que han surgido en el tiempo, la definición del formato y repertorio instrumental, elaborada por los propios habitantes del territorio tal y como lo expresa Rubén Rubio “La banda es una genuina producción local de la región sinaloense” (comunicación personal, 2017).

## ***2. El género de banda sinaloense***

Existen varias definiciones respecto al género musical, en esta ocasión tomaré como referencia al musicólogo mexicano Rubén López Cano quien en uno de sus textos define el género musical como: “Una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en un principio de una serie de muestras, ejemplares o piezas musicales específicas que en su conjunto forman una clase” (Lopez Cano R. , 2004, pág. 4). Para la definición de un género es necesario reflexionar sobre la categorización de varios aspectos que se crean pertinentes.

Cabe agregarle a esta definición que según Cano el género se define por el uso común y la experiencia del oyente al escuchar la música, es decir que dependiendo del entorno en el que se toca, las circunstancias y experiencias en el que el oyente la escucha e incluso el consumismo y la industria musical, son factores no solo musicales si no culturales y sociales que dan definición a un determinado género. De hecho Franco Fabbri (1982), dice que este se suscribe a unas reglas socialmente aceptadas, entonces teniendo en cuenta esto, el uso que se le da a la música propone las pautas o reglas para la definición del concepto. A partir de esto se construye una macroestructura con ciertos elementos identitarios que marcan el género musical: “El género se construye en torno a un prototipo” (Lopez Cano R. , 2006)

De acuerdo a estas aproximaciones conceptuales, la categorización para la banda sinaloense la definiré como una estructura modulada en función de aspectos sociales que surgen por razones históricas, organológicas, territoriales y musicales que se han construido y que aún se reconstruyen, teniendo en cuenta que es una tradición cambiante o móvil.<sup>22</sup> Dentro de esta caracterización el uso de la banda en festividades religiosas como bodas, bautizos, funerales; el formato organológico instrumental típico que la conforma enunciado anteriormente; el momento económico por el que atraviesa el estado de Sinaloa por el narcotráfico y las formas particulares de interpretación que encierran elementos rítmicos, melódicos y armónicos, definen la banda sinaloense como género.

---

<sup>22</sup> Discusión de Abelardo con el autor. Bogotá 4 de septiembre 2017.

## 2.1 Principales ritmos

Ahora bien, enseguida me remitiré hacer una pequeño acercamiento a los “ritmos<sup>23</sup>” más frecuentes que se tocan en el género de banda sinaloense, con base en los datos recogidos en las tocaditas de las bandas.

Es importante tener en cuenta que estos ritmos se han establecido en el género, de acuerdo a la gran demanda del público, las influencias musicales marcadas por la industria musical y la masificación de los medios. Esto da una ventaja al formato de la banda y es que logra ser muy versátil, puede denotar la cantidad de música que ejecuta, infinidad de canciones, incluso llegué a escuchar “Rolas”<sup>24</sup> adaptadas de pop, rock y otros géneros que son de gran demanda en la radio, esto para complacer al cliente que los contrata.



Foto 12. Banda Santa Cecilia, Formato de tuba, trombones, clarinetes, trompetas y percusión, tocando las tarolas el maestro Daniel López. Archivo personal, Culiacán 2017.

Dicho lo anterior, en el repertorio que tiene quizá un carácter europeo se encuentran las famosas polkas que se interpretan en la métrica de 2/4, los valeses en 3/4, la mazurca en 3/4, y el chotis en 4/4. En consecuencia la música caribeña repercute en los ritmos como el danzón 4/4, los boleros en 4/4, la habanera en 4/4, el cumbión y la cumbia en 2/2. Proveniente de la influencia de las *bigband* de Estados Unidos está el foxtrot en 4/4 con la sensación rítmica del swing. Por último la influencia de la música regional mexicana e

---

<sup>23</sup> Es la definición que dieron los músicos tradicionales, es equivalente al llamado “Aire” musical.

<sup>24</sup> Sinónimo de canciones, expresión usada por los mexicanos.



indígena local, encontramos las famosas “Rancheras” canciones principalmente provenientes de los ranchos<sup>25</sup> escritas a 3/4, las baladas en 12/8 y 4/4 dependiendo de la subdivisión y los sones a 6/8.

En el siguiente cuadro, se puede ver los ritmos con la métrica respectiva y ejemplos de canciones más comunes en la banda sinaloense

<i>Ritmo</i>	<i>Métrica</i>	<i>Canciones</i>
<b>Vals</b>	3/4	Alejandra, Un Ángel Más.
<b>Mazurca</b>	3/4	Mañanitas <i>amazurcadas</i> , La india Bonita.
<b>Polka</b>	2/4	Viva Guaymas, Los amores de Julia, El niño Perdido.
<b>Chotis</b>	4/4	Brisas de Mocorito, Mi suerte.
<b>Son</b>	6/8	Arriba Pichataro, El roble.
<b>Cumbia</b>	2/2	Palillos Chinos
<b>Danza</b>	2/2	Linda Morena, ¿Por qué lloras?.
<b>FoxTrot</b>	4/4	Tecateando, Cinco de chicle.

*Cuadro 1. Ritmos de la banda sinaloense*

En todo México, *Las mañanitas* es una canción para saludar en lo onomástico a los familiares, comúnmente en el acto de una serenata, de hecho cada región tiene su estilo propio, están *las mañanitas tapatías*, *las mañanitas oaxaqueñas* entre otras. Resulta que los músicos banderos deciden tomar esta tradición y hacen su propia adaptación con un ritmo muy particular, el de la Mazurca. Este ritmo a 3/4 muy campusano, propio de conjuntos norteros de guitarra y acordeón, sobre el cual muchos corridos se han

<sup>25</sup> *Ranchos es lo equivalente a un lugar rural cerca de las ciudades, en otras palabras es una vereda.*

compuesto. El termino mañanitas según Rubén hace referencia a que era una melodía que se tocaba al final de las fiestas cuando estaba amaneciendo.

Otra de las canciones es *Tecateando* perteneciente al foxtrot, este ritmo de influencia estadounidense proveniente de las *bigbands* de swing, no puede faltar en el repertorio ya que su ritmo y melodía pegajosa remite a las famosas *parades* o comparsas de las fiestas en New Orleans. El término *Tecateando* hace mención al pueblo de Tecate aunque para algunas personas significa estar tomando cerveza, ya que una de las marcas populares de esta bebida lleva el mismo nombre.

Como último ejemplo de las canciones que no pueden faltar en la banda, es *El niño perdido* en el ritmo de polka, es una representación musical de una historia, en la que un padre pierde a su hijo y para buscarlo grita para llamarlo, el hijo al escucharlo le responde. La imitación de este hecho es tocado por las trompetas, mientras la banda se prepara para tocar esa canción una de las trompetas se aleja del grupo. Mientras la canción va sonando el trompetista que está junto con la banda hace el papel del padre y toca una melodía, luego el músico que está lejos interpretando al niño perdido le responde con una contra melodía, al final de la canción el músico vuelve a su posición original dando por concluida la búsqueda y por ende el final de la canción. Para muchos esta historia es real, aquí se refleja en la música los hechos cotidianos de la cultura.

## 2.2 El son mexicano

Hablar del son musicalmente nos remite a varios lugares. En Colombia podemos encontrar el son sureño, son palenquero, en Cuba está el son montuno, son habanero, en Venezuela el son sureño, en centro América está el son guatemalteco, el son nicaragüense y en México el son sinaloense, son jalisciense, son jarocho, el son michoacano, entre otros.

Respecto a la palabra son se puede mencionar que la etimología parte del latín *SONUS*, significa sonido (Chiquitó, 2014), que ha sido adaptada a diferentes músicas en Latinoamérica como una especie de adjetivo adherido al gentilicio de donde proviene dicha expresión musical.



En México el son es icono de patrimonio y representa la tradición musical mexicana, según el musicólogo Leopoldo Novoa el son es proveniente de la época del barroco de España en los siglos XVI Y XVII. Afirma que el son jarocho, uno de los más conocidos, conserva la estructura básica del son barroco Español y que gracias al intercambio entre la colonia y la metrópoli el son se convierte en un fenómeno hispánico, <sup>26</sup> de hecho concluye que los diferentes sones mexicanos son variantes del mismo tronco proveniente de Europa y que no se descarta este mismo fenómeno en Latinoamérica. (Vargas, 2010).

Para complementar Rubén Heredia añade la presencia del elemento africano que dejó huella en la música que junto con el elemento indígena contribuyó también en la gestación del Son (Heredia, 2004).

En aspectos musicales el son tiene una tradición instrumental que viene de Europa como lo menciona el Antropólogo Manuel Álvarez Boada en “La música popular en la Huasteca Veracruzana<sup>27</sup>”:

*“Con la llegada de los españoles y el establecimiento de su hegemonía, se implantan como dominantes los modelos de cultura europea y una concepción de la música a partir del sistema temperado occidental. Los instrumentos de cuerda de aquella época, tales como arpas, cítaras, vihuelas, rabeles y demás fueron introduciéndose -unos antes, otros más tarde- y compenetrándose en la cultura musical naciente en la Nueva España, producto del mestizaje. Algunos de estos instrumentos conservan aún su forma original, fieles a los antiguos tipos, mientras que otros irían evolucionando, transformándose a lo largo de cuatro siglos hacia las variantes regionales y específicas que actualmente conocemos en la Huasteca.”* (Álvarez Boada, 1985).

Este legado de instrumentación se puede notar en la música de los Purépechas en el estado de Michoacán, según la trompetista Mónica Orozco en esta región los “sones de la sierra” y los “sones de tierra caliente o abajeños” mantienen una influencia de la música española, sus métricas en 3/8, 6/8 y los instrumentos usados como la guitarra, el arpa y violines mantienen esa raíz. En el famoso formato de mariachi se usan violines, trompetas, el

---

<sup>26</sup> Referente a los territorios hispanohablantes.

<sup>27</sup> Huasteca es el nombre de una región en México que comprende el norte de Veracruz, el sur de Tamaulipas, la Sierra Gorda de Querétaro, parte de los estados de San Luis Potosí e Hidalgo y, en menor medida, de Puebla.

guitarrón, vihuela, arpa y guitarra que interpretan los sones jaliscienses, sones huasteco o



huapango huasteco en 3/4 y 6/8. (conversación personal, Mónica Orozco, Morelia, 2016)

*Foto 13. Mariachi cantando y tocando el Guitarrón, Plaza Mariachi Guadalajara México. Archivo personal, 2016.*

El son mas allá de aspectos etimológicos contiene un aspecto cultural muy importante. En una de las conversaciones con Mónica, ella me da a entender que cuando escucha un son le dan ganas de bailar y afirma que es una música ligada al baile, de hecho Justino Méndez comenta que en las comunidades donde hay danza, a todas las canciones les dicen son, y concuerda con que dicha música no se puede concebir sin una forma de bailar. (conversación personal, Culiacán 2017)

En mi visita a Morelia la capital del estado de Michoacán pude observar la famosa danza de los viejitos, en la que los bailarores se visten como ancianos y portan una máscara con las facciones de una persona vieja, un traje muy colorido y en los pies llevan un estilo de sandalias llamadas “huaraches” con suela de madera, para danzar al ritmo del “son del trencito” mientras golpean el suelo con los pies, a esto se le llama “zapateado”.



*Foto 14. Danza de los viejitos en la plaza principal de Morelia estado de Michoacán. Archivo personal, 2016.*

Los instrumentos que acompañan la danza son una guitarra, un violín, en algunos casos el arpa y el tololoche que es una especie de contrabajo.



