

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

FACULTAD DE ARTES

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



**NOMBRE DE LA OBRA: TESIS CARACTERIZACIÓN Y REVALORACIÓN DE LA
MÚSICA TRADICIONAL DE NONOAVA, CHIHUAHUA**

POR:

MARIO MONTES LARA

**TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES**

CHIHUAHUA, CHIH., MÉXICO

NOVIEMBRE DE 2017



Caracterización y Revaloración de la Música Tradicional de Nonoava, Chihuahua. Tesis presentada por Mario Montes Lara como requisito parcial para obtener el grado de Maestro en Artes, ha sido aprobada y aceptada por:

Armando Núñez P.

M.M. Armando Núñez Portillo

Jesús Martín Espinoza Ávila

M.A. Jesús Martín Espinoza Ávila

Iván Sparrow Ayúb

M.M. Iván Sparrow Ayúb

Comité:

M.M Armando Núñez Portillo
M.A. Jesús Martín Espinoza Ávila
M.M Iván Sparrow Ayub

© Derechos Reservados

Mario Montes Lara
Col., Escorza 900, Zona Centro,
31000 Chihuahua, Chih. México.
Teléfono: 01 614 439 1500

NOVIEMBRE 2017

**Caracterización y Revaloración de la Música
Tradicional de Nonoava, Chihuahua**

Universidad Autónoma De Chihuahua

Facultad De Artes

**Caracterización y Revaloración de la Música
Tradicional de Nonoava, Chihuahua**

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestro en Artes

Presenta:

Mario Montes Lara

M.M. Armando Núñez Portillo

Director

Chihuahua, Chih., Noviembre 2017

Este trabajo es dedicado a todas las personas que de una u otra manera han intervenido en el bello arte de la música.

Mario Montes Lara.



ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	1
ANTECEDENTES.....	2
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
OBJETIVO GENERAL	6
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	6
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	6
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	7
II. MÚSICA TRADICIONAL DE MÉXICO: ENTRE LO FOLKLÓRICO Y LO POPULAR	8
INTRODUCCIÓN	8
MÚSICA TRADICIONAL	9
MÚSICA FOLKLÓRICA.....	19
MÚSICA POPULAR.....	24
<i>Música popular del siglo XX.....</i>	<i>27</i>
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	34
III. IDENTIFICACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE NONOAVA, CHIHUAHUA	38
INTRODUCCIÓN	38
MÚSICA ANTES DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN CHIHUAHUA.....	40
MÚSICA DURANTE LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN CHIHUAHUA.....	50
NONOAVA, PRESERVADOR DE LA ESTÉTICA MUSICAL REVOLUCIONARIA	59



IDENTIFICACIÓN DEL ESTILO MUSICAL TRADICIONAL DE NONOAVA	65
<i>Música norteña.</i>	65
CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA NONOAVENSE.	69
<i>Instrumentación principal.</i>	72
<i>Instrumentación en desuso.</i>	76
LA MÚSICA DE NONOAVA: DE LO TRADICIONAL A LO POPULAR.....	80
LA MÚSICA DE NONOAVA: DE LO TRADICIONAL A LO FOLKLÓRICO.	82
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	84
IV. ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LA MÚSICA NONOAVENSE... 87	
INTRODUCCIÓN	87
FORMA DE ANÁLISIS EN LA MÚSICA POPULAR.....	88
AGUAS DEL RÍO NONOAVA, VERSIÓN GRUPO LOS VILLALOBOS.....	91
POR MÍ Y POR MI NOVIA, VERSIÓN GRUPO NONOAVA.	103
AMAPOLA, VERSIÓN GRUPO LOS CHENCHOS.	109
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	114
V. CONCLUSIONES FINALES	118
REFERENCIAS.....	127
ANEXOS	130

Índice de gráficos

<i>Gráfico 1.</i> Figura real del pasaje del tema A.....	92
<i>Gráfico 2.</i> Figura interpretada de forma <i>atresillada</i> en el tema A.....	93
<i>Gráfico 3.</i> Registro sobreagudo en flauta transversal	93
<i>Gráfico 4.</i> Barroquismo en la flauta	94
<i>Gráfico 5.</i> Cambio de voces melódicas en los saxofones	95
<i>Gráfico 6.</i> Cambio de voz melódica en flauta	96
<i>Gráfico 7.</i> Manejo de las voces en un dominante secundario	97
<i>Gráfico 8.</i> Adornos entre bajo sexto y tuba	98
<i>Gráfico 9.</i> Adornos entre bajo sexto y tuba	99
<i>Gráfico 10.</i> Espacios entre adornos de bajo sexto y tuba	99
<i>Gráfico 11.</i> Cadencia de tuba en un solo acorde dominante	100
<i>Gráfico 12.</i> Cadencia de tuba en una progresión armónica	100
<i>Gráfico 13.</i> Tres sílabas, tres notas.....	101
<i>Gráfico 14.</i> Clave de ritmo chotis.....	103
<i>Gráfico 15.</i> Solo de guitarra y de saxofón con <i>swing</i> en acorde dominante D7.....	104
<i>Gráfico 16.</i> Cambio en la disposición de voces en los saxofones.....	105
<i>Gráfico 17.</i> Cambio de octava en segunda voz.....	106
<i>Gráfico 18.</i> Adornos del bajo sexto en espacios de la melodía.....	107
<i>Gráfico 19.</i> Contramelodía del bajo sexto.....	107
<i>Gráfico 20.</i> Polka tipo marcha.....	110
<i>Gráfico 21.</i> Melodía de los saxofones en tonalidad menor.....	111
<i>Gráfico 22.</i> Cambio de octava en el segundo saxofón.....	111



Gráfico 23. Simplificación de la segunda voz.....112

Gráfico 24. Registro altísimo en flauta transversal.....112



Resumen

México posee innumerables riquezas culturales que se encuentran en constante manipulación por distintos actores. Uno de estas riquezas es el arte musical regional, el cual ha sido desplazado por expresiones populares del extranjero. En el estado de Chihuahua existen expresiones artísticas que logran una identificación con su sociedad, que son coherentes con su historia, cultura y con la vida de las personas. Tal es el caso del estilo musical del pueblo de Nonoava, que desde hace más de 100 años surgió en la sierra de Chihuahua, y que sigue aún vigente. Este trabajo tiene como finalidad el rescate y promoción de la identidad musical de la región serrana de Nonoava. La identidad musical de dicho pueblo será revalorada y caracterizada a través de un trabajo académico de análisis musical y de comprensión.

Con este trabajo se pretende investigar y conocer a fondo la música tradicional del pueblo de Nonoava. Esta interacción plantea el rescate y valoración de una estética musical chihuahuense aún viva. El trabajo se divide en tres partes; en la primera, se problematiza la importancia de estudiar y valorar la música tradicional de los pueblos mexicanos; como segunda, se analiza y se identifica la música que se germinó a principios del siglo XX en el estado de Chihuahua, la cual se popularizó en la Revolución Mexicana y que se estima fue ampliamente influyente para la música de Nonoava; como tercera parte, se analizan tres grabaciones musicales características de grupos nonoavenses, con la finalidad de revalorar algunos elementos estéticos musicales propios del estilo.



Summary

Mexico possesses innumerable cultural riches that are in constant manipulation by different actors. One of such riches is the regional musical art, which has been displaced by foreign popular expressions. In the State of Chihuahua there are artistic expressions that identify with its society, that are coherent with its history, its culture and the lives of its people. This is the case with the musical style of the town of Nonoava, which emerged in the mountains of Chihuahua more than one hundred years ago, and which is still alive today. The present work has as its purpose the rescue and promotion of the musical identity of the mountains of Nonoava. The musical identity of said town will be reevaluated and characterized through an academic labor of musical analysis and comprehension.

It is the intention of this work to investigate and gain a deep knowledge of the traditional music of the town of Nonoava. This interaction poses the rescuing and valorization of a musical aesthetic native to Chihuahua that still prevails. The work is divided in three parts; in the first one, the importance of studying and valuing the traditional music of Mexican towns is problematized; in the second part, the music that germinated at the turn of the twentieth century in the State of Chihuahua is identified and analyzed; a music that became popular during the Mexican Revolution and which is believed to have been amply influential on the music of Nonoava; in the third part, three musical recordings from characteristic Nonoavan groups are analyzed, with the purpose of revaluing some aesthetic musical elements germane to the style.

I. Introducción

Aún en la actualidad, el latinoamericano no ha podido ofrecer las bases de un arte capaz de reflejar un sistema musical identitario que esté fincado en sus raíces y en su desarrollo. Es así como de forma recurrente, el mestizo ha tenido un cierto menosprecio por su arte regional. Esto ha resultado en la adopción de estéticas extranjeras, valoradas por encima de las propias. Sus expresiones artísticas reflejan a un mestizo con cierta vacilación, que no ha podido asimilar su conquista de hace quinientos años, y que con ello conforma su dualidad intrínseca de indígena y europeo.

Sin embargo, Latinoamérica ha reservado un espacio singular a las manifestaciones sonoras. Tanto el indígena como el mestizo, han cantado o tocado instrumentos, individual o colectivamente, con sentido religioso o profano, civil o militar, sentimental, lúdico o puramente estético. Todas estas expresiones han creado un sinfín de identidades a lo largo del continente americano. Su expresión musical auténtica, creada por y para el pueblo, ha podido sobrevivir a un gran número de desafíos impuestos por la hegemonía del poder.

A lo largo de nuestra historia, la música tradicional de México ha sido menospreciada por la clase hegemónica dominante. Las expresiones musicales se han encontrado secuestradas al servicio de diversos actores que han logrado mantener su poder político y social. Sin embargo, a través de décadas, incluso siglos, la música tradicional queda perpetuada en el inconsciente humano, lo que ayuda a recordar nuestras raíces, quiénes y cómo somos con respecto a otros pueblos. En el estado de Chihuahua, existen algunas expresiones musicales que con el paso de los años se han convertido en verdaderas tradiciones. Una de ellas, se produce en la sierra de Chihuahua, en el pueblo de Nonoava. Dicha expresión musical, será nuestro objeto de estudio.



Antecedentes

Sólo la revalorización de nuestros talentos y de los vínculos de nuestra identidad, ayudarán a neutralizar la amenaza de desaparición de nuestra cultura (Miranda & Tello, 2011). El arte mexicano ha sufrido una serie de desaires desde el inicio de su historia. El mexicano no ha podido aceptar sus expresiones culturales como patrimonio valioso que debe de ser protegido. Con ello, nuestra identidad ha estado sumergida en el caos y la separación. Sin embargo los últimos dos grandes conflictos sociales, concretamente la independencia y la revolución mexicana, han propiciado el despertar de nuestra identidad.

Estrada nos dice que los únicos momentos en los que nuestras culturas están ligadas a sus propios orígenes son la del nacionalismo mestizo y con un mayor énfasis, la del nacionalismo indígena (Estrada, 1982). El primer intento de nacionalizar al mexicano por medio de expresiones artísticas fue realizado por el gobierno formado después de la Independencia. Sin embargo, como se sabe, el siglo XIX estuvo lleno de guerras tanto internas, como con otras naciones, por lo que el proceso de tener una identidad generalizada fracasó, abriendo paso a identidades regionales. Al llegar el siglo XX, y con ello la Revolución Mexicana, el indígena alzó la voz por medio de las armas logrando obtener ciertas libertades. El artista mexicano consiguió internar ciertas estéticas musicales producidas en las guerras. En la época revolucionaria, en el norte del país, en Chihuahua se fue creando un estilo en particular en la manera de hacer música. Este estilo aún se encuentra activo en nuestros días, sin embargo permanece en un olvido generalizado.