*Foto 15. Músicos tocando la canción “El trenecito” con tololoche y vihuela en la Danza de los viejitos. Archivo personal, Morelia, 2016.*

Rubén Heredia dice que el son está ligado al baile social y que los bailes suelen ser ejecutados sobre tarimas que complementan y realzan la parte rítmica de la música. (2004). Leopoldo Novoa en la entrevista del periódico *La Jornada* dice: “El son se preserva como elemento de cohesión social y motivo de festejo” (Vargas, 2010). Por consiguiente el son es una expresión cultural muy fuerte en México, la cual preserva

aspectos de identidad actuando como símbolo musical, dancístico y social de los mexicanos.

### 2.3 El son en la banda sinaloense

En cuanto al son sinaloense<sup>28</sup>, es considerado uno de los ritmos mas populares de la banda en Sinaloa, según Ramón “Monchy” Méndez, la influencia de esta música viene de Michoacán, de hecho dice que varios de los sones que se tocan actualmente en Sinaloa vienen de esta región mexicana. Rubén cuenta que la mayoría de estos sones michoacanos se hicieron famosos y se dieron a conocer por la banda sinaloense.<sup>29</sup>

Continuando con lo anterior retomaré lo que es la tradición Yoreme, en donde la danza de los *Pascolas* se interpreta al ritmo de los sones indígenas, por lo general en la métrica de 6/8 con instrumentos como el violín, el arpa y las percusiones que tiene los danzantes. Cuando tuve la oportunidad de hablar con Horacio López, me dijo que al referirse al ritmo del son en la percusión lo hacían con el nombre de “Ritmo de Pascola” o “Zapateado”, a este último término también acertó Daniel López, según se le atribuye por la forma de bailar.

Rubén Rubio me referencia a José Rubio Quiñones, músico fundador de la banda *Hermanos Rubio de Mocorito*, quien llamaba *Pascolas* a la música *Chicoteada*<sup>30</sup>. Rubén entiende que le decía *Pascola* no por el ritmo, sino porque la rítmica de esa música incita a bailar, infiere que José hacía una correlación con el baile de los *Pascolas*.

En mi última visita Culiacán en agosto de 2017 como mencioné anteriormente tuve la posibilidad de observar la danza del venado -tradición Yoreme-, donde conocí a Leonardo Yañez Juárez, quién es practicante de estas tradiciones. Me cuenta que los sones de *Pascolas* en su formato instrumental antes de la llegada de los españoles se tocaban con una flauta y un tambor de dos parches. Ya que el culto religioso indígena le rinde tributo al monte *uia-ania*, los sones tocados son de carácter imitativo a los elementos de la

---

<sup>28</sup> El nombre original según Manuel, Rubén y Justino es el de huapango, solo que por la masificación la popularidad se ha dado con el nombre de son.

<sup>29</sup> Sonos como Juan colorado, El Huerepo, Las Huilotas, Arriba Pichataro.

<sup>30</sup> Chicoteada es una expresión para referirse a esas rolas que encienden el ánimo de la gente, por lo general las canciones a 6/8. Rubén Rubio, 2017.

naturaleza. Existen cantos evocando la ardilla, el coyote, la cuichi (gallina de monte), incluso música inspirada en arboles como el *palo verde*<sup>31</sup> o *cutiasali* (lengua Yoreme), todos estos sonos cuentan una historia. (conversación personal, Culiacán, 2017)

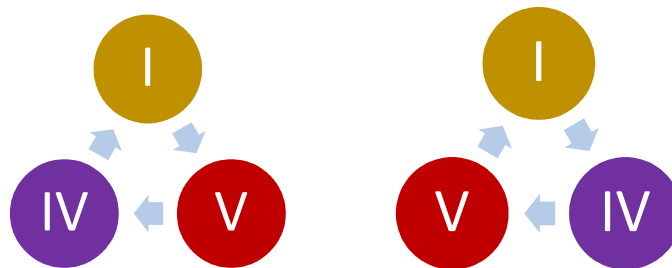
Después de la llegada de los españoles estos sonos se interpretan en el violín y el arpa, por consiguiente son adaptados a la banda. Según el etnomusicólogo Luis Carrera, afirma que hay melodías del repertorio *Pascola* que se retoma en la Banda.

Entonces el son sinaloense al parecer recoge algo de ese legado indígena yoreme tal como lo afirmaba Manuel, en sincretismo con el formato instrumental, además, retoma repertorio de sonos de diferentes partes de México, ya que el son mexicano es un fenómeno nacional.

### 2.3.1 Forma

Los sonos tocados en la banda sinaloense están escritos en 6/8, su armonía básicamente tocada por los saxos maneja los grados de Dominante (V), Subdominante (IV) y Tónica (I). Las tonalidades más usadas son G, F, C, Bb y algunas veces D.

A continuación usaré los siguientes gráficos para explicar el movimiento armónico:

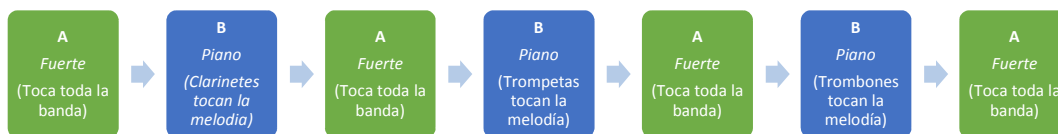


La secuencia puede empezar en I luego V, vuelve IV y luego I, o en I luego IV, consecutivamente a V y vuelve a I. En algunas canciones dicho ciclo puede empezar en V, esto depende de la melodía.

---

<sup>31</sup> Existe un son que se llama “El Palo Verde” que se desarrolló en las comunidades indígenas, originalmente se canta en Yoreme y es una de las piezas más importantes del repertorio de los sonos en la banda. (Rubio).

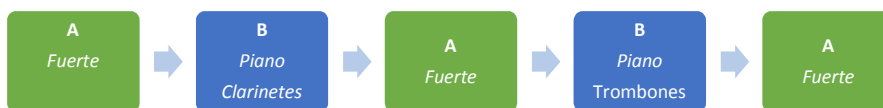
La estructura se puede concebir teniendo en cuenta dos partes, el *Tutti* o *Fuerte* que es cuando todos los instrumentos tocan, y el “*Piano*” cuando solo algunas cuerdas<sup>32</sup> de instrumentos lo hacen. La melodía principal puede ser solo una línea melódica repetitiva o también puede estar dividida en dos o más motivos melódicos.



En la mayoría de canciones tenemos la sección A que es el *Fuerte* donde la melodía es tocada por trompetas, trombones y clarinetes al mismo tiempo, mientras la tuba hace el bajo, las charchetas la armonía y la percusión el ritmo. En la sección B que es el *Piano*, se toca una contestación que contrasta con la melodía de la parte A, en este caso dicha melodía solo es tocada por una sección de instrumentos que puede ser trompetas, clarinetes o trombones, mientras que la tuba, percusión y charchetas siguen haciendo su función. Por lo regular los clarinetes tocan la primera vez esta sección, después las trompetas y por último los trombones. En algunos casos existe un intro que puede ser hecho por percusiones o trompetas, incluso la tuba.

A continuación mostraré variaciones de la estructura expuesta anteriormente, basado es sones sinaloenses famosos, este orden estructural depende del arreglista o de los mismos músicos quienes se ponen. Las variantes más comunes que pude identificar son:

**1. El Sinaloense – Arriba Pichataro**



**2. El Pávido Návido**



<sup>32</sup> El concepto de *Cuerda* es usado por los músicos nativos para referirse a un tipo de sección instrumental, es decir la de los clarinetes, la cuerda de las trompetas o la cuerda de los trombones.

### 3. Arriba el roble – El toro de once – El tecolotito – Los viejitos



### 4. Las Huilotas



La forma depende también de la duración de la canción. Si la composición es muy corta, lo que hacen es repetir la sección B o *Piano* con alguna de las cuerdas y terminan con el *Fuerte* o sección A. De hecho en una de las primeras conversaciones de Justino cuando tuve la posibilidad de ver por primera vez la banda sinaloense en vivo, en el municipio de Pericos a unos 40 minutos de Culiacán, me comentaba que las formas han cambiado, debido a que muchas personas que contratan la agrupación lo hacen por bastantes horas, dice que ha durado más de 24 horas tocando para la misma persona, muchas veces repiten la misma canción por orden del cliente, esto ha hecho que la forma varíe, que los músicos se turnen para repetir los motivos y las secciones melódicas de la canción, incluso, que la percusión tome protagonismo con la intención de que el ritmo no pare, con el fin de que los músicos descansen y no se esfuercen tanto, es decir que las formas expuestas anteriormente se pueden modificar de acuerdo a las exigencias en el contexto que se toque.<sup>33</sup>

En algunos sones existe una variación que se llama *Merequetengue*, donde los instrumentos como las taroletas, campanas y congas toman protagonismo, es una sección de la canción que refleja esa influencia del fenómeno de la música tropical. Por lo particular cuando termina la forma normal, empiezan las percusiones con el ritmo, luego tocan el *Fuerte*, y enseguida el *Piano* del clarinete seguido del *Piano* de trompeta y trombón, para finalizar vuelven a tocar el *Fuerte*, realmente se toma como un arreglo para la canción. El final de las canciones varía dependiendo de la región, en Mazatlán y Culiacán tiene un final parecido y en Mocorito uno totalmente diferente.

<sup>33</sup> Tuve la posibilidad de ir a varias fiestas, específicamente con grupos norteros, en dónde toqué unos “palomazos” (Fogueo) o muchas veces me llamaban a trabajar, recuerdo que en una fiesta nos pidieron tocar el corrido de “Laurita Garza” para iniciar y terminar la tanda. Nos contrataron por 5 Horas y cada tanda era de una hora aproximadamente, al final decidimos hacerle variaciones al ritmo como cumbia y huapango, para que sonara diferente e intentábamos acortar la canción porque ya estábamos cansados.

En el son se destaca la fuerza de los trombones, la habilidad para improvisar en el contrapunteo que hacen y el *bajeo* o línea melódica del bajo que hace la tuba, Monchy dice que una buena interpretación de un son y el éxito de una banda sinaloense es la forma en la que interactúa la tuba con el contrapunteo de los trombones y quién lleva la batuta marcando la forma en este ritmo deben ser las percusiones.

#### *2.4 Son “El Sinaloense”*

Durante mi estadía en Culiacán tuve la posibilidad de contactarme con Manuel Leal, acordeonista del grupo de música norteña *Máxima Estructura*, que estaba buscando baterista para la agrupación, yo me ofrecí a suplir el cargo y le pareció la idea. Ya concretado que sería el nuevo integrante, Manuel me envía un repertorio de canciones obligatorias populares que tocan este tipo de agrupaciones entre corridos, boleros y cumbias. Estaba la canción “El sinaloense”. Me enfatizó bastante en estudiar muy bien ese tema, esto llamó bastante mi atención, puesto que escuchar un nuevo ritmo y el formato en el que se tocaba, me condujo a la realización de este trabajo.

El compositor de esta pieza, fue Severiano Briceño Chávez, oriundo del estado San Luis de Potosí. Fue un compositor de huapangos y fundador de la asociación de autores y compositores de México<sup>34</sup>. Según Manuel Franco la historia cuenta que la canción le fue compuesta a Jorge Almada, un terrateniente de Sinaloa quién era dueño de grandes ingenios y de la ciudad de Navolato al norte del estado. Según, la letra de la canción es una descripción de este personaje.

Otra historia contada por Jose Ángel “Ferrusquilla” cuenta que en el cerro de la Nevería en Mazatlán había una cantina donde estaban tomando Enrique Sánchez Alonso “El Negrumo”<sup>35</sup>, compositor sinaloense, y Severiano. A cada uno de los amigos le tocaba pagar una ronda de cerveza, cuando se acercaba el turno de Negrumo, este se dio cuenta que no tenía el dinero suficiente, así que le ofreció a Severiano una canción que había compuesto a cambio del pago de la ronda, entonces el aceptó. La melodía que dicen intercambió, fue la de “El sinaloense”.