Es necesario conocer las tradiciones de los chihuahuenses, para que con ello se brinde una identidad y cultura en la comunidad. El entender nuestra historia nos permitirá concebir que el rumbo nuevo es una necesidad que podemos forjar de la reflexión renovadora del

pasado y del deber ser de nuestra acción presente (Estrada, 1982). El pueblo chihuahuense se encuentra en una etapa sin una identidad sólida, dando como resultado la falta de sentido de pertenencia. Chihuahua se encuentra en una dicotomía identitaria como consecuencia de su localización geográfica de pertenecer a la frontera con el país más poderoso del mundo y ser parte de México, un país *tercermundista*. El chihuahuense pues, se encuentra en una desorientación constante con su identidad y su cultura. Al no aceptarse como es, y querer ser algo distinto a su realidad, sobrelleva sufrimiento y un gran vacío. Por otro lado, las expresiones artísticas pueden coadyuvar a dicha desgracia. Sin embargo, factores como el capitalismo harán difícil poder realizar este trabajo identitario.

El sistema capitalista en el que nos encontramos ha sido diseñado para crear una falsa colectividad global. Es lógico que las intenciones primordiales del capitalismo sean las ventas a gran escala. Esta persistente manipulación mediática de la realidad, al tiempo que reduce a su mínima expresión tradiciones y vocaciones, volviéndonos forasteros en nuestra propia tierra, conlleva a una versión culturalmente empobrecida de nuestra identidad, que enajena a la población y obstaculiza esa urgente revalorización y actualización del patrimonio que nos pertenece y ha enriquecido espiritualmente (Miranda & Tello, 2011). Las realidades en las que se encuentra la sociedad son otras. Tan sólo en México las formas de vida pueden ser muy distintas de Norte a Sur, y de Este a Oeste. Es necesario entonces buscar expresiones musicales con ciertas estéticas, que puedan representar las diferentes regiones, para que con ello se logre un mejor entendimiento y comprensión de nuestra nación.

En el rescate de las músicas tradicionales es necesario trabajar en dos sentidos: en el musical y en el antropológico. Existe la necesidad de impulsar y desarrollar una reunión fértil entre la etnomusicología y la musicología compositiva, en donde se revele la riqueza de las músicas tradicionales (Estrada, 1984). En el caso de Chihuahua, la música tradicional regional

ha estado marginada, subsistiendo en algunos bailes tradicionales de pocos pueblos y rancherías, así como en algunas cantinas y bares de la ciudad capital. En el estilo Nonoava se resguarda una estética musical interesante y original, por lo cual se hace necesario estudiar diversos elementos musicales y sociales para el esclarecimiento de este estilo. Lamentablemente este estudio se encuentra contra reloj, ya que este estilo se encuentra constantemente influenciado por músicas de otras regiones.

La música tradicional se encuentra en peligro por modas pasajeras musicales y por otras falsas identidades extranjeras. Esto debido a que los medios de comunicación atacan constantemente a la sociedad con música fabricada para un consumo de moda y a gran escala. Es así como la música tradicional pasa del indigenismo y se inclina por un universo popular que capta con el estilo franco de un mexicanismo mestizo y festivo (Estrada, 2012). En la actualidad, toda la música se ha vuelto popular. El sistema capitalista y de comunicación masiva lo han convertido de esa manera. Un producto musical cualquiera, si no es aceptado por la industria musical, es muy probable que marche al fracaso. Los músicos que se dedican a la música tradicional, deben tener especial cuidado de saber distinguir un elemento musical que nutre a su música, de otros que sólo cumplen una moda de carácter pasajero. Para poder distinguir estos elementos, es necesario un trabajo de caracterización del estilo.

Se hace pertinente un trabajo de rescate a favor de la música tradicional de los pueblos. Revelar la riqueza de las músicas tradicionales, reformulando un sistema representativo del pasado y con ello al entendimiento de nuestro presente. Considerando lo anterior, es como este estudio pretende una revalorización de una estética en particular, aún viva en el pueblo de Nonoava, Chihuahua. Como supuesto, se propone que el estilo Nonoava surgió o tomó como base la música que se interpretaba antes y durante la Revolución Mexicana.



Planteamiento del Problema

México está lleno de riquezas culturales y a su vez se encuentra atacado por estéticas engañosas. La música tradicional regional ha sido desplegada a la periferia del consumo por expresiones de moda del extranjero. En el estado de Chihuahua es necesario encontrar expresiones artísticas que sean reflejo de su historia y de su sociedad. Debiendo ser estos elementos coherentes con su cultura y la forma de vida en la comunidad. En Nonoava hace casi 100 años se germinó un estilo musical que puede satisfacer las necesidades que se buscan. En ella se encuentra una parte de la estética musical de poco antes de la Revolución Mexicana.

La cultura hegemónica ha impuesto al territorio del norte una sola expresión musical válida: la de acordeón y bajo sexto. El sonido comúnmente llamado *norteño* se define como proveniente del tradicional conjunto de acordeón y bajo sexto, surgido en la región noreste de México y sur de Texas. Sin embargo, existen decenas de expresiones musicales a lo largo de la frontera con México con estéticas distintas. El estilo nonoavense es un ejemplo de ello.

Esta forma musical se mantiene viva en algunas rancherías del estado. A través del estilo de la música tradicional de Nonoava, la identidad de un pueblo podrá ser valorada por medio de un trabajo académico de análisis y comprensión. Hablar de identidad es hablar de la vida cotidiana. En ella se reflejan los aspectos más íntimos de un pueblo. Una parte de nuestra cotidianidad es la música que escuchamos, que nos identifica como pueblo, como región, o como grupo social. Al igual que con la comida, la forma de hablar o las costumbres, el individuo se identifica con la música de la región donde nace y crece, ya que se encuentra inmersa en su vida cotidiana, lo que inconscientemente crea su personalidad y su manera de ser. Es por esta razón que se propone la música de Nonoava funja como una identidad cultural de valor para el estado de Chihuahua.



Objetivo General

Investigar y conocer a fondo la música tradicional del pueblo de Nonoava, con el fin del rescate y valoración de una estética musical chihuahuense aún viva.

Objetivos Específicos

Aportar referentes críticos básicos para desarrollar una gama de parámetros más amplia que permitan valorar la música regional y su proceso de producción desde otras perspectivas. Recuperar la cultura artística en la música regional, brindando un reconocimiento. Proponer una identidad musical de carácter histórico de la sociedad del pueblo chihuahuense.

Preguntas de Investigación

¿Qué valor tiene la música tradicional para un país? ¿Es lo mismo música tradicional, que música folklórica y/o música popular? ¿Cuál es la música tradicional mestiza en Chihuahua? ¿Cómo es valorizada la música tradicional de Chihuahua? ¿La música tradicional tiene algún valor estético y artístico relevante? ¿Qué brinda socialmente la música tradicional? ¿Qué elementos son requeridos para que una música popular se convierta en tradición y en folklor?



Conclusiones del Capítulo

Es necesario un trabajo de rescate a favor de la música tradicional de los pueblos, en este caso, la música tradicional chihuahuense. Para ello es necesario como primer punto entender de manera detallada cómo la música puede cambiar a tradicional, popular y/o folklórica en México. Conocer sus similitudes y diferencias nos ayudarán en visualizar cómo una misma expresión musical puede ser valorada de distintas maneras a través del tiempo. Todo esto para llegar a concluir la importancia de valorar la música tradicional de los pueblos, cultura intrínseca en México.

Para esto, es necesario revelar la riqueza de las músicas tradicionales, reformulando un sistema representativo del pasado y con ello del presente. Debido a ello es que en este trabajo se pretende una revaloración de una estética musical en particular, aún viva en el pueblo de Nonoava. El trabajo primeramente se centrará en una caracterización del estilo, a través de la revisión del estado del arte, orientando el estudio principalmente en la época de antes y después de la Revolución Mexicana. Como ya se mencionó más arriba, se tiene como supuesto que esta expresión musical surge de las estéticas producidas antes y durante de la Revolución Mexicana. Como una segunda fase, el trabajo se centrará en algunos audios de distintas épocas de los grupos nonoavenses y por medio de un análisis musical se logrará definir elementos concretos del estilo.

II. Música Tradicional de México: entre lo Folklórico y lo Popular

Introducción

La cultura es una manera de apropiarnos de nuestro destino. Nos ayuda a vivir, a luchar contra la adversidad y a expandir nuestra conciencia. A lo largo de la historia, los pueblos de México han sabido responder a la conquista material y espiritual de Occidente. Con su gran cultura, México ha aportando al mundo abundantes testimonios que aún permanecen con vida. Uno de estos testimonios es la música tradicional viva que existe y persiste en diferentes regiones del país.

En la actualidad es complicado estudiar la música tradicional, pues debido al contexto de la globalización y la producción masiva de música, se ha tenido como resultado un deterioro de los límites entre lo tradicional y lo comercial. Esto ha ocasionado una falta de información precisa y clara, que nos permita distinguir las diferencias y similitudes entre las músicas tradicionales, folklóricas y populares. La tradición, la cultura popular y el folklor son representaciones con diferentes características y objetivos de una misma cosa: el imaginario (Vega, 2010). Es decir, el factor principal que se modifica entre estos tres grandes categorías musicales son los modos y formas de expresar, crear y compartir dicha cultura a través del tiempo.

En este capítulo se analizarán los principales elementos de la música tradicional, música folklórica y música popular de México. Se explicará los puntos en común y sus diferencias entre sí. La razón de este capítulo es poder entender cómo es que estas expresiones trabajan por separado y a su vez surgen de una misma cosa: la cultura de un pueblo. Se clarificará la importancia de estudio de la música tradicional como alto valor cultural, que debe ser objeto de investigación y ser salvaguardado por la corriente artística y académica.



“Hablar de música tradicional mexicana es hablar de todo y de nada”.

Héctor Vega

La música tradicional de los pueblos es una expresión artística tanto colectiva como individual, que brinda identidad y es reflejo de su cultura. Esta música es una especie de representación de la sociedad, que se encuentra asimilada en una obra musical. La música tradicional está llena de sinceridad por el hecho de no pretender otra cosa más que expresar los sentimientos y las vivencias de su comunidad. A través de décadas, incluso siglos, la música tradicional ha quedado en el inconsciente humano, ayudándonos a recordar nuestras raíces, quiénes somos y cómo somos con respecto a otras culturas.

El tratar de definir la música tradicional implica un estudio visto desde varias áreas del conocimiento. Se requieren por lo menos dos estudios formales: el estudio musicológico y el histórico-social. El estudio musicológico es de gran importancia para comprender la estructura musical. Con esto se pueden encontrar y definir formas musicales en concreto, que trascienden a lo largo de la historia y que representan algunas de las transformaciones que pueden tener las tradiciones (Vega, 2010). Aunque este trabajo abarca ambos estudios, está más enfatizando en el área musical, ya que es en el capítulo cuatro, donde se aborda con más detalle la música tradicional de Nonoava. Ese último apartado será la columna vertebral de este trabajo de investigación. Sin embargo, como apoyo, se trabajará en este capítulo y en el principio del siguiente, lo relacionado con un estudio histórico-social que involucra de manera directa a dicho pueblo.

En el segundo apartado histórico-social, tiene que ver con las tradiciones de un pueblo y qué se debe utilizar para el estudio de la música tradicional. Al respecto, es necesario hacer referencia a hábitos, rituales y a otras formas de hacer permanentes las representaciones que dan unidad a un grupo social, específicamente actividades de tipo comunitario que perduran, posiblemente no intactas, a lo largo del tiempo (Vega, 2010). En este sentido este apartado tiene una naturaleza de carácter antropológico. Aunque se tratará en este trabajo abordar los dos puntos, será el primero, el que se trabajará a mayor detalle. Sin embargo, se incluirán puntos claves para entender cómo la sociedad de Chihuahua y sus expresiones musicales, han ido forjando a través de los años un estilo de música en particular, que permanece vivo hasta nuestros días en el pueblo de Nonoava.