---

<sup>34</sup> Tomado de: <http://sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08059>

<sup>35</sup> Entrevista hecha en el documental “La Tambora Sinaloense, Culiacán vs Mazatlán” (2012) <https://www.youtube.com/watch?v=01vg9Tjz2Mk&t=1571s>



A continuación la letra que tiene la canción:

**Verso 1**

*Desde Navolato vengo  
Dicen que nací en el roble  
Me dicen que soy arriero  
Por que le chiflo y se para  
Si les aviento el sombrero  
Ya verán como repara  
Hay, hay, hay mama por dios*

**Verso 2**

*Me dicen enamorado  
Pero de eso nada tengo  
También me dicen el negro  
El negro pero con suerte  
Y a mí aunque me salga un gallo  
No me le rajo a la muerte  
Hay, hay, hay, mama por dios*

**Verso 3**

*Soy del mero Sinaloa  
Donde se rompen las olas  
Y busco una que ande sola  
Y que no tenga marido  
Pa' no estar comprometido  
Cuando resulte la bola*

**Coro**

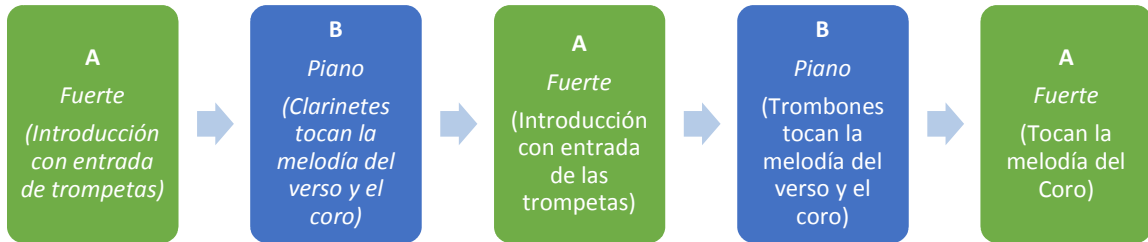
*Por dios que borracho vengo  
Que me siga la tambora  
Que me toquen el quelite  
Después el niño perdido  
Y por último el torito  
Pa' que vean como le brinco  
Hay, hay, hay, mama por dios*

La primera grabación de *El sinaloense* fue realizada por la banda *Los Guamuchileños de Culiacán*, hecha en 1952 en la disquera RCA Victor, en 1954 la grabó la Banda el Recodo, músicos como Juan Gabriel y Lola Beltrán la grabaron.

El sinaloense es un himno popular de Sinaloa, no hay ningún sinaloense que no se identifique con esa pieza, con solo tocarla sueltan gritos y explota la gente de alegría, es una canción que da sentido de pertenencia a Sinaloa.

Rubén Rubio cataloga la canción como un corrido porque describe la geografía y algo en la forma de actuar de un sinaloense, aunque muchas personas comentan que denigra ciertos aspectos, por ejemplo cuando usa el término *negro* en el segundo verso, se refiere al amante de una relación, y continuando la estrofa al decir que si le sale un *gallo*, en otras palabras uno de los maridos, no se le raja a la muerte es decir que no le teme a pelear con quien sea. En el tercer verso cuando dice que no se compromete cuando resulte la *bola*, hace alusión a un embarazo, es decir que quiere estar soltero para que cuando la mujer esté embarazada pueda escapar de las obligaciones que le atañen. Por estas razones tiene varias críticas la letra ya que a muchos no les convence.

Para el análisis de este trabajo tomaré como referencia la estructura que se toca en la grabación de la Banda MM, de la Banda El recodo grabada el disco Raíces y la Banda la Elegida:



La canción por lo general empieza con una entrada de las trompetas, seguido del *Fuerte* que es la introducción, luego se procede a tocar el *Piano* donde la cuerda de clarinetes interpreta la melodía principal (Verso y Coro), por consiguiente en algunos casos dependiendo de la banda vuelven a la entrada de las trompetas o si no directo a la introducción, después los trombones tocan el *Piano* (Verso y Coro) y por último se toca el *Fuerte*, que puede ser la introducción o el Coro. A continuación anexaré los fragmentos melódicos de cada sección:

A  
Fuerte  
(Introducción con entrada de trompetas)

**Introducción**

Entrada de las trompetas

5  
Entra toda la banda **FUERTE**

9

13

17

**B**  
*Piano*  
(Clarinetes  
o Trombones tocan  
la melodía del verso  
y el coro)

**PIANO**

*Melodía del verso*

8

*Melodía del coro*

16

24

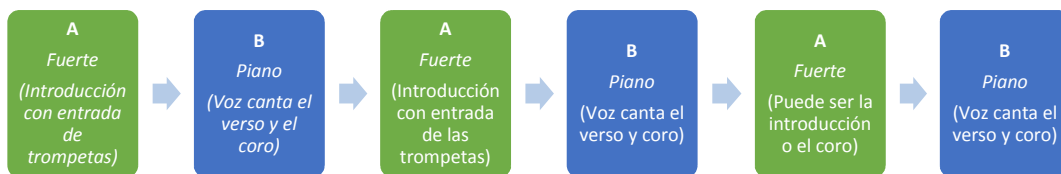
**A**  
*Fuerte*  
(Tocan la melodía  
del Coro)

**FUERTE** *Melodía del coro para el final*

6

12

Cuando la Banda es con cantante la forma es la misma, solo que la voz reemplaza las cuerdas en la parte del *Piano*.



El gran éxito de este tema para muchos es la introducción , en Culiacán la entrada de las trompetas en la introducción es más “marcada”, mientras que en Mocorito y Mazatlán es Ad Libitum. (Conversación personal, Justino Méndez, Culiacán, 2017)

Escogí este tema como objeto para entender o comprender el son de la banda sinaloense porque pude observar que es tocado por todo tipo de agrupación musical, llámese banda, grupo norteño, orquesta o grupo campirano. Independiente si la banda toca la música tradicional que refiere la música sin cantante o toca repertorio un poco más actual que incluye la voz, nunca va a faltar “El sinaloense”, es el denominador común para realizar el análisis de la percusión más adelante.

### 3. Percusión de la banda sinaloense en la actualidad

#### 3.1 Tarola

La tarola, instrumento membranófono, puede estar construida de madera o metal. En la banda se usan las de metal, ya que dicho material permite mayor resonancia del sonido. Los parches son de PET<sup>36</sup>, por lo general son de una sola capa transparentes, no es común usar parches corrugados, ya que tienen una capa texturizada para realzar los bajos y quitar armónicos. La marca puede ser Corello, Evans, Remo o Aquarian. El entorchado que le da el típico zumbido, está elaborado con cuerdas de acero que al estar sobre el parche inferior, con una leve presión produce el sonido.

La tarola para banda debe contar con mínimo 10 *lugs*<sup>37</sup> o más, esto ayuda junto con el parche a que la afinación y las frecuencias sean más altas, en algunos casos cuando se graba, los productores e ingenieros buscan un sonido más seco con el uso de otro tipo de parches y sordinas. La medida más común es de 14x6.5” o 14x6” y entre las marcas más reconocidas está Rogers, Ludwig, Pearl o Herch. Se usa una base robusta para sostener la tarola mientras se toca.



Foto 16. Tarolas de Irving Mendez elaboradas en metal, de izquierda a derecha Slingerland, Rogers y Mapex. Archivo personal, 2017.

Las baquetas o *palillos*, son hechas de “venadillo”, madera que se produce en clima húmedo, específicamente se fabrican artesanalmente en el municipio de Concordia al sur de Sinaloa.

---

<sup>36</sup> Politereftalato de etileno, es un polímero que se usa también para las botellas plásticas.

<sup>37</sup> Sistema de tornillos que junto con el aro permiten fijar el parche al tambor y darle afinación.



Foto 17. Par de palillos. Archivo personal, 2017.

Estos *palillos* son bastante grandes en comparación con las baquetas para redoblante o batería. El grosor es de 2cm y su longitud 40cm, la punta es ovalada y grande. Son realmente pesadas y gruesas, esto permite que un par dure mucho más. Pude notar que al tocar con los *Palillos*, el sonido emite un volumen bastante alto, es decir que a mayor peso mayor intensidad en el golpe.

### 3.2 Tambora

La tambora sinaloense es un instrumento membranófono, antiguamente su elaboración era artesanal. Daniel López dice que en los inicios de los años 20, cuando la banda establece un formato definido, se usaban los bombos de la batería construidos de madera como maple o arce, con parches de acetato y aros cromados de metal, el tamaño mas común era de 20". Incluso en la *huiipa* actualmente se usan ese tipo de tamboras, ya que el peso y el tamaño permiten la movilidad del músico durante la actividad del rebusque.



Foto 18. Tambora que hacía parte de una batería marca Rogers, medidas de 20" x 14". Archivo personal, 2017.

En la actualidad existen varias marcas que se dedican a la fabricación de las tambores, una de ellas es Herch que tiene su fábrica en la ciudad de Guadalajara. La madera mas usual para la construcción es maple y ébano. El cuerpo de la tambora puede ser de un solo color o se puede personalizar con grabados e imágenes que se estampan en una capa de espuma que va encima de la madera natural, según el gusto del músico. Por lo general las tambores llevan 12 *lugs*.



*Foto 19. Lugs Archivo personal, 2017.*

Los parches son elaborados por marcas estadounidenses como Aquarian, Remo, Evans o Coreelo que es Mexicana, se hacen de PET, pueden ser de una capa o de dos para realzar las frecuencias bajas. Es usual que en uno de los parches de la tambora se coloque impreso el logo de la banda o artista que acompaña el tamborero, muchas veces los datos de contacto de la agrupación, es una insignia muy importante de la banda. Las medidas más comunes que se encuentran son 22"x24", 20"x24", 22"x22"y 20"x22".



*Foto 20. Tambora Banda la Elegida en Pericos, en el parche principal la publicidad con el nombre de la agrupación, un pequeño lema y los números de contacto. Archivo personal, 2016.*



A la tambora en ciertas festividades y desfiles, se le coloca una correa para que el músico la cargue y pueda caminar con ella, pero por lo general la banda no está en movimiento, aunque si es necesario, por ejemplo, seguir una carroza en un funeral o en las fiestas de independencia, la agrupación se coloca en una tarima que es remolcada por un auto. El soporte en donde se coloca el instrumento se llama *cabrilla*.



*Foto 21. Tambora HERCH con medidas de 24"X 22" , diseño personal con figuras en color dorado sobre fondo café, en el parche principal la foto del cantante mexicano Julián Álvarez. Cortesía Luis Gonzales 2017.*

Para tocar la tambora se usa un percutor que se llama *bolillo*, se fabrica con una baqueta nueva o usada y en la punta se hace un tejido que se llama *macramé*, que consiste en trenzar 5 metros de hilaza y luego recubrir con estambre para dar suavidad, la forma final es ovalada. La longitud del mazo depende de la circunferencia de la tambora, ya que es igual al radio, es decir la distancia del centro del parche al aro.



*Foto 22. Bolillo de 34cm largo, la cabeza de 8 cm y el palo de 26cm, tejido macramé color azul. Archivo personal, 2017.*



### 3.3 Taroletas

La *taroleta* es un instrumento membranófono parecido a una tarola, solo que tiene un parche. La unión de dos da resultado a las famosas *taroletas* que son conocidas como timbales pero de un tamaño mayor usadas en la salsa. El material de construcción es de Latón y sus parches son sintéticos. Cada taroleta tiene un tamaño diferente, la más grande es de 16x10” y la más pequeña de 15x10” es decir que una tiene un sonido más agudo que la otra. En la unión de las Taroletas se encuentra el clamp que tiene como función sostener las campanas, ya sea un *cencerro* o *jam block*. Las Taroletas se sostienen con una base robusta de tres patas, las marcas más usadas son LP o Herch.