Lo tradicional de una comunidad, convertido en una expresión musical, tiene que ver con usos sociales, rituales que a lo largo del tiempo se vuelven tradición. Lo tradicional es un concepto que va ligado a los usos de las expresiones musicales en un contexto social, en un ambiente grupal, étnico, religioso, ideológico, y que por lo tanto no tiene que ver con términos comerciales, sino con un uso comunitario (Vega, 2010). La tradición como concepto social, es y debe de ser pensada como expresión abierta, flexible y en constante transformación. Algo importante que hay que observar de esta música en comparación con otras más actuales es que existe sin tener como principal elemento el mercado y el consumo. Eso la hace prescindir de elementos estéticos engañosos o de moda. En sí, la música tradicional es una expresión musical que se manifiesta en conjunto con la danza, copla, música, y con el ritual mismo. No tiene que rendir cuentas a industrias capitalistas, por lo que la hace ser sincera y ordinaria. Estas expresiones se han ido forjando gracias a las constantes migraciones que ha tenido el país desde la época de la conquista.

Desde el siglo XVI, el territorio mexicano ha sufrido constantes migraciones tanto de conquistadores, como de algunos colonos, además de otros individuos traídos en forma de esclavos. Las características de las sociedades contemporáneas están basadas en la transformación social, y que son producto de más de 500 años de migraciones internacionales (Vega, 2010). A través de todo este tiempo, la sociedad mexicana se ha ido transformando en su manera de pensar y de vivir. La música ha acompañado al mexicano en todo momento tanto en rituales, como en fiestas y demás celebraciones. Es entonces cuando el artista logra representar sus vivencias de manera análoga a través de sonidos y ritmos que conoce y que tiene a la mano.

La tradición mexicana es híbrida, ya que es resultado de diversas tradiciones exportadas, de muchas identidades, y que son producto de una constante migración. En ese sentido es una tradición inventada y es una tradición relativamente nueva, que es reconstruida constantemente. La música tradicional es un ejemplo claro de la capacidad de la creación cultural y del proceso del cambio cultural. Así como el ser humano no puede estar estático, ya que su ser natural es dinámico, la expresión musical real y sincera se encuentra en constante transformación. A su vez, han existido puntos clave o cúspides sociales donde se han podido definir con más claridad expresiones mexicanas, sobre todo cuando existen choques culturales intensos.

La inmigración trae consigo una serie de elementos no sólo físicos, sino psicológicos y culturales que afectan a los lugareños. La inmigración es un proceso social que sustenta la base del modelo colonial, y que significa, no sólo el traslado de la gente, sino el traslado de la cultura. En México se habla principalmente de la música española, aunque no hay que dejar de lado un sinnúmero de aportaciones que dejaron la inmigración italiana, francesa, alemana, irlandesa y del resto de Europa del este en la configuración de música tradicional en diferentes regiones



de México. Es difícil saber con certeza, sobre el origen de los grupos étnicos que aportaron su cultura y su música en la conformación de las diferentes identidades regionales del México colonial, pero mucho de eso aún sobrevive en nuestras tradiciones, en expresiones musicales. No se habla de una, ni dos expresiones musicales, sino tal vez decenas de ellas que continúan vivas en este siglo. Los extranjeros inmigrantes se mezclan con el indígena local, dando como resultado al mestizo mexicano.

La inmensa gama de representaciones musicales que hay en México vuelve prácticamente imposible hablar de un tipo de música. La música mexicana es el resultado de los procesos de mestizaje que se dieron desde la época de la colonia. Principalmente, pero no únicos, el español, el indígena y el africano son la base de la música tradicional mexicana. La interculturalidad de estos tres grupos poblacionales fue dando forma y origen a lo que se puede llamar sociedad mexicana. Como resultado de esta sociedad compleja se fue creando una diversidad de expresiones de música tradicional mexicana. Hay una serie de momentos históricos que posibilitan la interacción cultural. En esos contextos, cuando se perfila la idea de las identidades particulares que con el tiempo darán como resultado la definición de lo mexicano, en este caso de la música tradicional. Para esto es necesaria una revisión de cumbres y momentos sociales históricos importantes que México ha tenido a través de casi 500 años desde la conquista.

La tradición nos comunica con el pasado, nos ayuda a reflexionar de dónde venimos y hacia dónde vamos. Estrada nos dice que “la tradición debe penetrar en el futuro, ligado al hombre de ayer con el de mañana, reunión entre los tiempos a través de la esencia inconfundible, única, de los pueblos” (Estrada, 1980, p. 65). Algo en el inconsciente colectivo nos conecta con nuestro pasado. Las tradiciones nos ayudan a entender nuestra realidad, a



conocer quiénes somos y qué nos diferencia de otras culturas. Conocer el pasado, nos ayuda pues a entendernos como comunidad, y saber qué rumbo tomar en el futuro próximo.

El entender nuestra historia nos permitirá concebir que el rumbo nuevo es una necesidad que podemos forjar de la reflexión del pasado y del deber ser de nuestra acción presente (Estrada, 1982). Nada de nuestra cultura debe de estar oculta. Por lo menos es una obligación primordial el trabajar en clarificar nuestra historia. Es un compromiso social el que prevalezcan nuestras tradiciones, para con ellas reconocer y poder tomar elementos que representen nuestro presente y futuro. Nuestra historia musical surge en la conquista, aunque es después de la Independencia cuando surgen los primeros intentos de tener una identidad mexicana unificada. Sin embargo, en este trabajo se partirá de la Revolución Mexicana, en la que se especula, se formó una manera particular de hacer música en el norte de México, en específico en el estado de Chihuahua, y que ha quedado encapsulado en su región serrana, más en concreto en el pueblo de Nonoava, Chihuahua. Sin embargo, la cultura mexicana viene de más atrás desde el periodo colonial, y culmina con la Revolución.

Existen principalmente tres momentos importantes en nuestra cultura mexicana. El primer momento son los 200 años que dan origen al modelo colonial y a la sociedad novohispana. Esta etapa tiene como característica fundamental la diversidad y diferenciación de identidades. Es en este contexto donde se da el origen de los rituales y festividades que definen a la música tradicional mexicana como conjunto, aunque aún no se encuentren definidas. El segundo momento es de 1750 hasta finales de la guerra de Independencia. Aquí se definen no una identidad nacional, sino múltiples identidades regionales, que bajo el estricto consenso de un nuevo orden social y político se esfuerzan en la creación de una identidad que agrupe a todas esas identidades. Todo esto para dar origen al mexicano que se opondrá a la cultura del español conquistador. Aquí las representaciones de la música

tradicional mexicana están ya establecidas, y que seguirán teniendo variaciones importantes a lo largo de otros dos siglos.

La tercera etapa es el convulsionado siglo XIX que terminó trágicamente en la Revolución Mexicana. Durante este periodo, ya no se buscaba ser diferente del español, sino que la lucha de fuerzas, por una parte impulsan de nuevo el modelo europeo y por otra parte intentan conciliar el aspecto indígena como base de un estado que era inexperto, y se encontraba en bancarrota. Hubo guerras constantes contra las nuevas potencias, en luchas de poderes y en un proceso político que terminó dando como resultado el reforzamiento de los regionalismos en contraposición de lo mexicano (Vega, 2010). Es en esta etapa donde se dará más profundidad en este trabajo. Al hablar de regionalismo, Vega nos da una idea de lo que aconteció en Chihuahua al formar un estilo musical propio. Es en este periodo donde se da pie a la hipótesis de que surge un estilo musical propositivo en el norte, que después es encapsulado en el conocido como estilo Nonoava. Pero también es en esta etapa de la Revolución donde surgen nuevas estéticas que finalizan en nuevas maneras de pensar y hacer música, y que chocan estética y temporalmente con las ya existentes.

La guerra misma ha sido una forma de difusión cultural, en este caso musical. Los movimientos de tropas en un territorio muy grande, junto con sus bandas permitió que muchas piezas se dieran a conocer en otras regiones y se hicieran populares (Torres, 2002). Con estos movimientos, comienza una multiculturalidad de manera automática y que es resultado de la guerra. En ella florecen nuevas maneras y formas de hacer música. Es aquí cuando la música popular de ese entonces rompe con la ya tradicional formada en el siglo XIX. Torres (2002) comenta que la banda en su repertorio se asemejaba más a las orquestas de baile y teatrales, influidas por las modas musicales de la época. Además, la música de la Revolución se distingue de los conjuntos que tocaban son mestizo de cuerda como grupos jarochos,



mariachis, tríos huastecos, conjuntos de arpa grande, que mantienen repertorios más tradicionales. Con este texto se puede entender cómo en esta época ya existía una música tradicional antes de la Revolución, y a su vez cómo es desplazada o modificada por una nueva expresión que identifica con más claridad su tiempo, su actual vivir revolucionario. Aquí se encuentra el quiebre de la música tradicional que ya existía y la nueva popular, la de banda de baile, que se convertiría con el paso de los años en una nueva música tradicional en el norte del país, la cual es nuestro objeto principal de estudio.

Al finalizar la Revolución, el gobierno nuevamente busca una expresión musical que dé identidad al nuevo mexicano. En esa búsqueda, las apenas formadas industrias de la comunicación proponen a la música de mariachi y al son jarocho, como primero y segundo representantes culturales de música mexicana. Por lo que podemos entender que la música de la Revolución, en particular la que se formó en el norte de México, fue descartada como identidad de lo mexicano. Se desconocen los porqués de tales causas. Como un supuesto, el gobierno recién formado después de la Revolución no quería enaltecer precisamente eso; ningún suceso que evocara o enalteciera la guerra revolucionaria. El nuevo Estado quería colocar a la Revolución como un suceso histórico del pasado, algo que ya estaba muerto.

La música tiene la habilidad de crear sensaciones como si el pasado reviviera. Tal vez este tipo de música pudiera recordar en gran medida el movimiento revolucionario, lo que se convierte en un peligro para el nuevo gobierno. Sin importar la razón, la música del norte de la Revolución queda apartada e ignorada por muchas décadas. No es hasta los años ochentas, que la industria discográfica encuentra en esta música del norte una manera de hacer negocio. El estilo musical formado desde inicios de la Revolución logró sobrevivir en algunas regiones apartadas de las principales ciudades. Es el caso del pueblo de Nonoava.

Hasta aquí es posible identificar que la música tradicional es una expresión artística que brinda identidad a los pueblos, a las épocas, a la sociedad. Sin embargo como se ha podido observar, resulta imposible que una sola expresión artística pueda abarcar todo el colorido y extenso territorio mexicano. Julio Estrada comenta que: “los rasgos de origen, en relación con los de su continuidad, son en México escasos para poder pensar, [...] en una música cuya identidad pudiera hoy quedar claramente definida” (Estrada, 1984, p. 54). Es por eso que el intento de las industrias musicales de imponer al mariachi como música nacional no fue del todo exitoso, por lo menos dentro del territorio mexicano. A todo esto hay que entender que lo tradicional tiene un constante cambio, sobre todo en épocas sociales de alerta. No puede existir una sola identidad musical que identifique a todo México, y mucho menos en todo momento o época.