Foto 23. Taroletas LP “Tito Puente”, con campanas. Archivo personal, 2017.

### 3.4 Platillos

En cuanto a los platillos, son instrumentos idiófonos construidos actualmente de aleaciones de metal, por lo general de bronce. Los platillos chocados como habíamos mencionado anteriormente los toca el tamborero. La tambora tiene un soporte incrustado, que sostiene un platillo para que sea golpeado con el otro, en el centro del platillo que sostiene el tamborero va un amarre para sostenerlo, puede ser un laso o un pedazo de tela, las medidas más comunes son de 14” o 15”.



*Foto 24. Platillos marca OWL de 14", elaborados en México, con un trapo de agarradera. Archivo personal, 2017.*

En algunas ocasiones se adiciona un platillo mucho más grande que está sobre una base, puede ser de 20", 21" o 22".

Continuando con lo anterior, es importante añadir ciertos instrumentos que se usan para algunos ritmos ya mencionados anteriormente. Estos pueden ser: El *hihat*, el güiro, congas o bongoes. Son para complementar el set principal de tambora, tarola y platillos de acuerdo al gusto de los percusionistas.



*Foto 25. Set de percusión de Daniel López, taroletas, tarola, tambora y platillos. Archivo personal, 2017.*

### 3.5 Percusionistas tradicionales

Los músicos que tuve la posibilidad de conocer son el factor principal para determinar aspectos que rigen la música de banda. Entre ellos la tradición ha permanecido en su núcleo familiar, factor que permite conservar ciertos rasgos musicales en la interpretación.

Actualmente por la globalización y los medios de comunicación masivos como la internet, radio o televisión, la formación musical ha permitido que muchos de estos músicos accedan a sistemas de educación para comprender la música desde la lectoescritura y la notación musical, otros por el contrario han optado por el recurso humano de la escucha informada y precisa, que es la que revela la aptitud musical como la ejecución misma, es decir que es el único medio que asegura la tradición en contextos donde la partitura no es usada (Blacking, 1967). Este último factor es muy común en la percusión de las músicas populares y en el contexto de la banda sinaloense no es la excepción.

Cuando me refiero a un percusionista inmerso en la tradición es porque su entorno ha moldeado su forma de interpretar la música, si lo vemos desde la perspectiva de Blacking donde afirma que todos somos musicales, esto remite a la exposición de que nuestras estructuras de pensamiento musical se han desarrollado de acuerdo a las estructuras sociales. Entonces, las formas de estructurarse socialmente y la relación simbólica que crean en el medio que viven diariamente, hacen al percusionista de banda particular en cuanto a la comprensión de la estructura musical que ellos solo comprenden y por tanto recrean.

La comprensión actual de la música, en mi caso desde la formación académica, se contempla como un sistema basado en reglas y percepciones de origen europeo que no evalúa aspectos más allá del tecnicismo del sonido musical. Entonces en este trabajo, como lo mencioné al inicio del mismo, construyo los conceptos, definiciones a partir de lo que los participantes o informantes músicos nativos me dijeron de lo que es la música de banda, como afirma Wagner (2010), la reflexión de las ideas conceptuales es suministrada por los registros y datos del trabajo de campo producidos por los mismos

actores de la tradición como una especie de teorías nativas, encaminadas en la construcción de una identidad propia.

Blacking a su vez, menciona que para lograr entender una cultura ajena, se debe adentrarse en la vivencia misma de dicha cultura, en este caso la oportunidad de vivir en Sinaloa, los viajes realizados a México, relacionarme directamente con los actores de la tradición, experimentar sus festividades culturales y religiosas, conocer los lugares donde se desarrolla la vida del sinaloense, probar su gastronomía, además de tocar y hacer música, compartir con ellos su vida social y privada, me ha permitido entender lógicas estructurales de la música de banda, esto apoyado y complementado con la formación musical académica que he recibido.

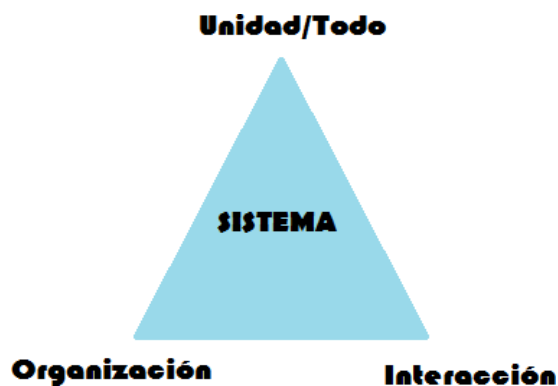


*Foto 26. Lado superior izquierdo el autor con el percusionista José Emeterio Méndez “Colorado” de la Banda la Elegida, lado superior derecho Israel Ramírez de la Banda Cielo Azul, imagen inferior lado izquierdo Horacio López “Chachito” de la banda Purísima de Mocorito y al lado derecho Daniel López de la banda Santa Cecilia de Culiacán. Archivo personal, 2017.*

## 4. Análisis Musical de la Percusión en el son “El Sinaloense”

### 4.1 *Modelos y modelización de la música*

Para la realización del análisis, referenciaré la teoría del etnomusicólogo Simha Arom sobre los modelos y la modelización de la música (Arom, 1991). Como primer punto y tal como lo expone, es una propuesta basada en la lingüística moderna y estructural adaptada a la música, que busca entender las tradiciones musicales donde la oralidad es un elemento primordial para la enseñanza, el aprendizaje y su reproducción. La lengua junto con la música, son expresiones sonoras que se enmarcan dentro del concepto de *sistema*. Según Edgar Morín es un conjunto de interacciones que se rigen por una organización, es considerado como una unidad o un todo.



A continuación la caracterización que hace Edgar Morín del sistema:

- Sistema (expresa la unidad compleja y el carácter fenoménico del todo, así como la complejidad de las relaciones entre el todo y las partes)*
- Interacción (que se expresa el conjunto de relaciones, acciones y retro-acciones que se efectúan o se tejen en un sistema)*
- Organización (que expresa el carácter constitutivo de estas interacciones, lo que forma, mantiene, protege, regula, rige, regenera y que ofrece a la idea de sistema su columna vertebral) (Morin, 1990, pág. 245)*

Estas tres características del *sistema* son indisolubles, la organización no solo se limita a ciertas reglas estructurales, sino que también responde a una función biológica, cognitiva, fisiológica, todo se trata de un macroconcepto (Morin, 1990).

A partir del concepto de *sistema* de Edgar Morín, Simah Arom plantea la *modelización* como el proceso de elaborar y construir algo intencionalmente que está compuesto por símbolos encaminados hacia una finalidad, es decir que los objetos que conforman el *sistema* están sujetos a reglas que los hacen cargar de significado.

Por ejemplo el porro pelayero de la región de Montería en Córdoba, es la expresión musical del formato de banda más representativa de la costa caribe colombiana que se ha consolidado en el pueblo de San Pelayo. Actualmente allí se lleva a cabo el *Festival Nacional del Porro*, patrimonio cultural de la nación. Alrededor de este evento celebrado cada año los últimos días del mes de junio o los primeros días de julio, se reúnen personas de distintas partes del departamento, así como habitantes de ciudades como Bogotá y Medellín e incluso extranjeros. Entre los músicos y público se crea cohesión, encuentro y movilidad que construye la identidad del pueblo cordobés.

Esta música responde a un *sistema* cultural, en tanto que si apelamos a la definición anterior, interactúa con aspectos idiosincráticos, costumbres, valores, saberes, conocimientos e, incluso, de orden religioso, político y económico. A la vez el porro es un *Sistema*, ya que se conforma de aspectos musicales como la estructura, la cual implica que tenga tres secciones (danza, contradanza y paliteo), el tipo de instrumentación (trompetas, trombones, saxofones, clarinetes, tuba, redoblante, bombo y platillos), y además los elementos históricos que surgen del sincretismo entre la cultura indígena, caribeña, europea y africana, dichos rasgos se estructuran organizadamente para construir la esencia de dicha música.

Entonces si la música, vista desde esta perspectiva se considera un *sistema*, se puede afirmar que se construye como un convenio social y que dichas interacciones o hechos que la constituyen enmarcados en determinada organización, se identifican con un rol en funcionamiento del propio sistema musical.

Después de entender la música como un *sistema* dado por la *modelización*, es decir la estructuración de elementos con características similares con un fin determinado, asimismo de la lingüística moderna, se desarrolla el concepto de *modelo*. Según Arom, “el modelo es el enunciado mínimo, está en el origen de todas las realizaciones



culturalmente aceptadas” (Arom, 1991, pág. 211); éste surge entonces, para condensar los rasgos característicos esenciales, es la forma de simplificar algo.

En las músicas tradicionales la interpretación de una canción nunca va a ser exactamente igual las veces que se toque, aunque los hechos sonoros están sujetos a una estructura y orden musical dado por un dictamen social al cual se suscribe dicho *Sistema* musical, la música como arte ha de adaptarse a múltiples intérpretes y caracteres que son subjetivos de cada uno (Arom, 1991). Es aquí donde las múltiples variaciones que presentan las músicas sugieren un análisis muy extenso, pero gracias al *Modelo* se pudo conseguir una fórmula simplificada que denota el eje o columna principal, es decir la esencia de la música misma, ese algo que hace que esa música por ciertas variaciones que tenga, no deje de ser lo que es.

La finalidad del *Modelo* es de mantener la identidad del objeto desde su forma sonora más simple (Arom, 1991). Entonces se puede afirmar que este *modelo* perteneciente a un *sistema* musical, se suscribe a las categorías nativas que se han consolidado por medio de la *modelización* de las interacciones organizadas entre los actores que hacen parte de ella.

#### 4.2 Categorías de análisis

Es clave tener en cuenta que la interpretación es tocar sonidos que de alguna forma se han desarrollado e implantado en la mente del músico a través de una serie de experiencias previas. Interpretar mantiene un equilibrio entre la comprensión y la expresión personal de la música que se pretende ejecutar (Mantel, 2010). La música interpretada desde un instrumento comunica nuestra forma de entenderla, es decir que por nuestra condición humana y ya que nuestras experiencias tienen un impacto subjetivo, las visiones y formas de interpretación están sujetas a múltiples variaciones. Esto demuestra que la interpretación es un proceso continuo y en permanente expansión. La interpretación de la percusión implica tanto el aspecto físico como mental.

Presento las categorías que serán las que dan orden al análisis y posteriormente al *modelo*, retomando a Wagner, cabe aclarar que la construcción de estas categorías se ha hecho de acuerdo a las categorías nativas usadas por los propios músicos de banda sinaloense.

ERGONOMÍA	ESTRUCTURA	PATRONES	REPIQUES
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Posición de los instrumentos en espacio físico</li> <li>• Técnica de agarre de palillos-bolillo</li> <li>• Tipos de golpes</li> <li>• Postura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Métrica</li> <li>• <i>Fuerte y Piano</i></li> <li>• Arriba y abajo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Variaciones de tarola, tambora y platillos en el <i>fuerte</i></li> <li>• Variaciones de la tarola, tambora y platillos en el <i>piano</i></li> <li>• Marcación</li> <li>• Asociaciones lingüísticas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entradas</li> <li>• Taspaleos: aguilillas y cierres</li> </ul>

ERGONOMÍA

- *Posición de los instrumentos en el espacio físico*

La percusión es colocada atrás de toda la banda, la tambora al lado izquierdo de la tarola junto con las taroletas que se ubican con el tambor más agudo al lado izquierdo y el más grave al lado derecho.