El hablar de identidad en la actualidad es complicado, ya que no se puede hablar de una sola. Hoy en día no se puede pensar que un individuo o un grupo social se definan únicamente por una sola identidad. Hay que tomar en cuenta que ahora un individuo tiene una identidad compuesta por múltiples identidades, y que una nación sólo es posible analizarla desde la multiculturalidad y los procesos de interculturalidad (Arizpe, 2006). Somos un país multicultural en donde se encuentran en juego muchas representaciones de identidad. Sin embargo, es necesario conocer a fondo dichas identidades, para saber de dónde venimos y hacia dónde vamos. Más claro aún, es necesario conocer y valorar nuestra cultura regional. Para englobar todo esto, Tello comenta que “sólo la revalorización de nuestros talentos y de los vínculos de nuestra identidad [...] neutralizarán la amenaza de desaparición de nuestra cultura (Miranda & Tello, 2011, p. 251). Como resultado es importante entender que la cultura popular, a lo largo de un tiempo y por cuestiones sociales, puede convertirse en tradición por

lo que se vuelve valioso para un pueblo o sociedad, ya que ha sobrevivido al tiempo y al espacio de una manera muchas veces impensable.

La creación de una música tradicional en México se da siempre en el contexto de una sociedad compleja, diversa, multicolor. Esta sociedad permite, en un ambiente de interacción cultural, la generación de expresiones musicales populares que a lo largo de los siglos se convierten en tradición. Todo esto concuerda perfectamente con el movimiento revolucionario de 1910. Se trata de una enorme cantidad de formas musicales que proceden y se entrelazan formando auténticos ríos de cultura, de rituales, de fiestas, de cantos, de música que proviene de un montón de partes del mundo, y que en esa complejidad, dan origen a expresiones muy concretas. En sí, la música como acto social es muy complicada, asemejándose al estudio de la sociedad misma. La música se convierte en apreciable, ya que logra resumir todo un acontecimiento social complejo hecha de manera análoga en expresiones musicales. En ésta, logra encerrar el sustento de la forma de vivir y sentir de las comunidades y de las épocas.

En resumen, la música tradicional de México es producto de un proceso de interculturalidad que se da en un contexto de constantes migraciones. En la música tradicional existen factores que repercuten en la creación de diversas expresiones populares que con el tiempo se vuelven tradición. El principal factor es la formación de nuevas identidades, regionales y étnicas, que tienen un carácter diferenciador ante el otro. En esa diferenciación crean una identidad y con ella una tradición, en este caso musical. Como podemos ver, la música para que se vuelva tradicional tiene que pasar por varios sucesos sociales complejos para su formación. Esta expresión cultural es valiosa para los pueblos, ya que se convierte en una representación de su vivir. Es por esto que se opta trabajar e investigar una música tradicional que se encuentra segregada en la sierra de Chihuahua. En el pueblo de Nonoava existe una tradición de hacer música que ha logrado perdurar de manera oral y a través de la

enseñanza familiar por casi 100 años. Es necesario pues, tomar cartas en el asunto identificando dicha música, a través del análisis y rescate de piezas tradicionales de la región, para su revaloración de importancia cultural.

Es importante poner en claro que la música tradicional que es interpretada en otros contextos y por otros actores sociales que no son los que le dan sentido y uso tradicional a dicha expresión, no es que deje de ser tradicional, pero se convierte en una escenificación de lo que es una tradición. En ese sentido, se convierte en una expresión popular o folklórica de un modelo de música tradicional. Lo que no demerita su valor, pero su representación sólo abarca una parte de todo el acto ceremonial. Además, muchas veces los artistas se ven obligados a llevar sus presentaciones a algo que asemeje más a un espectáculo. Una presentación donde al público actual le llame la atención de una manera más digerible y simple. Con esta transformación del acto verdadero, al modificarlo en su representación, se ve afectado el mensaje principal que la música tradicional pueda tener, poniendo en duda si esta representación funge como algo valioso a la sociedad.



Música Folklórica

Como se describe en el apartado anterior, la música folklórica es una representación de la música tradicional de los pueblos. Es natural que se suela confundir o entender que tanto tradicional como folklor son una misma cosa. La tradición, la cultura popular y el folklor son representaciones con diferentes características y objetivos de una misma cosa, el imaginario, es decir, los modos y formas de expresar, crear y compartir la cultura (Vega, 2010). Es posible que en las dos expresiones musicales, tanto la tradicional como en la folklórica se trabaje con el mismo repertorio. Sin embargo, lo tradicional juega con elementos culturales de su comunidad, mientras que el folklor dichos elementos pueden ser prescindibles o modificados. El folklor puede tener la libertad de cambiar ciertos elementos musicales en las piezas que son adecuadas para su espectáculo o representación.

Es importante aclarar, que la música tradicional puede no mantener intacta su estética, que por el contrario la música folklórica al ser una representación, se vuelve una imitación de la música tradicional en un periodo en particular. La música *folk* continúa empleándose para delimitar las fronteras de la identidad étnica, incluso entre la compleja realidad que suponen las migraciones y el constante cambio cultural (Villalobos, 2001). Esta información nos ayuda a entender que la música *folk*, como también se maneja, salvaguarda una estética muy en particular de la música tradicional. La música folklórica recoge una forma de hacer la música en concreto, y con eso trabaja su representación. Esto tiene como resultado una exclusión de todas aquellas otras expresiones de época o de contexto, que no caben en dicha selección. La música folklórica en México comenzó su auge a principios del siglo pasado.

Desde comienzos del siglo XX, músicos mexicanos han trabajado con este tipo de música. El mexicano Manuel M. Ponce fue el primero en incursionar la música folklor. Carlos

Monsiváis nos comenta que el músico Manuel M. Ponce se dedicó al rescate de viejas canciones mexicanas (Monsiváis, 1978). Este suceso es de trascendental importancia, ya que fue pionero en el estudio y rescate de estas músicas en todo Latinoamérica.

De la corriente del músico Ponce, en las siguientes décadas le siguen algunos otros compositores que imitan sus pasos al trabajar con el folklor mexicano. Ponce recogió la mayor parte de los tipos representativos del folklor mestizo e impuso el principio de la selección y la clasificación con el fin de descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la música popular, según palabras del mismo Ponce (Miranda & Tello, 2011). Es difícil saber si el compositor encontró esas *más bellas melodías*. Lo que sí es un hecho es que abrió un abanico de nuevas posibilidades para los compositores jóvenes y nuevos a comienzos del siglo XX, y con ello la etapa del nacionalismo mexicano. Los siguientes claros ejemplos son Chávez y Revueltas, y que sus trabajos tendrán continuidad gracias a sus discípulos Moncayo y Galindo, trabajando estéticas tanto de música indígena, como de música mestiza mexicana.

A lo largo del siglo XX, grandes obras musicales han tomado como base la música folklórica de los pueblos. Blas Galindo y José Pablo Moncayo recurren a la cita folklórica directa. El Huapango de Moncayo y Sones de Mariachi de Galindo constituyen el punto más alto de este método para tratar las fuentes nacionales (Blackaller, 1976). Compuesta con tres sones veracruzanos, el Huapango de Moncayo es catalogado por muchos como el segundo himno nacional mexicano. Dicha obra brinda una identidad colectiva a la mayoría del pueblo mexicano. Además de fungir como una estética representativa frente al mundo entero. Con esto se puede entender cómo la música folklórica ha ayudado a los compositores mexicanos para buscar nuevas sonoridades, forjando estéticas musicales únicas y por lo tanto valiosas.

Pero no sólo los músicos han sido beneficiados con esta música. La danza es otra de las expresiones que ha sabido trabajar y sacar provecho al folklor mexicano.

En 1921, el Secretario de Educación José Vasconcelos, le encarga al maestro Joaquín Beristáin divulgar la música y las danzas folclóricas nacionales (Monsiváis, 1978). Es en esta etapa cuando la música folklórica, y que indirectamente la música tradicional, son objeto de divulgación, estudio y rescate. Del lado de las danzas folclóricas, el repertorio que se utilizó desde el principio no ha sufrido grandes cambios, por el hecho de que en el ballet folklórico sólo se trabaja con un repertorio específico y repetitivo.

El folklor trata de rescatar sólo una pequeña parte de lo que es lo tradicional. Con ello trabaja y lo representa a lo largo de los años. Esta es una de las cuestiones donde puede quedar a deber artísticamente el movimiento folklórico dancístico y musical. Tal vez sea que al no buscar más repertorio tradicional, los danzantes y los músicos acompañantes reutilicen las mismas piezas, lo que se tiene como resultado un repertorio tradicional reducido. Habría entonces que hacer una ampliación y una divulgación primero de la música tradicional, para que luego lo folklórico sea beneficiado y enriquecido. Es entonces cuando la industria de la música podría ser punto clave para ello. Sin embargo, a lo largo de la historia la industria musical nos ha probado lo contrario. La industria adapta la música tradicional a una estética de consumo, tergiversando con ello el mensaje principal de la música de los pueblos.

La industria musical ha contribuido de manera tanto positiva, como negativamente a la música tradicional. El proceso de mediación sufrido por el folklor se remonta a la década de 1920. Cuando una parte del repertorio rural y urbano latinoamericano comience a circular también en discos, la industria se transformará en fuente de preservación y transformación complementaria a la de la memoria. Con ello fijarán mediáticamente un repertorio y una performance determinada (González, 2008). La industria comienza a tergiversar la música de

los pueblos, la necesidad de la oferta y la demanda. El folklor se empieza a transformar en espectáculo desarraigado por la masa. Con ello la música de los pueblos toma un camino de las necesidades de la industria musical, un espectáculo un tanto desechable con fecha de caducidad en un corto plazo.

Sin embargo, la música de los pueblos sobrevive con dificultad, encuentra su refugio en comunidades marginadas, lejos de las ciudades y del consumismo desenfrenado. El proceso modernizador que ha enfrentado el folklor a lo largo del siglo XX, aparece la globalización como un factor que modifica un aspecto esencial de la música tradicional: su territorialidad (González, 2008). El regionalismo renace con la globalización, dada la búsqueda de los nuevos artistas por buscar una raíz cultural de su propia comunidad. Debido a la gran cantidad de músicas que se pueden consumir gracias a la globalización, la sociedad busca expresiones musicales que lo identifiquen con su región, aparentado con su identidad. Estéticas que signifiquen análogamente lo mismo que su forma de vivir. Es entonces cuando la música tradicional vuelve a ser importante en el estudio formal. Esto para que después la misma música folklórica sea beneficiosa de dicho rescate y valoración. Con ello, la divulgación de esta música a través de la industria disquera podrá tener mejor sustento cultural.

Como se ha visto a lo largo de este apartado, se puede resumir que la música folklórica es en cierta medida la música popular de la música tradicional. Esto se debe al filtro o selección existente tanto de músicos y directores de danza que recogen ciertas estéticas y cierto repertorio de la música tradicional. Se puede señalar también que la música folklórica es la música pop de la música tradicional. La música folklórica tiene un impacto más atrayente en la sociedad debido a los diferentes usos y representaciones dentro de lo comercial artístico, repercutiendo en la identidad del pueblo de México, y además como representación en otros países. Sin embargo, existe la preocupación de que se malentienda que sólo la música



folklórica es lo existente o más valioso de todo el repertorio de la música tradicional. Existe la necesidad de comprensión de estas etiquetas musicales por parte de los actores involucrados, para su aclaración y valoración.

La música folklórica juega un papel importante en el rescate de la música tradicional. Esto debido al poder de divulgación que tiene a través de la danza y a través los compositores nacionalistas, además de otros sujetos que entran en juego. Sin embargo, es de suma importancia hacer un análisis para entender cuál es el repertorio que se trabaja en estas representaciones. Hacer una evaluación del repertorio para observar si es el adecuado y correcto. Y más aún, poder difundir el repertorio con el que se encuentra trabajando el folklor, para con ello obtener la expansión de la música tradicional al mundo, con alto valor representativo.



“Si bien llegamos a creer que poseemos nuestra música,
no tardaremos en darnos cuenta de que estamos poseídos por ella”

(Villalobos, 2001).

Hablar de música popular, es hablar de la voz y expresión del sentir del pueblo. Es en esta expresión donde surgen otro tipo de etiquetas musicales, entre ellas las ya mencionadas tradicional y folklórica. La música popular ha sido de gran influencia en diferentes corrientes artísticas, como la denominada música clásica o *música de arte*. Han sido diversos los compositores que se han enriquecido con la música popular sus composiciones. Es por esto que en este apartado se llega a la problematización de la importancia del estudio formal de la música popular. Se tiene como supuesto que la música popular es una expresión de alto valor, aunque algunas veces se encuentre al servicio de distintos actores de consumo, que la desvirtúan.

Hablar de música popular resulta complejo debido a que su estética se encuentra en constante cambio. En ella intervienen diversos factores que entran en juego. La música popular sí es la voz que representa al pueblo, pero también puede ser muchas cosas más. En esta música, por lo menos desde el siglo XX, juega el papel de la música al servicio del capitalismo. Esto ha tenido como resultado una música muchas veces vacía, de carácter meramente comercial. A pesar de ello, en la música popular se han manifestado expresiones populares que han podido romper la barrera de lo comercial, logrando traspasar la línea del tiempo y de representación generacional.

La música popular es una manifestación artística que surge principalmente de la voz del pueblo, y que en las últimas décadas se ha encontrado al servicio de la industria musical. La música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad y, por el otro, medialidad, innovación y masividad (González, 2008). La música tradicional proviene de la música popular. Estas manifestaciones artísticas surgen del pueblo, maneras en su vivir diario. Con el tiempo, ciertas expresiones identifican de alguna manera el pensar de la comunidad, por lo cual se convierten en tradición. Por otro lado, desde el siglo XX, mucha música popular se ha convertido en música comercial. Esta se ha transformado en un producto de consumo a gran escala. La industria ha sabido apoderarse de la música popular obteniendo grandes ganancias a costa de cualquier cosa. Todo esto ha generado que existan numerosas músicas populares, que por las razones mencionadas desaparecen al poco tiempo de existir.

En América Latina, desde la época de la conquista, la música popular o profana, como era conocida anteriormente, se ha nutrido de diferentes culturas del extranjero, principalmente con europeas y africanas. La música popular mexicana es un híbrido de tres líneas de posibilidad creativa musical: la música europea, la música indígena y la música negra. Con estas culturas, en mayor o menor medida se comenzaron a mezclar en las diferentes regiones de México. La música *negra* tuvo su evolución principalmente en el sur de México, ya que es en ese territorio donde llegaban las embarcaciones de esclavos de África y Cuba. De la música europea, la española es la principal consagrada en esta mezcolanza, sobre todo en el centro y bajío del país mexicano. Pero también hubo otras expresiones musicales que llegaron a México de regiones como Europa central, Francia y Norteamérica. Estas culturas influyeron en la zona norte del país. Con esto, se puede dar una idea mas clara de la complejidad del estudio de la música popular en México, con todas las ramificaciones artísticas que involucra. La música popular es pues un reflejo de la sociedad y sus constantes cambios.

La música popular es un género en continua evolución que a su vez, ha seguido transformando y ha dado lugar a nuevos estilos. El concepto de música popular es un gran abanico que abarca diferentes músicas en constante cambio (Rodrigo, 2007). Este tipo de música puede llegar a ser un reflejo vivo del contexto donde se crea. Es por eso que muchas veces este tipo de música funciona como identidad a comunidades, a clases sociales, o a generaciones en concreto. La música popular no se detiene, sino que se encuentra en constante cambio, integrando elementos estéticos nuevos que tienen que ver con el vivir actual de su sociedad, además de suprimir otros que ya no representan.

La música popular se ha visto como una expresión que caracteriza al pueblo, y no a la clase dominante. Desgraciadamente, la música popular se ha visto como música que representa a un sector bajo de la sociedad. Esto es en parte debido a que los medios de comunicación han creado etiquetas de consumo para cada tipo de clase social. Esto podría cambiar si existiera un estudio serio y a fondo de este tipo de música. Para esto, Blacking propone que “el estudio serio de la música popular puede ser positivo y servir para eliminar la idea de elitismo y extender la práctica de la música” (Blacking, 1981, p. 43). La buena música no contiene una etiqueta para algún sector en específico. Más bien es una expresión pura del compositor; del entorno en el cual se encuentra inmerso. Más aún es inapropiado que la industria imponga a las clases sociales qué deben escuchar. El trabajo del compositor de música popular debe ser una expresión musical que identifique a las masas y su actual vivir, un reflejo de su comunidad.

Música popular del siglo XX.

Con la llegada del poder capitalista al mundo entero, la música popular se comenzó a ver más como un negocio que como una expresión social. Las grandes industrias disqueras recién surgidas en el siglo XX buscaron músicas que fueran fáciles de procesar para la gran mayoría de la sociedad. Con ello surgió la música popular que luego se convertiría en la denominada música comercial. La música popular es aquella que es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida (Baker, 1933). La música popular, aunque aún representa a cierto sector de la sociedad, es constituida también por el factor de la mercadotecnia, en el que lo más importante es el consumo. Es entonces cuando se entiende que la música popular deber ser relativamente fácil de escuchar. Se vuelve digerible, pretenciosa, vacía, trastocada y sin rumbo fijo.

Ciertamente no existe una definición convincente del término anglosajón *popular music*. Desde la segunda mitad del siglo XX han sido numerosos los intentos por acotarla y por establecer sus características desde el punto de vista académico. Se ha hecho tan grande este concepto, que su estudio se ha vuelto muy complicado. Debido a los diversos factores involucrados, la música popular ha hecho y deshecho músicas tradicionales y folklóricas, además de otras, sólo con el intento de llegar a más afluencia y obtener más ganancia económica.

La aparición de medios masivos de comunicación y la democratización de ciertos bienes de consumo colocaron en el centro del mundo musical algo absolutamente nuevo: la música artística de tradición popular (Fischerman, 2009). A partir de la década de los veinte se empezó a dar un mayor valor a las expresiones populares. Esto llevó a que se creara una cultura popular con arraigo desde ese entonces. Sin embargo, el material popular puede tener algún tipo valor estético o artístico, aunque muchas veces resulta complicado saber si lo tiene

o no. El objetivo de la industria disquera es vender el producto; gracias a eso, el mensaje de valor que pudiera tener la música popular queda en segundo plano. Al ser su principal objetivo el consumo, la música popular se ha llegado a desvalorizar por la corriente artística y académica.

Desde inicios del siglo XX, una buena parte del repertorio rural y urbano se comienza a circular en discos, los que se transformarán en fuente de preservación y transformación complementaria a la de la memoria. A su vez fijarán mediáticamente un repertorio y un *performance* determinado. González comenta que “el rito arraigado en la comunidad, entonces se transforma en espectáculo desarraigado por la masa” (González, 2008, p. 87). Es aquí cuando el folklor y lo popular masivo se empiezan a fusionar, para un mejor consumo en las masas. En esta nueva expresión, intervienen diversas estéticas provenientes de las músicas tradicionales de los pueblos, ahora fusionadas con nuevas estéticas de moda. Todo esto al servicio de la industria capitalista que busca principalmente las ventas exponenciales.

Sin embargo, una vez más, la música funge como un reflejo de su sociedad. Recordemos que el siglo XX no ha sido otra cosa que capitalismo y consumo, es decir, no sólo la música ha sufrido un deterioro en su estructura, sino la sociedad en general ha sufrido la pérdida de valores primordiales. En este sentido, la música entonces sí ha sido, para bien o para mal, el reflejo de su entorno. Al menos en los últimos cincuenta años la música popular ha constituido una vía fundamental para aprender a entendernos como sujetos históricos, con identidad étnica, de clase y de género (Villalobos, 2001). Se quiera aceptar o no, la música es un reflejo de lo que se vive día a día. A pesar de que el sistema capitalista tenga dominada a la industria musical, su producto musical nos brinda un mensaje: el de un vacío social sin identidad. La conclusión que nos revela este cuestionamiento es el comprender que si la

música se encuentra secuestrada por el capitalismo, es muy probable que el mundo entero lo esté.

La música popular es música hecha con un propósito comercial (Toynbee, 2000). Ésta usa las nuevas tecnologías, especialmente en lo que respecta a los medios de grabación o de almacenamiento del sonido. Además, está relacionada con los medios de comunicación del siglo XX como el cine, la radio o la televisión. Es música con el propósito principal de brindar placer, baile o entretenimiento. La música popular es un híbrido de elementos musicales que han atravesado fronteras sociales, culturales y geográficas. La música ahora se encuentra al servicio del capitalismo. Dicho sistema nos dicta qué se debe escuchar para cada ocasión, además de imponer etiquetas de consumo.

Para diferenciar y separar las diferentes músicas, el mercado utiliza etiquetas y géneros. Las etiquetas que permiten diferenciar los géneros son utilizados principalmente para organizar el proceso de ventas y para situar la música en su mercado (Frith, 1996). Pero no sólo estas etiquetas funcionan para organizar sus ventas, sino que además afecta la música al categorizar ciertas clases sociales, como música culta, música del pueblo, música para cierto sector social, entre otras. Finalmente, género puede ser más una categoría del discurso que un rasgo intrínseco a la propia música. La idea de género, se presenta como una construcción social, una *pieza móvil* a las necesidades de un grupo (González, 2008). Al igual que las etiquetas, las categorías proveen necesidades de identidad de los diversos consumidores. Esto es verdad hasta cierto punto, pues la industria de la música decide las categorías especialmente como producto de mercado, orientado en las distintas clases sociales.

La música popular es modernizante, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunidades y la sensibilidad urbana. Es una música que desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que

la sustenta y que al crecer, la atesora. En particular en América Latina, el campo de la música popular mediatizada aparece cruzado por músicas locales y tradicionales que se incorporan a un proceso de modernización social, haciéndose ahora funcionales desde el interior a la cultura de masas. Una vez más podemos observar cómo la música popular es una marejada de formas y conceptos donde se involucran muchos elementos históricos y sociales. Sin embargo, aún con todo el sistema capital, mucha música popular es rescatable y resulta valiosa, al convertirse con el paso de los años en una identidad para cierta población.

La razón por la cual tiene tanto éxito la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de creencias de identidad. González comenta “necesitamos entender cómo la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento” (González, 2008, p. 24). Concebir los efectos de la música sería dominar y moldear a su antojo las masas por medio de ésta. Es posible que las grandes industrias disqueras estén trabajando en descifrar esta verdad. Cada medio de comunicación de masas tiene sus propias tácticas para dirigirse a su audiencia, para crear momentos de reconocimiento y de exclusión, para dotarnos de sentido a nosotros mismos (Villalobos, 2001). Es un hecho que en la música popular también se realicen tácticas de consumo. Los medios de comunicación tienen un papel sumamente importante en la manera en que opera la cultura y dominio popular. Todo esto tiene como resultado una expresión musical al servicio del poder hegemónico capitalista. Es entonces cuando la música popular representa a una cierto sector de la sociedad, a una generación, que a se vez excluye a muchas otras.

La música popular, al representar a un grupo social en particular, impide de manera natural el consumo a otros grupos sociales. La producción de identidad es también una producción de no-identidad, es un proceso de inclusión y de exclusión (Villalobos, 2001). Este sentido de inclusión y exclusión funciona debido a que la música popular se ha vuelto

pasajera, por lo que sólo identifica a una generación en particular, pasando de moda en la siguiente generación. Por consiguiente, la función de la música popular se convierte en dar forma a la memoria colectiva, la cual organiza el sentido de pertenencia a través de épocas generacionales. Esta forma de hacer música crea una especie de enajenación colectiva, dividida por épocas generacionales, creyendo ser diferentes a sus pasados.