*Foto 26. Banda la Elegida, set de percusión ubicado detrás de los instrumentos de viento, celebración de cumpleaños del municipio de Pericos. Archivo personal, 2016.*



- *Técnica de agarre de los palillos y bolillo*

Entre los taroleros existen dos formas de agarre, la primera que es la más común llamado agarre alemán, viene de la escuela clásica donde los palillos se cogen de la parte inferior formando un triángulo y el otro agarre es el tradicional que se usa más en la parte sur del estado, que viene de una tradición militar, donde la mano izquierda tiene una forma diferente de agarrar el palillo.



*Foto 27. Imagen del lado izquierdo el agarre “Alemán” y al lado derecho el agarre “Tradicional”. Archivo personal, 2017.*

El tamborero agarra el bolillo por la parte inferior con la mano derecha y el platillo con la mano izquierda.

- *Tipos de golpes*

En los golpes usados en la tarola se puede observar el uso del rimshot, que es cuando se le pega al parche de la tarola y al mismo tiempo al aro con una sola mano. Este es el sonido más fuerte que se puede obtener en el instrumento. Entre los rudimentos usados está el redoble abierto que se hace con golpes dobles y el redoble cerrado que imita un zumbido. Otro de los golpes frecuentes es percutir con la baqueta en el aro.

En la tambora el golpe con el bolillo es en el centro del parche, ya que permite que el sonido sea mucho más claro y grave. Por último los platillos se tocan chocándolos uno contra otro, un platillo esta con un soporte sobre la tambora permitiendo sostener el otro

con la mano izquierda y chocarlo. En algunas ocasiones se percuten los platillos con la baqueta.



Foto 28. Imagen del lado izquierdo: la forma de agarrar los platillos y el bolillo, al lado derecho el tamborero percutiendo los platillos. Archivo personal, 2017.

## ESTRUCTURA

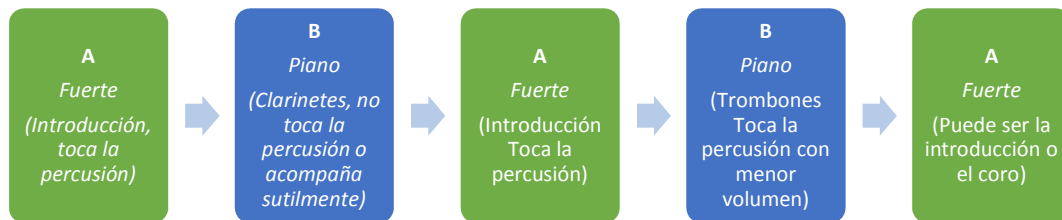
Como primera parte, la estructura es un *sistema* organizado conformado de secciones musicales, el músico debe conocerla ya que esto permitirá una exitosa interpretación. Gerhard Mantel dice que las partes de la estructura tienen una lógica que responden a una necesidad, en el caso de los percusionistas el conocer dichos fragmentos lograrán una correcta puesta musical. (Mantel, 2010)

- *Métrica*

*El Sinaloense* está escrito en métrica de 6/8, aunque algunos músicos como Daniel López y Monchy me dieron a entender que en la escritura se dan compases de 3/4, a esto se le llama *hemiola*, ya que algunos fragmentos de la melodía y el ritmo, tienen acentos que marcan la subdivisión del 6/8 o 3/4.

- *Fuerte y piano*

Si retomamos la estructura de *El Sinaloense*, tenemos las secciones del *fuerte* y *piano*. En lo observado pude notar que los percusionistas en la sección del *fuerte* tocan, pero en el *piano*, si los clarinetes son los que llevan la melodía por lo general no lo hacen, aunque algunos acompañan tocando en el aro de la tarola mientras el tamborero toca los platos percutidos con la baqueta. En el *piano* cuando la melodía la llevan trombones y trompetas si tocan, pero a un volumen menor que en el fuerte. El tarolero lleva el mismo patrón del fuerte y toca por lo general en el centro del tambor, mientras que el tamborero acompaña pegándole suave a la tambora chocando los platillos muy sutilmente.



Esta regla se aplica en otros ritmos diferentes al son. La razón de que la percusión no toque cuando los clarinetes son protagonistas puede tener relación con algo que me decía Manuel, y es que en la música de Sinaloa predomina la voz más aguda característica de la música indígena mayo y jesuita. Por ende si la percusión toca, no dejará el relucir el timbre chillón de los clarinetes, además que estos en comparación con una trompeta o un trombón tienen menor volumen.

- *Arriba y abajo*

Entre los percusionistas se usan dos términos antes de iniciar cada canción, el primero es *arriba* que significa que el tamborero va a tocar el platillo con bastante fuerza cuando empiece la canción y el segundo es *abajo*, que se refiere a cuando la entrada de la canción la hace alguna cuerda, muchas veces los trombones y trompetas por ende la percusión no toca, aunque el otro caso para el uso de este segundo término es cuando la canción empieza junto con la percusión pero el tamborero no toca el platillo. Este tipo de comienzo depende de la dinámica de cada canción, en el caso de *El Sinaloense* dentro de

esta lógica por la introducción de las trompetas, la entrada sería *abajo*, aunque cuando entra el *fuerte* de la canción los percusionistas marcan el platillo.

Retomando, la estructura de la canción debe ser conocida por los percusionistas, ya que de acuerdo a esta, ellos podrán concretar la forma de tocar en cada una de las secciones, además deben reconocer las rítmicas que hacen los demás instrumentos para realizar adornos musicales o los cierres que explicaré más adelante.

## PATRONES

A continuación mostraré representación gramatical de las notas usadas en las transcripciones que realicé de los percusionistas durante el trabajo de campo mientras tocaban *El Sinaloense*.

Platillos Chocados/ Abiertos		Taroleta #1 lado izquierdo	
Platillos Cerrados		Taroleta #2 lado derecho	
Tarola		Aro de la tarola	
Golpe de tarola con rimshot		Tambora	
Redoble cerrado en la tarola		Platillo	

**D** = Mano Derecha  
**I** = Mano Izquierda

- *Variaciones de tarola, tambora y platillos en el fuerte*

Voy a realizar el análisis partiendo en primer lugar de la estructura del fuerte, tendré en cuenta las variaciones que hacen Daniel López, Horacio López, Irving Méndez, Israel Moreno y Emeterio Méndez “Colorado” en la tarola, tambora y platillos.

El ritmo de la tarola empieza con una anacrusa de una negra en la que se toca un redoble puede ser abierto o cerrado, luego se tocan las cuatro corcheas del compás y se completa con el redoble de nuevo.



En la partitura se puede observar que el redoble tiene una apoyatura, muchas veces es un *flam*<sup>38</sup> o la primera corchea perteneciente a la negra.

**A**  
Fuerte  
(Introducción,  
toca la  
percusión)

Transcripción de tarola, tocada por Daniel Lopez

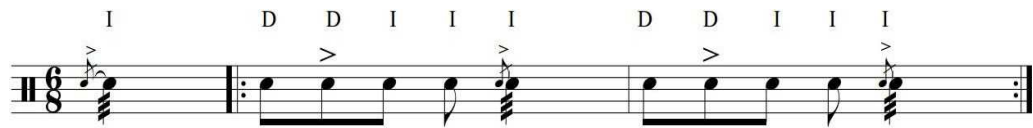


En la forma de tocar de Daniel, el toca la primera corchea de la última negra con la mano derecha y enseguida hace el redoble con la mano izquierda. Todo el patrón rítmico lo toca

<sup>38</sup> El *flam* es un rudimento muy utilizado en la percusión, consiste en hacer una apoyatura sobre una nota principal. Dicho apoyo se ejecuta con la mano contraria al golpe que acompaña. Es decir que si el golpe principal es con la mano derecha el *flam* se tocará con la mano izquierda y viceversa. Estos dos golpes se tocan casi simultáneamente, creando la sonoridad de un solo golpe.

con las manos alternadas. Si observamos la partitura, mantiene un acento en la segunda y quinta corchea.

Trasncripción de tarola tocada por Horacio Lopez



Horacio, hace la apoyatura del *flam* para el redoble, la ejecuta con la mano derecha para que la izquierda haga el redoble. La lateralidad es completamente diferente, utiliza golpes dobles, el acento de la segunda y quinta corchea lo toca con el segundo golpe doble de la mano derecha.

Transcripción de tarola tocada por Irving Mendez



Irving hace la apoyatura del *flam* para el redoble, su lateralidad es alterna es decir mano izquierda y mano derecha, o como se le suele decir de golpes simples. El acento lo marca en la segunda y quinta corchea. Pude notar que algunas veces cambia el redoble cerrado por el redoble abierto, es decir hace golpes dobles en semicorcheas y da una sensación diferente al tocar.



Es decir que hace una variación sobre su propia forma de interpretar.

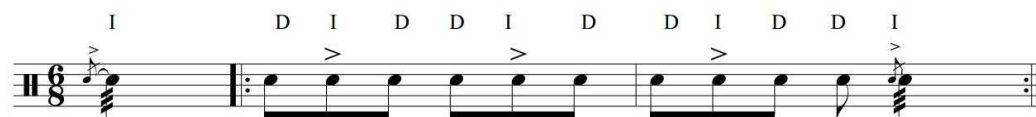
### Transcripción de tarola tocada por Israel Moreno



La forma de tocar de Israel es un poco diferente a Daniel, Horacio e Irving, ya que como el me comentaba es de Coyotitán, un rancho al sur del estado, mas cerca de la ciudad de Mazatlán. Al analizar sus golpes, me di cuenta que su lateralidad la hace rellenando con la mano izquierda el acento principal que lleva con la mano derecha en la segunda y quinta semicorchea. El redoble lo hace con la mano derecha acentuando con rimshot. Pude notar otra variación en la que cambia el redoble por golpes simples en tresillos de semicorchea. Algunas veces usaba el agarre militar.



### Trascripción de tarola tocada por Emeterio Mendez “Colorado”



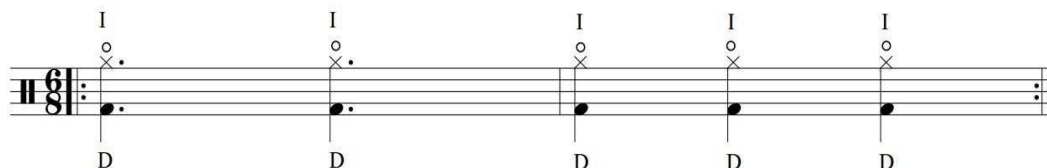
Colorado, es uno de los percusionistas mas reconocidos en cuanto a la banda tradicional, su forma de tocar es considerada por muchos músicos como algo muy especial. Al escucharlo es notable el gran manejo y conocimiento que tiene en cuanto a las formas de las canciones. El hace la apoyatura del flam al redoble que hace con la mano izquierda, el acento siempre lo lleva con esta mano en la segunda y quinta semicorchea, el cual rellena con golpes hechos con la mano derecha. Algo particular es que el patrón rítmico no lo toca igual todo el tiempo, algunas veces omite el redoble y crea frases mas largas, esto ayuda a que la sensación sea mucho mas relajada.

Retomando todo lo anterior la tarola es el instrumento que suena mas duro en la percusión, el volumen es bastante fuerte, esto permite que la banda no necesite amplificación,

Colorado fue quién mas me impresionó con la potencia y el gran volumen que alcanza, esto por su fisionomía ya que mide 1.90 aprox y sus manos son bastante grandes.

Del mismo modo continuaré con las transcripciones del ritmo que lleva la tambora que lo hace chocando los platillos al mismo tiempo, a continuación el ritmo básico.