Algo característico de la música popular, es que las generaciones tienen la creencia que es un bien que se posee; un aspecto fundamental de la manera en que cada uno piensa y habla sobre *su* música; como si esa música fuera hecha para uno y su generación. Las personas se identifican con la música de moda, sobre todo en la adolescencia, a tal grado que piensan que poseen esa música. Obviamente es la característica de mercancía de la música la que permite articular ese sentido de posesión. Muchas veces se cree que no sólo se tiene un disco como objeto físico, sino que las personas sienten que les pertenece la canción misma, que las define acertadamente, y que se compuso y existió precisamente para ellos.

Al sentir *poseer* una determinada música, se convierte en una parte de su identidad y se incorpora a la percepción de ellos mismos (Villalobos, 2001). Es como si el tiempo se detuviera en ese instante. La canción suena, los recuerdos vuelven a uno como si fuera la primera vez. Se crea un acto cognitivo donde se recuerda y se revive la mejor etapa de sus vidas. Ese sentimiento, como puede ser real y evocador, también se debe comprender que es una creación manipulada para crear eso mismo en miles de personas. La música popular moderna, brinda entonces una bien fabricada identidad colectiva, tanto a clases sociales como a épocas generacionales. Esto puede suscitar que cierta música popular tenga algún tipo de valor social y estético, ya que define e identifica a ciertas generaciones dentro de la sociedad.

La música popular no se ha problematizado a profundidad, por lo que no ha sido tomada muy en cuenta por las escuelas de arte. A diferencia de la música clásica, la principal

fuelle para el estudio de la música popular no es la partitura, sino la grabación, lo que haría necesaria la utilización de herramientas específicas (McClary & Walser, 1988). Es un hecho que la música popular no se puede estudiar de la misma manera que otros tipos de música ya establecidas en la academia musical. Debido a todos los recursos que tiene para su realización, la mejor descripción y análisis de la música popular es el audio de ella misma. La grabación es de suma importancia ya que la música al ser un lenguaje análogo, sus elementos estéticos resultan más comprensibles en el mismo audio. Es por eso que se puede decir que la mayor riqueza de la música popular es el audio.

Es por esta razón que en el cuarto capítulo de este trabajo se trabajará con algunas grabaciones realizadas por distintos grupos nonoavenses. Hay que recapitular que la música tradicional tuvo su origen en lo popular, pues surgió como una expresión de un pueblo. En la actualidad, muchas cuestiones de la música popular afectan de manera directa a la tradicional y folklórica, y viceversa. Recordemos que estas tres categorías de música están ligadas en el imaginario social. De la popular pues, surgen las otras dos ya analizadas.

Se puede concluir como primer punto que la llamada música popular después del siglo XX, como categoría absoluta, es inexistente. Incluso se podría decir que en la actualidad todo se ha convertido en “música popular”. Los músicos han llegado a la necesidad de que para que su trabajo pueda tener algún valor en el mercado, es necesario que se tenga alguna característica de lo popular. Es decir, los artistas tratan de llamar la atención del público al convertir de alguna manera más rentable su producto u obra.

Como segunda cuestión, las etiquetas o categorías existentes provienen de la industria musical. Son hechas, sí, para que los consumidores obtengan información adicional antes de consumir cierta música, pero también dichas separaciones crean formas de consumo de clases y épocas sociales, afectando a la cultura en general. Decir que algo es popular o clásico es no

decir absolutamente nada acerca de su capacidad para circular como arte por esta sociedad en particular (Fischerman, 2009). Es decir, las expresiones musicales son tan complejas, que lo artístico se puede nutrir de lo popular y viceversa. Como las clases sociales conviven en el día a día, se tiene una entremezcla de sus gustos y su cultura. La música no ha tenido fronteras en el sentido de asociación, ni las tendrá.

Como punto principal y representativo de otras manifestaciones, la música popular convive tanto con el escucha, que dicho espectador se identifica tal con ella, que cree poseer dicha música. Ésta es *poseíble* de un modo en que ninguna otra forma de cultura popular puede serlo. Esta sensación de posesión en el consumidor, es más común que se dé en la época de la adolescencia. Es en esta época cuando las emociones se encuentran muy activas, por lo que la industria lo toma como foco para sus ventas. La música que se escucha en esta etapa de la vida, se queda grabada hasta el final de nuestros días. De igual manera esta música puede llegar a formar diversas identidades, generaciones o subculturas, lo que crea conflictos de pensamiento.

Por último, hay que entender que música popular, en la actualidad equivale al término de música popular comercial o música popular moderna. Esto entiéndase como la aceptación o la traducción del concepto anglosajón *popular music*. Quiere decir que no funge como sinónimo de música tradicional o de música folklórica. Con la llegada del siglo XX y la era del capitalismo, la música popular es el reflejo de esta época, la época del consumo y de modas pasajeras.



Conclusiones del Capítulo

“Sólo la revalorización de nuestros talentos y de los vínculos de nuestra identidad...neutralizarán la amenaza de desaparición de nuestra cultura”

(Miranda & Tello, 2011).

De la cultura popular y de la música popular, brotan la música tradicional y la folklórica. Recordemos que todas estas músicas son resultado de lo que se vive en sociedad, sobre en todo en épocas de crisis social. Sin embargo, la música popular hoy en día se encuentra al servicio de la industria musical. El consumismo ha hecho de la música popular una música chatarra, pasajera, que caduca a los pocos meses, pues ésta ha pasado de moda. Gracias a los medios de comunicación del siglo XX, la música popular se consume de una manera desmedida, tanto que el escucha se llega a identificar de tal manera con ella que cree poseer dicha música. Con esta posesión inventada, se crea una cierta identidad generacional, que también tiene algo de falsedad. Es decir, la música popular actual no es del todo sincera. Otro factor negativo es que cierra al consumidor a escuchar otros tipos de géneros, creando desacuerdos y conflictos sociales.

Se quiera o no, hay que comprender que música popular, en la actualidad equivale al término de música popular comercial, esto entiéndase como la aceptación o la traducción del concepto anglosajón *popular music*. Quiere decir que no funge como equivalente de música tradicional o de música folklórica. La música popular busca ser un medio de entretenimiento módico de consumo.

De la música folklórica se puede resumir que es en cierta medida, la música popular de la música tradicional. La música folklórica es el repertorio más conocido y popular de la música tradicional. No es lo más valioso de la tradición, ni estética ni artísticamente, sólo funge como lo más popular y/o como representación de lo tradicional. Sin embargo, la música folklórica tiene un impacto y un alcance interesante en la sociedad. Esto debido a los diferentes usos y representaciones dentro de lo comercial artístico. Es entonces necesaria su existencia para el consumo y valoración como posible enlace de la música tradicional.

La música folklórica juega un papel importante en el rescate de la música tradicional. Esto debido al poder de divulgación que se tiene en la corriente dancística folklórica, así como compositores con carácter nacionalista y otros sujetos de divulgación que entran en juego.

Sin embargo, es importante hacer un estudio para saber cuál es el repertorio que se trabaja en estas representaciones. Hacer una valoración del repertorio para observar si es el adecuado y correcto. Y más aún, poder expandir el repertorio que representa el folklor, para poder crecer y dar a conocer más música tradicional con alto valor regional representativo.

Una expresión folklórica surge de un modelo de música tradicional. La música tradicional que es interpretada en otros contextos y por otros actores sociales que no son los que le dan sentido y uso tradicional a dicha expresión, no es que deje de ser tradicional, pero se convierte en una escenificación de lo que es una tradición.

Por último, la música tradicional de México es producto de un proceso de interculturalidad que se da en un contexto de constantes migraciones. La música, para que se convierta en tradicional, tiene que pasar por varios sucesos históricos sociales complejos para poder formarse. Es una música que prevalece a lo largo de décadas, que se encuentra en constante peligro de manipulación por influencia de otras estéticas y sujetos externos, y que aún así logra subsistir. Es por esto que es importante e impostergable la revaloración de las

músicas tradicionales. Un ejemplo de ello es aquella que se encuentra segregada en la sierra de Chihuahua. En el pueblo de Nonoava existe una tradición de hacer música que ha perdurado de manera oral y a través de la enseñanza familiar por aproximadamente 100 años.

En síntesis, la música popular brinda identidad sobre todo a generaciones de época y a clases sociales. Además brinda una sensación de posesión, aunque dicho sentimiento haya sido prefabricado por la industria musical, para lograr un impacto fuerte en la sociedad e incrementar sus ventas. De la música folklórica se entiende que es un pequeño repertorio tradicional representativo, pero que dicho repertorio es seleccionado por diversos factores externos, muchas veces con el objetivo principal del espectáculo y entretenimiento. Por último, y en primera instancia, nos queda la música tradicional. Ella surge de la expresión del pueblo, de la música que en algún tiempo fue popular y que al brindar una identidad, permanece en las costumbres y fiestas de la comunidad, convirtiéndose en parte intrínseca de su cultura.

La tradición no contiene en sus elementos prioritarios lo comercial, como sus estéticas hermanas la folklórica y sobre todo la popular. Éste es un punto de vital importancia, pues de las tres categorías musicales expuestas, es la tradicional la que logra de cierta manera librarse del sistema de consumo. Esta falta de intervención del capitalismo, hace que la música tradicional sea una música sencilla, real y sincera. Al no estar al servicio del consumismo, la música tradicional ha logrado conservar sus estéticas y discursos reales. Esto la hace algo realmente valioso para la cultura de los pueblos, y con ello una representación de la gran cultura de México.

Al estudiar más a fondo la música tradicional, se beneficiaran automáticamente las otras dos músicas tratadas. La música tradicional, al poder definirse estética y artísticamente, dará cabida a una revalorización de su música folklórica. Esto pasa porque si se trabaja con la



distinción de lo estéticamente valioso de una música tradicional, por añadidura la música folklórica irá en busca de esas estéticas representativas. Por otro lado, la música popular, al conocer y valorar bien su pasado, podrá tener bases sólidas para seguir con su camino de constante cambio hacia un futuro, pero ahora con fuertes raíces. Esto dará como resultado una música popular con más valor y representación en la sociedad, quitando tanto etiquetas generacionales como de clases sociales.

Es necesario entonces, un trabajo de rescate a favor de la música tradicional de los pueblos. Revelar la riqueza de las músicas tradicionales, reformulando un sistema representativo del pasado y con ello del presente. Es por eso que en este trabajo se pretende una revalorización de una estética en particular, aún vigente en el pueblo de Nonoava, un estilo que se cree que surgió durante la Revolución Mexicana.

En el próximo capítulo se trabajará a detalle la importancia que tuvo ésta música en este periodo de transición revolucionaria. Se explicará cómo la División del Norte contaba con excelentes ejecutantes de instrumentos de aliento y compositores reconocidos.

III. Identificación y Caracterización de la Música Tradicional de Nonoava, Chihuahua

Introducción

A lo largo de nuestra historia la guerra misma ha sido una manera de difundir la música de los pueblos. En el caso de México, los movimientos de tropas junto con sus bandas en un territorio tan extenso, permitió que la música se diera a conocer en otras regiones, incluso que sus melodías se volvieran populares (Torres, 2002). En específico dos movimientos bélicos en nuestro país serán motivo de estudio de la identidad musical: la Independencia, y la Revolución. Este último conflicto social, desencadenó un estilo musical que pronto se convertiría en el predilecto del revolucionario, concretamente en la región del norte. Además, la guerra generaría el rompimiento de la estética ya establecida, resultando con ello nuevas representaciones artísticas que guardan estrecha relación con los cambios sociales generados.