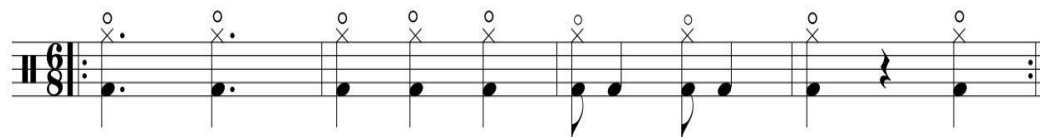
RITMO BÁSICO DE LA TAMBORA Y PLATILLOS



En el primer compás se puede observar que se tocan las negras con puntillos que son el pulso de la métrica de 6/8 y en el segundo se observa que se tocan tres negras, una especie de síncope, de hecho se podría decir que el ritmo está compuesto por un compás de 6/8 y uno de 3/4, esto permite a los percusionistas moverse por diferentes subdivisiones como tresillos o cuatrillos, funcionales para crear adornos y cortes acompañando la forma y las melodías que hacen los instrumentos de la banda, en especial la tuba, el “amarre” o la exactitud de la tambora con este instrumento conlleva a una grata interpretación del tema.

Las diferentes formas de tocar la tambora, que pude transcribir se desprenden del patrón ritmo principal, es decir de tocar subdivisiones o marcar la *hemiola* que se forma. Expondré primero la forma de tocar en la sección del *fuerte*.

Transcripción de tambora tocada por Daniel López

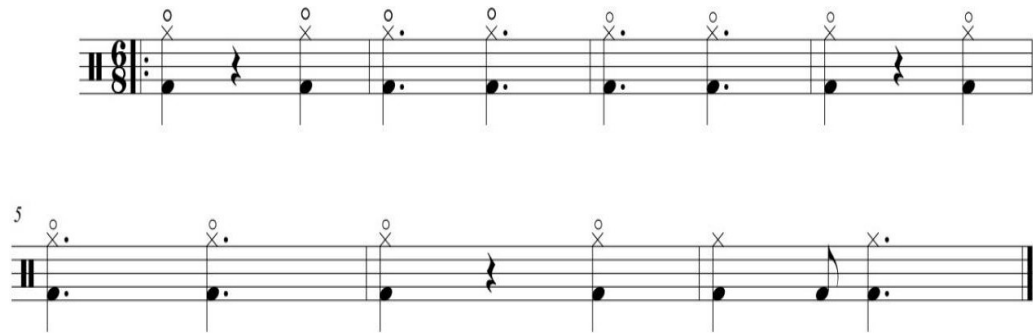


Se puede denotar que a la variación del patrón rítmico base, le agrega notas como lo hace en el tercer compás o le quita como en el cuarto compás. Estas variaciones las puede mezclar, no necesariamente se tocan exactamente de la misma manera todo el tiempo, la



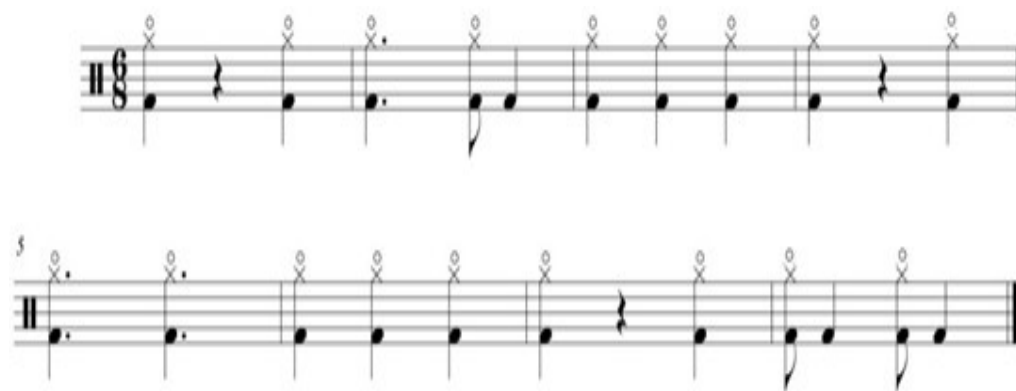
variación depende de los espacios que tenga la melodía y los motivos que proponga el tubero.

Transcripción de tambora tocada por Horacio López



En esta variación tocada por Horacio se puede notar la misma dinámica de variar el patrón base. Como se puede ver en el último compás, toca la tercera corchea. En lo analizado anteriormente nos damos cuenta que apoya el acento principal del ritmo que lleva la tarola.

Transcripción de la tambora tocada por Irving Méndez



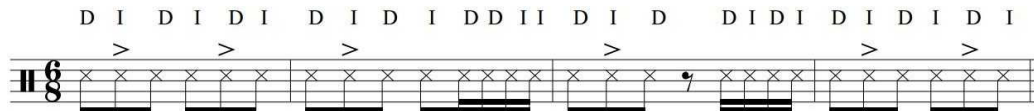
En la forma de tocar de Irving se cumple la misma intención de mantener y denotar el tipo de compás, varía de acuerdo a lo que va escuchando. Cabe aclarar que cuando se hacen golpes que van apoyando las subdivisiones en la tambora tal como se ve en el segundo y último compás, los platillos solo se chocan en el golpe principal.

- *Variaciones de la tarola, tambora y platillos en el Piano*

**B**  
*Piano*  
*(Clarinetes, no toca la percusión o acompaña sutilmente)*

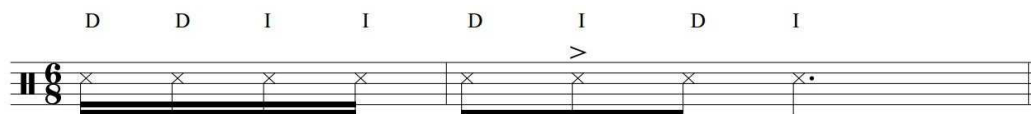
Recordemos que los percusionistas en el *piano* cuando los clarinetes llevan la melodía tienen dos opciones, no tocar o acompañar sutilmente, adornan con los aros de la tarola, puede ser llevando la mismas figuras rítmicas del son pero muy sutilmente.

Transcripción de los aros tocado por Daniel López y Horacio López



Horacio y Daniel acompañan de una forma muy similar, en la que tocan las corcheas del compás con los respectivos acentos y simulan el redoble con golpes dobles o simples, este patrón rítmico es muy cambiante, incluso hay veces que tocan ciertos compases y paran, no es algo que está todo el tiempo.

Transcripción de aros tocado por Irving Méndez y Emeterio Méndez “Colorado”



Colorado e Irving, algunas veces solo adornan un poco y no mantienen constante la rítmica, mientras que Israel no acompaña en esa sección. Esta frase la usa como apoyo para marcar la entrada a una melodía o cuando termina una frase que esté haciendo el clarinete, incluso en el cambio de acorde, es como una especie de llamado.

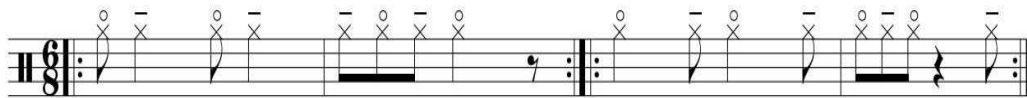
He llegado a la conclusión de que la tocada en los aros viene de ese sentir del sinaloense de rendirle honor a las cosas cotidianas de la vida, tal como lo había mencionado al hablar de los sones que tienen temáticas como los animales o los árboles. En el estado de Sinaloa

la ganadería es muy fuerte, además en varias regiones como en Mocarito son amantes de las carreras de caballo, puedo inferir entonces que el ritmo y la sonoridad de esta forma de tocar en los aros infiere una semejanza al galope del caballo.

Como complemento para esta sección de la tarola, el tamborero puede o no tocar, ya es decisión personal. Si desea hacerlo percute los platillos con la baqueta del bolillo.

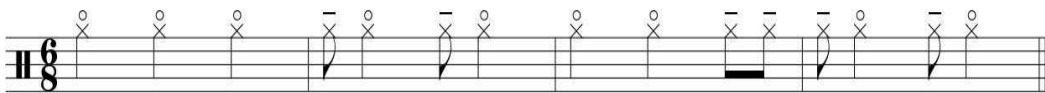
Transcripción de platillos percutidos con baqueta tocado por Daniel López

PLATILLOS PERCUTIDOS CON BAQUETA



Transcripción de platillos percutidos con baqueta tocado por Horacio López

PLATILLOS PERCUTIDOS CON BAQUETA



Dichos patrones realmente están marcando la hemiola y tienen un cierto rango de improvisación.

**B**  
*Piano*  
 (Trombones tocan  
 la melodía,  
 percusión  
 acompaña  
 suavemente)

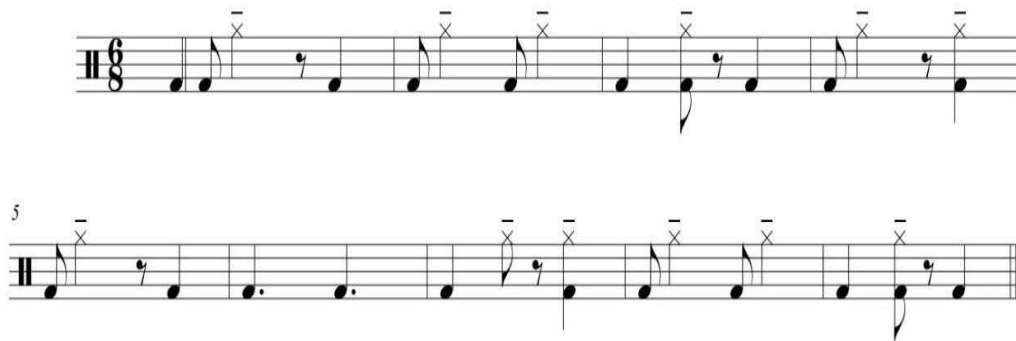
Los patrones rítmicos de tarola expuestos anteriormente usados en el *fuerte* se tocan en los *pianos* de los sones cuando las trompetas y trombones tocan la melodía, lo que cambia es que se toca en el centro del tambor omitiendo el golpe del rimshot que es el que produce mayor volumen, de tal forma que disminuye el volumen.

### RITMO BÁSICO DE LA TAROLA



En este mismo sentido, la forma de tocar la tambora en el *piano* cuando las trompetas o trombones llevan la melodía, es muy diferente, se logra mantener aspectos del patrón base, el acompañamiento es muy sutil, por ende los platillos ya no son chocados de manera fuerte, si no que al contrario muy suave y delicado, solo se escucha el sonido del “Click” cuando se cierran sin dejar resonar los armónicos que producen.

Transcripción de la tambora tocada por Daniel López



Podemos ver que en esta transcripción la tambora tiene la intención de llevar la rítmica base y con el choque sutil de los platillos va rellenando los espacios o tocando encima de los golpes. Lo que crea el tamborero y lo que me logran explicar, es una conversación entre estos dos elementos, construyendo patrones rítmicos que dan la posibilidad de que exista un ritmo constante que permita mantener la intención que tiene el son como ritmo para bailar. Realmente lo que hace el tamborero es improvisar un poco, aprovechando que la dinámica del tema baja de volumen.

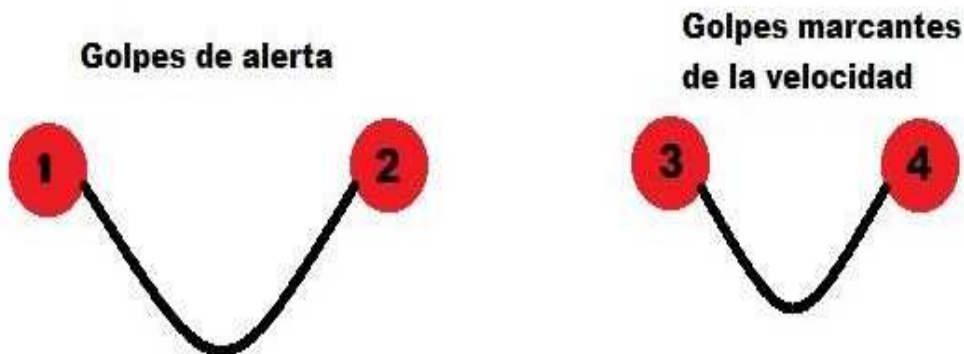
Trascripción de la tambora tocada por Horacio López



En este pequeño fragmento se puede notar que el tamborero rellena los golpes de la tambora con el platillo y se nota claramente como toca en la parte del acento que lleva la tarola, es decir la quinta corchea, que es donde inicia el redoble.