Es en la Independencia y en la Revolución cuando el mexicano, tanto mestizo como indígena, alza la voz. Estos conflictos sociales directamente se ven reflejados en nuevas expresiones artísticas. Los únicos momentos en los que nuestras culturas están ligadas a sus propios orígenes son el del nacionalismo mestizo y, con un mayor énfasis, el del nacionalismo indígena (Estrada, 1982). El papel del mestizo en la Independencia y el del indígena en la Revolución, hicieron que nuevas estéticas entrasen en juego. Al momento de sufrir alteraciones sociales, las expresiones artísticas, al ser una representación, comienzan a reinterpretar a las nuevas sociedades. En un movimiento social tan fuerte, como lo fue la Revolución, es posible que existiese un cambio significativo en sus representaciones artísticas. Sin embargo, la historia nos conecta con el pasado y desde su nacimiento la música mexicana o mestiza tuvo su huella en la época colonizadora.

El siglo XIX fue un siglo con constantes guerras, tanto internas como con extranjeros. Esto produjo que nuevas músicas se importaran al repertorio mexicano. Las guerras de Independencia trajeron consigo la reaparición triunfal de los ritmos proscritos y la aparición de los ritmos europeos. Esto da una idea de cómo la música puede modificarse o fusionarse según cambien o se modifiquen los involucrados. También nos aclara cómo es que una expresión musical, que en un principio puede llegar a ser incómoda para cierta sociedad, por cuestiones de diversa índole puede llegar a adaptarse después de un tiempo. Algo similar ocurrió con los ritmos de baile europeos, ya que dependiendo de la época, fueron desechados y después adoptados, dependiendo a quién o a qué clase social representara.

La música mexicana en el siglo XIX recibe como influencia el eco de modas europeas. Estrada clarifica y menciona que “surge entonces una sutil conquista de la superficie sentimental” (Estrada, 1984, p. 12). De esta forma el extranjero, además de conquistarnos de manera física o territorial, también lo hace de manera psicológica y cultural. Un claro ejemplo es a través de sus culturas importadas. El colono o conquistador impone a través de su arte la estética dominante. Además, el ganador pisotea las expresiones de las clases sociales más bajas, en este caso, las de los indígenas y negros. Es entonces cuando se puede concluir que la música europea fue en primer lugar impuesta, y después asimilada y adoptada por el pueblo mexicano. De dicha música europea se tomarán ciertos elementos, como el rítmico en la música de los bailes en Chihuahua a principios del siglo XX.

Música antes de la Revolución Mexicana en Chihuahua.

Durante el siglo XIX en México, el gobierno que se había creado recientemente trabajó en el primer intento de integración de su cultura, y con ella su música. La banda militar fue promotora del nacionalismo con obras dedicadas a los héroes, y ejecutando popurrís o suites de sones y canciones (Torres, 2002). Una institución bien articulada, la banda de música militar comenzó a tener presentaciones en el centro de las ciudades. Esto dio como resultado la creación de una cultura musical en todo el país. También se expondrá cómo esa influencia musical fue afectando a las tradiciones musicales que ya existían, y que poco a poco se fueron mezclando con las nuevas estéticas musicales importadas.

Por 1840, se inicia formalmente la corriente nacionalista de la música popular. Ésta es acrecentada y fortalecida por las urgencias políticas de las guerras de intervención (Monsiváis, 1978). Debido a las constantes guerras e invasiones, el recién gobierno mexicano trabaja con urgencia en algunos estilos artísticos culturales que representen al mexicano independiente. En esta época, músicos cultos se multiplican conociendo y creando óperas, romanzas, polkas, valeses, marchas y canciones. A su vez, se van propagando los conjuntos de cuerdas en los pueblos, que van arrastrando una tradición del siglo anterior. Por último, entran en juego los corridos y la música de viento, que difunden los cancioneros de feria. Este suceso nacionalista tuvo una gran repercusión con la manera de hacer música en el mexicano. Se puede analizar cómo las diferentes corrientes musicales trabajan por separado, pero al mismo tiempo en el colectivo, en el México de la época. Con el paso de los años, dichas corrientes empezarán a tomar elementos uno del otro, creando nuevas maneras de expresión musical.

Diversos estilos musicales europeos se fueron adaptando con el tiempo a la cultura mexicana. Las guerras de Independencia trajeron consigo ritmos europeos como mazurcas,

polcas, *cracovianas* y *redovas*, además de la ópera italiana (Monsiváis, 1978). En el norte, estos ritmos se fueron adaptando poco a poco en el repertorio popular del pueblo. Este tipo de ritmos, se fusionaron con la música tradicional que ya se tenía, como la canción, el huapango, el vals, entre otras, obteniendo como resultado una nueva forma de hacer música.

Las herencias musicales que se tenían en México eran vastas. Estrada nos explica la influencia musical de otras regiones del mundo que se tenía en el continente americano en el siglo XIX:

Música popular y la religiosa colonial de origen español, portugués, e italiano, que abarca casi todo el continente; la música negra del occidente de África, principalmente, también extendida en el norte, centro, y una parte del sur de América; música proveniente de Holanda, Irlanda, Inglaterra y Francia ubicada en el norte del continente; la música Francesa, Austriaca, y Polaca, que vino con la invasión de Napoleón III a México; la música operística Italiana y la música de salón europeo; importadas por la burguesía del XIX... (Estrada, 1982, p. 23).

Con esto se puede dar una idea más clara de cuán grande es la influencia musical en México. Sin embargo, las corrientes fueron muy distintas en las diversas regiones del país. Esto se debió a que en algunas zonas ya tenían una tradición musical establecida, que se fue moldeando desde la conquista, por lo que la influencia musical europea del siglo XIX tuvo un efecto tal vez no tan fuerte en ellos. Por el contrario, en regiones donde aún no se tenía definido un estilo e identidad en la región, fueron estas músicas importadas de Europa que tuvieron mayor peso en su cultura. En regiones del norte por ejemplo, en donde la conquista fue un proceso más largo que en el sur, y por eso no contó con una fuerte tradición musical, la influencia de ritmos y piezas europeas tuvo un peso predominante en su expresión musical

regional en este tiempo. Esta influencia musical no hubiera sido posible sin la ayuda de la agrupación de moda del siglo XIX: la banda de música de viento.

La música militar y sus bandas tuvieron un gran desarrollo en el siglo XIX gracias al nacionalismo y a los nuevos instrumentos. En buena medida, fue la banda de música la que ayudó al primer intento de identidad nacional. Gracias a su sonoridad y versatilidad, la banda militar estuvo en constante acercamiento con el pueblo mexicano. Otro punto importante es que debido a las nuevas tecnologías en dicho siglo, fue más sencilla la construcción de los instrumentos musicales de viento, popularizándose por toda Europa. Durante el siglo XIX se dio el gran desarrollo en los instrumentos de aliento-metal y aliento-madera y cómo éste impactó a la banda militar (Torres, 2002). La banda de música se convirtió en el formato predilecto para la música militar, popular y no tan popular. No tardó mucho tiempo para que dicha agrupación tuviera repercusiones en la cultura mexicana.

La historia en lo referente a la música de viento tiene algunas contradicciones. El origen de las bandas en nuestro país se remonta a la época del Imperio. Siendo Maximiliano de Habsburgo emperador, una de sus acciones a favor del arte, fue traer desde su país a tres grandes bandas de tipo sinfónico. Dos de las tres bandas que llegaron en un principio a la ciudad capital, se trasladaron a diferentes partes de la república: una se fue al norte y la otra hacia el sur, permaneciendo sólo una de ellas en la capital (Cortés Cervantes, Moreno Ramos, & Hernández Monterrubio, 2010). Esto permite suponer que esas tres bandas fueron el patrón a seguir de los músicos mexicanos o por lo menos, sirvieron de gran influencia en la música ya existente. Algo interesante que podemos observar es que desde esta época existió una referencia musical de la estética que se estaba dando en Europa. Es concebible un impacto considerable que tuvieron estas bandas en el músico local mexicano.

La manera en que estas bandas realizaban sus presentaciones, su sonoridad y su repertorio fue un suceso importante para la cultura mexicana recién nacida. Torres nos esclarece que con la intervención y el imperio llegaron con los más de 30 mil elementos, las bandas de música francesas, belgas y austriacas (Torres, 2002). Por lo que podemos entender, no sólo eran estéticas musicales francesas, si no de otras regiones de Europa. La fusión musical se vuelve más compleja y más grande.

Por otro lado, el mismo Torres dice que la banda militar en México fue durante la primera mitad del siglo XIX una institución bien establecida y parte fundamental de los ejércitos mexicanos (Torres, 2002). Esto altera en gran medida lo citado por Cervantes párrafos anteriores, ya que nos dice que fue en la época del imperio donde las bandas tuvieron su origen. En contraparte, Torres argumenta que las bandas militares ya eran organizaciones bien fundadas. Sea cual sea el caso, se puede resumir que las bandas eran una parte importante en la sociedad en el siglo XIX. A lo que se tiene como resultado que ningún estudio sobre las diversiones públicas y sociales en el siglo XIX estaría completo sin el análisis de la banda militar.

En el siglo XIX, las bandas fueron agrupaciones de divulgación musical en todas las sociedades. En dicho siglo, era difícil escuchar música, ya que sólo se podía escuchar en vivo por medio de instrumentos musicales, los cuales eran escasos. Una parte fundamental de las funciones de las bandas militares era la serenata, también conocida como retreta, que ofrecían en plazas, paseos y jardines públicos. (Torres, 2002). Fue de gran importancia la banda en la divulgación de la música, tanto de carácter culto, como popular. En Chihuahua ya existían ese tipo de presentaciones llamadas serenatas. Chávez comenta que durante el siglo XIX Chihuahua contaba con un número considerable de bandas militares cuyas participaciones más relevantes, además de serenatas, eran en eventos importantes, en fechas significativas u

oficiales a nivel nacional (Chávez, 2016). Con esto nos podemos dar una idea de cómo la gente fue adaptando el gusto por la banda de viento. Dicha organización musical representó los sonidos y celebraciones importantes en dicha época. No duró mucho tiempo para que el mismo pueblo empezara a crear sus bandas populares, tomando como modelo la banda militar.

En la época de Reforma, el pueblo comenzó a expresarse musicalmente por medio del sonido de música de viento. Ya en la época de Benito Juárez, se inició la formación de las bandas de tipo civil, las cuales eran relativamente mucho más pequeñas. (Cortés Cervantes, Moreno Ramos, & Hernández Monterrubio, 2010). Es fácil pensar que el pueblo fuera adquiriendo el gusto por esta sonoridad de banda. El ejército estaba conformado por el mismo pueblo, lo que hace pensar que si algún músico desertara de la banda militar, éste pudiera buscar trabajo en los pequeños grupos populares del estilo de viento. Sin embargo, en ese entonces ya existían expresiones musicales y sonidos característicos provenientes del siglo XVIII y más atrás, que se habían formado en el centro del país, principalmente con instrumentos de cuerda.

En Chihuahua, en la época del presidente Juárez, la existencia de grupos de música de viento aún era escasa o no tenían gran trascendencia. Por ejemplo, Torres nos da un dato: el ceremonial grito para el presidente Juárez, arrinconado en el norte del país, fue de lo más austero, en esa ocasión lo más que se pudo conseguir fue una tambora y un violín (Torres, 2002). Por lo que podemos visualizar que en Chihuahua, por lo menos en esta época, la música era un tanto limitada y se encontraba rezagada con respecto a otros lugares del sur del país. Aun así, la música era importante tanto en celebraciones sociales, como en actos cívicos. Antes de la música de viento, existía la música con instrumentos de cuerdas.