- *Marcación*

La marcación es definida por los músicos banderos como el llamado que hacen los percusionistas para dar inicio a la canción. La manera de hacerlo puede ser un poco confusa para músicos que no son de banda. En el son, el tarolero da cuatro golpes sobre el aro de la tarola, los dos primeros son usados para alertar a la agrupación que la canción va a comenzar. Estos no necesariamente tienen relación con el tempo o el ritmo del tema. Los dos últimos golpes son los que determinan la velocidad, en el caso del son que es una métrica a 6/8 cada golpe equivale a una negra con puntillo, es decir que el percusionista marca un compás con la velocidad exacta del tema para que la banda inicie el tema.



Los dos primeros golpes son tocados con un margen de distancia temporal entre cada uno más amplia que los dos últimos encargados de definir la velocidad de la pieza musical.

- *Asociaciones lingüísticas*

Las asociaciones lingüísticas son palabras o frases del lenguaje catalizadoras de pensamientos, sensaciones y movimientos que se conciben a través de la interacción de

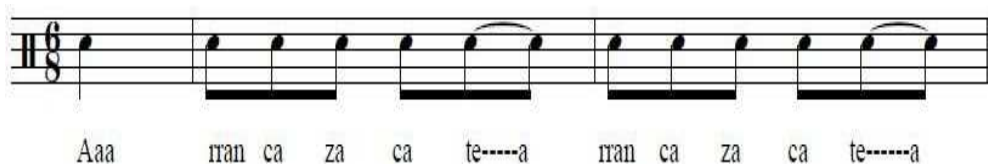
las conexiones cerebrales (Mantel, 2010). Estas asociaciones que crean un vínculo estrecho entre el lenguaje y la música, construyen imágenes, cualidades y procesos que determinan un orden en la ejecución de los hechos sonoros que componen la interpretación.

En una de las conversaciones que tuve con Manuel Franco, me contaba que el uso coloquial del lenguaje es algo que no se puede desligar de los patrones musicales. Afirmaba que la expresión musical era una ferviente interpretación de lo que el pueblo hace, como ejemplo: me preguntó cuál era la palabra más usada que yo había escuchado en México, le respondí “wey”, pero me dijo que buscara otra que tuviera más usos, así que acerté con la palabra “chinga”. Esta expresión puede funcionar como una palabra ofensiva, en México cuando se dice “chinga tu madre”, pero en este caso fue la expresión usada por Manuel para explicarme el ritmo que tenía la tambora en el son. Lo que hizo fue asociar esta manifestación con el ritmo, para darle orden y sentido al patrón de la tambora.

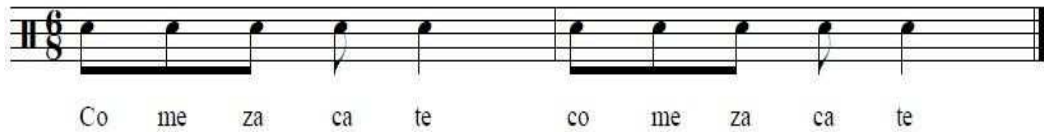


En la imagen se observa como la primera parte del ritmo encaja con la palabra “Chinga” cada sílaba equivale a una negra. En el segundo compás la palabra “madre” se sobrepone sobre la negra con puntillo.

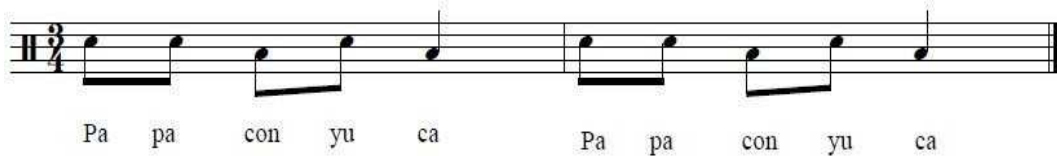
En el proceso investigativo con los percusionistas llevado en el trabajo de campo, acerca de la forma de tocar el son en la tarola, varios se empeñaron con gran entusiasmo a enseñarme. Ellos, al observar que se me dificultaba un poco el aprendizaje puesto que era algo muy nuevo para mí, me sugirieron decir la siguiente frase puesta sobre un ritmo: - “Arranca zacate”- o -“Come zacate”- El zacate es la hierba que comen las vacas y los caballos.



Al usar “arranca zacate” la frase rítmica empieza en la anacrusa de la negra con la letra “a” que se prolonga a la duración de la figura musical, enseguida las sílabas “rran-ca-za-ca” con las corcheas del compás y por último sucede la unión de dos sílabas contenidas en un solo sonido, en este caso “te y a” en las dos corcheas ligadas que equivalen a la negra contemplada en la anacrusa inicial.



Si se usa la expresión “come zacate”, la frase rítmica está contemplada en el inicio normal del compás, las sílabas “Co-me-za-ca” hacen parte de las cuatro primeras corcheas y la sílaba “te”, corresponde a la negra, figura rítmica que como se observaba en la expresión anterior pertenece a la síncopa del ritmo. En Colombia por ejemplo es común para aprender el ritmo de lo que llamamos bambuco usar la frase “Papa con yuca”.



Este ejemplo asociativo del lenguaje con la música responde a un *sistema* cultural propio como había mencionado anteriormente, es decir como en Colombia es usual comer papa con yuca en un asado o almuerzo casero y en México lo que le dan al ganado es zacate para que se alimente, la asociación lingüística parte de algo muy idiosincrático del quehacer cotidiano.

Quiero anotar algo muy importante, al principio de este texto mencioné que la manera de platicar de un sinaloense es muy distinguida por que muchas veces parece que estuvieran gritando. Este elemento se relaciona bastante con la dinámica que tiene la banda, su estridente sonido y la característica de que retumbe con gran fuerza en el espacio físico está conectada con su forma propia de hablar, tal como dice Manuel “*nos molestan porque gritamos, pero gritamos a tiempo*”(Conversación personal, Culiacán, 2017).

- *Entradas*

La entrada de la percusión en *El Sinaloense* la hace el tamborero tocando el platillo con gran fuerza mientras que el tarolero hace un redoble cerrado. Estas entradas por lo general se hacen cuando la melodía lleva una nota larga y dicho redoble del tarolero tiene que tener la misma duración. Son usadas generalmente para entrar al *fuerte*

- *Traspaleo: aguilillas y remates*

El *traspaleo* es un tipo de *fill*<sup>39</sup> que se hace a la canción durante la interpretación,. Es un elemento para apoyar el inicio o la terminación de una sección, también para resaltar las melodías principales y el bajo. Existen tres tipos de *traspaleos*: *aguilillas*, *adornos* y *remates*.

La *aguililla* consiste en crear un efecto con los golpes en la tarola denominado “monopatín”, es decir que mientras se lleva el ritmo base, dicho *traspaleo* empieza lentamente, acelera y culmina de vuelta en el ritmo. Este es un efecto para crear tensión en la música (Mantel, 2010). Por lo general se usa en la sección del *fuerte* cuando la melodía deja un espacio, es allí donde el percusionista aprovecha para tocar. Irving

<sup>39</sup> *Fill*, proveniente del inglés. En música significa llenar espacio con notas.



Méndez dice que es el momento en el que cada tarolero coloca su firma y se hace sentir, él lo ve como una improvisación pequeña (Conversación personal, Culiacán, 2017).

*Introducción*



**FUERTE**




*Traspaleo: Aguililla o Adorno*




Aguililla tocada por Irving Méndez


D I D I D I D I D I D I D I D I D I D



Aunque cuando lo pregunté por qué figuras hacía, solo me contesto que él no las contaba y que solo las sentía. Ya en la transcripción me puedo dar cuenta que en el primer compás hace cuatrillos de corchea y en el segundo semicorcheas marcando un acento en el rimshot cada seis, para terminar con un golpe final y continuar con el ritmo base de la tarola. La lateralidad de las manos es elaborada con golpes simples. Los *adornos* es otra forma de rellenar con frases los espacios que deja la melodía.

Adorno tocado por Daniel López y Emeterio Méndez “Colorado”

D I D I D I D I D I D I D I D



Este *adorno* es muy común, consiste en un compás ternario meter subdivisiones binarias, se puede observar que toca octillos de semicorchea, es decir 8 notas por cada pulso. La lateralidad es con golpes simples.

Adorno tocado por Emeterio Mendez “Colorado”


D I D I D I D I D I D



En este *traspaleo* de Colorado, usa la subdivisión de semicorcheas es decir que toca doce notas por compás. La digitación es con golpes simples y termina con un golpe acentuado en el siguiente compás para tocar el ritmo base.

Los *remates* son las frases de apoyo que hace el tarolero junto con el tamborero para acabar una sección. Este tipo de *traspaleo*, se toca siempre en el compás de 3/4 de la *hemiola*.

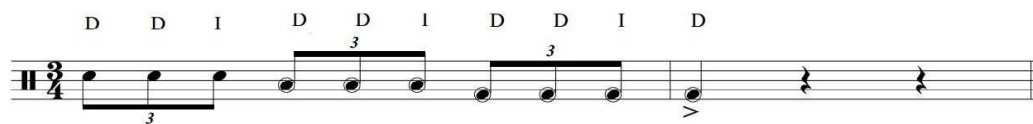
**Introducción**



**FUERTE**

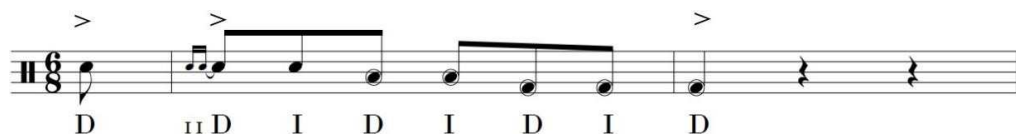
**Remate**

Remate tocado por Horacio López, Irving Méndez y Daniel López



Este remate dura un compás en el que se tocan tresillos de corchea, es decir que por cada pulso se tocan tres notas y la orquestación empieza en la tarola, seguido de la taroleta #1 y por consiguiente la taroleta #2 para terminar con un golpe en seco y acentuado en esta misma. La lateralidad es tocar con mano derecha las dos primeras corcheas del tresillo y la tercera con la izquierda.

Remate tocado Horacio López



El remate empieza con una anacrusa de una corchea, luego la primera nota de compás se apoya con un *drag*<sup>40</sup>, las figuras son corcheas y en la orquestación toca dos corcheas en la tarola, dos en la taroleta #1 y dos en la taroleta #2 para culminar con un golpe en el primer tiempo del segundo compás. La lateralidad es con golpes simples.

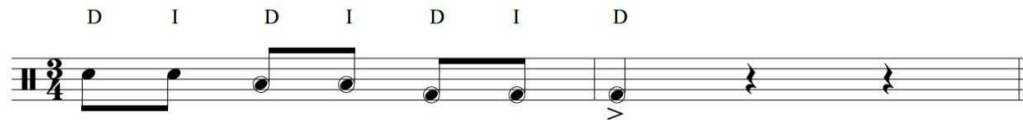
Remate tocado por Daniel López



Aquí se puede apreciar que la subdivisión usada son las semicorcheas, es decir que son cuatro notas por cada pulso. La orquestación usada es muy parecida a los *Remates* anteriores, cuatro golpes en la tarola, cuatro en la taroleta #1 y cuatro en la taroleta #2, terminando de la misma forma que las anteriores, con el golpe acentuado en el primer pulso del siguiente compás. La digitación es con golpes simples.

<sup>40</sup> Es una apoyatura, consiste en ejecutar dos notas antes de la nota principal, el efecto es que suene como una sola.

Remate tocado por Israel Ramírez y Emeterio Méndez “Colorado”



Este *remate* usa las corcheas, es decir dos notas por cada pulso. Dos golpes en la tarola, dos en la taroleta #1 y dos en la taroleta #2, terminando con el golpe acentuado en la primera negra del siguiente compás.

En los *remates* el factor común respecto a la orquestación es la secuencia independientemente del tipo de figura musical que se toque es que en cada pulso del 3/4 se toca un instrumento, es decir, en el primer pulso se toca la tarola, en el segundo la taroleta #1 y en el tercero la taroleta #2, el golpe final del cierre se ejecuta en la taroleta #2 que es la más grave. La ejecución de la tambora es muy simple porque solo toca las tres negras del pulso en la métrica de 3/4 y remata en conjunto con el golpe final en el primer pulso del siguiente compás.

Para concluir, los *traspaleos*, como menciona Irving, son un elemento que diferencia a cada percusionista en su interpretación. Ellos no piensan cuando lo hacen, solo sienten el momento en el que les funcionaria hacer estas pequeñas intervenciones, pero esto se debe realmente a que conocen la estructura y la melodía principal de la canción, con la que pueden jugar a improvisar un poco.

#### 4.3 El modelo

Como se ha podido contemplar en el análisis anterior, existen bastantes variantes y opciones dadas por los músicos nativos para tocar la percusión. Retomemos entonces, que estos elementos interactúan entre sí bajo un orden estricto de ciertas reglas que se contemplan en el *sistema* musical. Cada músico estructura los ritmos y patrones de acuerdo a su propia subjetividad modelada por las experiencias vivenciales.

La forma de tocar de los músicos el mismo pasaje o canción siempre va a ser muy diferente, incluso el mismo músico no va a tocar de manera igual dos veces la misma pieza. Pero entonces ¿cómo puede el músico hacer variaciones que sean aceptadas por el

sistema musical?, es aquí donde la teoría del *modelo* en su búsqueda de encontrar el rasgo común de las variantes que hacen los músicos sobre una música entra en juego.

El modelo es la manera de simplificar algo, de llegar a encontrar los elementos básicos que permitan la preservación pertinente del objeto sin que llegue a transformarse, la validación está dada por un consenso social.

Para encontrar el modelo de la interpretación en los instrumentos de percusión del son me remitiré a los análisis previos. Por consiguiente empezaré por la tarola. Como resultado final y haciendo las comparaciones de las variaciones que hacían los taroleros encontré la siguiente simplificación del ritmo.

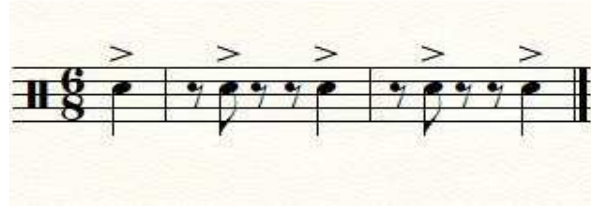


En este primer momento ya no se encuentran la lateralidad ni las apoyaturas como el *flam*, se conserva la subdivisión de las figuras musicales y los acentos. El acento en todas las variaciones anteriores fue lo que nunca cambió, entonces el acento en la segunda y quinta corchea no se puede suprimir. Al igual, el otro elemento que no cambió fue el redoble, independientemente si se hacía cerrado o abierto, así que sería algo estático.

En la observación de los percusionistas un elemento que tuve en cuenta fue la lateralidad, ya que me permitió entender que respecto a la alternancia en las manos, el suceso clave en la ejecución es rellenar con golpes los acentos principales, se puede notar en la variación de Israel, así que el segundo momento sería el siguiente:



Aquí se conservan los golpes pertenecientes a los acentos de la segunda y quinta corchea.

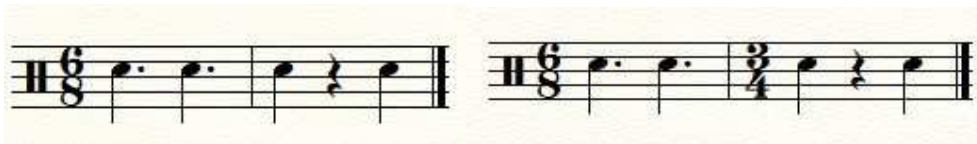


En este tercer momento he decidido suprimir el redoble, pienso que es la forma más simplificada en la que se podría tocar el son, ya que hay una disposición inmutable de los acentos. Por ejemplo en la variación de Colorado, de vez en cuando el suprimía el redoble creando frases más largas. Este sería entonces la simplificación sonora del patrón de la tarola en el son.

Por otra parte, expondré el *modelo* de la tambora en el son.



Si bien las variaciones de la tambora siempre estaban sujetas a la *hemiola* que se formaba entre la métrica de 6/8 y 3/4. El *modelo* entonces corresponde a lo que serían las dos negras con puntillo más las tres negras. Este modelo está compuesto por dos compases, a diferencia del de la tarola que es un compás que se repite.



Se puede también suprimir la segunda negra de la parte del 3/4, algo bastante común en las interpretaciones de los músicos. Ya de aquí si se retira algún elemento más, no se garantiza preservar la *hemiola* que es la guía para la realización de las variaciones.

Para concluir, quiero traer a colación las asociaciones lingüísticas. Según Simah Arom “Los modelos constituyen frecuentemente la base misma de la transmisión del conocimiento musical” (Arom, 1991, pág. 211).

Basándome en esto, podría decir entonces que el uso de las asociaciones lingüísticas en tanto que son una de las maneras más efectivas para la enseñanza y aprendizaje de los patrones musicales usada por los músicos nativos, comprenden directamente el *modelo*.

Por ejemplo, la expresión “Chinga tu madre”, es la referencia exacta del *modelo* de la tambora, entonces sé que cuando esté tocando y en mi mente repitiendo la frase, podré hacer variaciones porque llevo la guía correcta. En caso tal que haga algo que no tenga rasgos similares al modelo, automáticamente mi mente rechazará lo que esté haciendo.

Para concluir, los modelos encontrados en la percusión son el eje principal de las variaciones y de los percusionistas. Esto les permite a ellos tocar con su propio carácter, haciendo que la música tenga gran variedad y riqueza. Gracias al *modelo* es posible también hacer una reflexión de la práctica misma, ya que pauta una estructura sólida inmutable, que sirve como foco principal de las diferentes interpretaciones de los músicos.

## ***CONCLUSIONES***

La experiencia de viajar y vivir la cultura sinaloense ha fortalecido mi formación como educador musical. En la elaboración de este texto he podido señalar la gran riqueza que tiene la banda sinaloense y el choque interno generado por lógicas estructurales totalmente diferentes a la mía, que me sitúan en una posición de reflexión constante frente a la práctica de la música popular.

Pude notar lo valioso de la investigación en el campo musical, el uso de otras disciplinas como la etnografía y antropología, construye los conocimientos que sustentan el porqué de la música, llevándola a profundidad, más allá del mero aspecto sonoro.

Otro de los puntos que se pueden destacar del trabajo es la relación estricta entre música y lenguaje. Descubrir como la forma de hablar de un pueblo influye en la creación de los patrones musicales, tal como dice Jhon Blacking “La música se subordina a los aspectos lingüísticos” (Blacking, 1967, pág. 201). Esto demuestra que esta expresión es vocera de la cultura, por ejemplo, el uso de los acontecimientos cotidianos en cierto entorno y espacio físico, para inspirar las composiciones de piezas que evocan la naturaleza, los animales y las anécdotas de sus habitantes. El caso más común es el de los *corridos*, básicamente son historias que se cuentan a través de una musicalización, no necesariamente tienen que hablar de temáticas como el narcotráfico o la violencia, como muchos piensan, también cuentan relatos de amor y diversión que marcan la vida del ser humano.

Todo lo contemplado en el escrito se ha consolidado gracias al aporte de los músicos y actores que hacen parte de la tradición, ellos tienen el ánimo de deconstruir su figura identitaria a través de la música. Quiero anotar que todo el tiempo mantengo constante comunicación con ellos, y me es muy grato cuando preguntan por el estado de la investigación, además de poner toda su destreza en resolver mis inquietudes. Este encuentro valioso demuestra que están dispuestos a una construcción dialogada del conocimiento que ellos elaboran. Es así que “La tradición está constantemente siendo creada y recreada por los individuos” (Simonett, 2004, pág. 197).



En relación con el análisis musical, el concepto de sistema como un todo que se conforma de interacciones sujetas a un orden facilita la abstracción de las partes que tienen un fin común en este caso la Banda Sinaloense. Esto permite indagar nuevas maneras para descubrir y evaluar aspectos que por lo general no se tienen en cuenta. Es seguro que al hacer una amplia contextualización de la música, la interpretación de esta misma, logrará un punto de comodidad y una sensación satisfactoria ya que los conceptos estructurales de la propia lógica inherente son ajustados y usados en función del acto de tocar.

Para concluir, esta investigación es muestra de la gran incidencia que tiene la música con el diario vivir del ser humano. Entender y apropiarse de conceptos ajenos a la idiosincrasia propia, fortalece la expansión del horizonte musical, poniendo a prueba la capacidad de comprensión analítica del educador musical en función de crear nuevos saberes en busca de nuevas formas para la interpretación y la educación. Concebir el sonido organizado como la expresión de la realidad cultural puede ayudar a hallar una explicación entre la relación entre la vida y la música.

## Bibliografía

- Alvarez Boada, M. (1985). *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: Premiá.
- Amaya, R. (2007). *La investigación en la práctica educativa: Guía metodológica de investigación para el diagnóstico y evaluación en los centros docentes*. Madrid: Ministerio de Educación.
- Arom, S. (1991). Modelización y modelos de las músicas de tradición oral. En *Análisis musical*. París: SELAF.
- Astruells, S. (2003). *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia: Servei de publicacions.
- Blacking, J. (1967). *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Chiquitó, A. (2014). *Scribd*. Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/225340060/El-Son-Guatemalteco>
- Fabbri, F. (1982). "A theory of musical genres: two applications". En *Popular Music*. Göteborg: Göteborg and Exeter.
- Heredia, R. (2004). *El correo del maestro número 9*.
- Lopez Cano, R. (2004). *Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Lopez Cano, R. (2006). Asómate por debajo de la pista': timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular. *Actas del VI congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Habana.
- Lopez Cano, R. (2014). Investigación artística en música. En R. Lopez Cano, & Ú. Opazo. Barcelona: Conacultura.
- Malinowski, B. (1973). En *Introducción: Objeto, método y finalidad de esta investigación, en los Argonautas del Pacífico Occidental* (págs. 19-42). Barcelona: Península.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mínguez, R. (2015). *BERNARDO ADAM FERRERO EN EL MUNDO DE LAS BANDAS DE MÚSICA VALENCIANAS*. Valencia: Universitat de València.
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Simonett, H. (2004). *En Sinaloa nació: Historia de la música de banda*. México: Asociación de gestores del patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.
- Vargas, Á. (26 de Agosto de 2010). El son mexicano, fósil viviente que proviene del barroco: Tembembe. *La Jornada*, pág. 3.
- Wagner, R. (2010). *A invenção da cultura*. (A. Morales, & M. Coelho de Souza, Trads.) Sao Paulo: Cosac Naify.