A mediados del siglo XIX, en Chihuahua era común utilizar instrumentos de cuerda, como en el violín, la guitarra y el arpa en bailes y presentaciones de todo tipo. En la entrevista

realizada al historiador Jesús Vargas en 2016, nos comenta que “... en Tomochi, Jesús María, Parral, en Guerrero, teníamos fotos muy bonitas de grupos musicales que tienen diversos instrumentos. Pueden ser puras guitarras, pueden ser mandolinas y guitarras, puede aparecer un arpa ahí” (Vargas, comunicación personal, mayo, 2016) . Este comentario nos da una idea de cómo era la vida musical en esa época en Chihuahua: algo reducida, con instrumentos hechizos, sobre todo de cuerda, que se dan sobre todo en pueblos mineros, y cuya función social aún era moderada.

Hasta antes de la época del Porfiriato, se puede entender que en Chihuahua no existía una expresión musical característica de la región. El mismo Vargas nos comenta que los bailes en Chihuahua se hacían con una guitarra y con un arpa: “Si alguien sabía ejecutar la guitarra y el arpa se hacía el baile, incluso con un solo instrumento, y la gente no era tan exigente” (Vargas, comunicación personal, Mayo, 2016). El estado de Chihuahua, al estar lejos de la capital del país, en el siglo XIX se queda rezagado en las expresiones artísticas, pues los pueblos eran pequeños y distantes. En las comunidades de este estado la gente se dedicaba principalmente a la minería, ganadería y agricultura. Sólo los pueblos mineros y sus principales rutas, al tener más *circulante*, tendrían la posibilidad de adquirir ciertos lujos, como los instrumentos musicales mencionados. Dicha expresión artística se realizaba principalmente con instrumentos musicales de cuerda. Esto cambiaría unos años después, con el inicio del Porfiriato.

Ya en la etapa del Porfiriato, desde 1877, la expresión musical en Chihuahua cambió. Durante este régimen, la banda militar tuvo un papel preponderante en la cultura musical de México. La época de oro de las bandas militares en México fue durante el Porfiriato (Torres, 2002). En este periodo, se respira una cierta sensación de calma. La paz que se logra y el clima

de optimismo durante el último cuarto de siglo y la primera década del nuevo, fue terreno propicio para la actividad musical militar. Algo de eso prosperó en el estado de Chihuahua.

En este periodo de la historia, en Chihuahua, la música de viento comienza poco a poco a florecer. Hacia 1886 se tienen registros de lo que puede considerarse la primera banda de música que dependió del municipio, a cargo del profesor Perches y Porras. Se les demandaba tocar jueves y domingos por las tardes y por las noches en el paseo de Santa Rita¹, así como en la plaza principal (Chávez U. I., 2016). Estos primeros acercamientos de música en puntos estratégicos de la ciudad, propiciaron que el pueblo en general empezara a tener un gusto por esta música.

Otro acontecimiento importante, sin duda alguna, fue la construcción de kioscos en el país. En ellos se comienzan las presentaciones de la música popular, como la de viento, además de que propició el baile de esta música. En México los kioscos empezaron a construirse hacia la década de los setenta del siglo XIX. El del parque Lerdo por ejemplo, en la capital del estado de Chihuahua se instaló en 1894 (Torres, 2002). Dicho parque, ubicado en el centro de la ciudad, se utilizó como foro cultural para una sociedad necesitada de arte. Algo importante que hay que mencionar, es que dichas presentaciones eran realizadas sin distinciones sociales de ningún tipo. Por lo que dicha expresión musical se fue arraigando en el colectivo chihuahuense, y no únicamente en cierto sector social, llegando al punto de obtener un alto valor cultural para la sociedad. Poco a poco se fue creando este gusto por la música de viento.

¹ Actualmente El Paseo de Santa Rita, es la calle 1° de Mayo y parte de la Avenida Paseo Bolívar.

Hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la actividad musical en Chihuahua cobró vital importancia. En diversos espacios dedicados al entretenimiento la música formó parte de la vida cotidiana de los chihuahuenses. Las bandas militares eran las encargadas de la culturización en Chihuahua. Las bandas que tocaban en Chihuahua eran la del 13° Regimiento y la del 5° Batallón (Torres, 2002). Los grupos que ofrecían su música en el parque Lerdo y la plaza de la Constitución eran la del 3° Regimiento de Caballería y la del 12° Batallón de Infantería. Para complementar, también la banda de Guarnición figuró en el quehacer musical de ese año, así como la Banda del 18° Batallón en 1908 (Chávez U. I., 2016). Con estos datos se puede entender que la música de viento era una actividad muy activa, con un gusto ponderado en la vida común y social del chihuahuense. Además, al ser las presentaciones al aire libre, la función era para el público en general, con lo que esta música logró influir de una manera colectiva y general.

Otra cuestión que es interesante mencionar, es que Chihuahua, al no tener una tradición musical tan fuerte como otras regiones del país, es posible que la música de viento se adoptara de una manera más natural y sin muchas complicaciones. A diferencia del sentimiento de pérdida que acompaña al de mexicanidad, la zona norcentral sufre menos conflictos para identificarse, debido a la reminiscencia colectiva de tradiciones mestizas de un México posterior a la Conquista y anterior a la Revolución. El norte, al estar apartado del centro del país, se queda distante de los acontecimientos importantes de conquista y de multiculturalidad con los españoles. Ya en el siglo XIX, es cuando dichas expresiones de música de viento comienzan a popularizarse, por lo que al suscitarse en Chihuahua, la música de viento obtiene una cierta predilección, adaptándose con facilidad en la vida social del chihuahuense. Ciertos elementos de esta música se van adaptando a un estilo nuevo y representativo.

Además de sus instrumentos musicales, otros elementos importantes que va dejando la música de banda en la sociedad chihuahuense son los ritmos europeos. Tales ritmos fueron los valeses, polkas, fragmentos de óperas, mazurcas y música de salón (Chávez U. I., 2016). Muchas de estas expresiones fungirán como base para las composiciones que más tarde se darían en el movimiento revolucionario. Dicho repertorio con estos ritmos ha logrado sobrevivir hasta la época actual. De esta manera la música dejó de ser un privilegio exclusivo de las clases altas, pues la sociedad en general tuvo al alcance esta expresión cultural. Con esto la música de banda entra en una etapa de popularización.

La música de banda se populariza en todas las clases sociales, por lo que se convierte en identidad de la comunidad chihuahuense. La banda militar puso al alcance de la población un repertorio musical, que de otra manera hubiera sido imposible que se escuchara (Torres, 2002). Con el paso de los años, la banda musical, al ser consumida por la sociedad en general, comenzó a formar parte importante en la vida del pueblo, imagen de su identidad y parte importante de su cultura.

Con toda esta información se puede entender cómo la música de banda emprende un papel importante en la culturización en Chihuahua. Esta región, al no tener expresiones culturales con gran peso en su pasado, pudo surgir de la música de viento una forma de expresión que los identificara. Otro factor que pudo ayudar, es que el estado de Chihuahua se caracteriza por sus extensos llanos, donde la música de viento puede viajar grandes distancias, atrayendo a más escuchas de pueblos y ranchos cercanos. Es así como la banda de viento toma fuerza en esta región del norte del país. Con todo este antecedente, se podrá problematizar cómo en la Revolución Mexicana la música de viento fue de vital importancia en la vida social del soldado revolucionario. Las bandas de música tendrán una nueva valoración dentro de la sociedad, pues se encargarán de darle una fuerza complementaria al revolucionario. Esta



expresión se transforma en ayuda moral, espiritual, de identidad, como también de entretenimiento dentro de la guerra de 1910.



Música durante la Revolución Mexicana en Chihuahua

La Revolución Mexicana fue marcada por acontecimientos de identidad del pueblo oprimido. En este conflicto social, el arte no tardó en manifestarse. La nueva música brota de sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular y en el folklor. La Revolución hereda de la Restauración, el sentido de identidad colectiva en lo social y en lo cultural. La vieja minoría criolla cede el paso a la mayoría mestiza e indígena que predomina en el país, transición que va del indianismo colonial al indigenismo revolucionario. Por primera vez en la historia de México, el indígena adquiere voz y peso después de siglos de ser agraviados sus derechos y sus libertades. De esta humanización, surgirán nuevas expresiones estéticas multiculturales, con base en varios siglos de mestizaje.

A partir de 1910, la nación mexicana defenderá una cultura específica. Los mexicanos impulsarán un modo de ser y de pensar, que contribuirá a reconstituir el país desde una nueva percepción de su realidad (Miranda & Tello, 2011). Con esto comenzará un nuevo proyecto de nación, en el que se alterarán las formas de ver lo mexicano. La banda de música de viento viajará al lado de los ejércitos, cantando sus batallas, ayudando al espíritu de los soldados e inmortalizando toda una época. Con ello, la época revolucionaria sobrepasará la barrera del tiempo. Es en esta etapa en donde se formula el supuesto de que pudo surgir una predilección por un tipo de música en Chihuahua: la banda de música de viento. Después de pasada la guerra revolucionaria, el desarrollo de medios, como el cine y la radio, harán que la banda militar ceda el paso otros géneros que tomarán su lugar como portavoces de la nación mexicana.

Las bandas mexicanas siguieron tomando los modelos estéticos de las europeas. Al igual que ellas, ofrecían audiciones en parques, plazas y jardines. En las bandas se tocaba un

repertorio que consistía en arreglos de ópera y música sinfónica, vales, cuadrillas y demás géneros bailables, piezas populares, marchas, himnos y demás música marcial (Torres, 2002). A lo que podemos dar una idea del extenso repertorio musical que interpretaban. La música de viento brindaba a la sociedad una verdadera culturización, la cual empezaba a formar parte de su vida cotidiana. Pero además, el repertorio comenzó a fusionarse: lo popular mexicano, con ritmos y melodías europeas, lo que brindó una nueva expresión musical, la cual vendrá a representar toda una época.

Durante la Revolución Mexicana, al ser un acontecimiento bélico, algunas de las canciones compuestas cuentan hazañas de grandes revolucionarios. El corrido subraya las cualidades de incitación bélica, haciendo evidentes las correspondencias entre este cantar de gesta y las realidades militares. Pero además existieron piezas musicales que servían para diferentes usos: para las fiestas, para los funerales, y sobre todo, para brindar valentía a los soldados que se encontraban en el campo de batalla. A la Revolución se le debe naturalmente la irrupción del nacionalismo musical y la canción vernácula (Monsiváis, 1978). Es en este periodo, donde la música popular mexicana comienza su expansión por todo el país; la música de banda expone la expresión del pueblo reprimido.

La música de banda militar comenzó a ser cotidiana en la vida del pueblo chihuahuense. A pesar de las restricciones por lo agitado de los tiempos, la ciudad de Chihuahua contaba con cinco bandas de hasta 30 o 40 elementos, las cuales permanecían activas (Chávez U. I., 2016). La música operaba como un elemento de identidad cohesionado, haciendo más llevadera la difícil vida militar. Además de la importancia de la existencia de esta música, nos podemos dar una idea de la gran actividad en la capital chihuahuense de la música de viento. La banda militar era sinónimo de identidad dentro del pueblo. Esta agrupación los representaba a través de su repertorio interpretado. Sin embargo, las bandas

militares servirán como abastecimiento para las bandas que surgirían dentro de las filas revolucionarias.

La música revolucionaria servirá como identidad entre los soldados, tanto del lado militar como del revolucionario. Los jefes conocían bien la importancia de la música para la moral de su gente, y del papel que la banda jugaba en la vida tradicional de los pueblos. Ser músico en épocas revolucionarias tenía sus ventajas y desventajas. El músico comienza una etapa de peligro, ya que se encontrará fuertemente ligado a las tropas, con sus guerras y sus conquistas.

El músico comienza a ser objeto de guerra, debido a que se le podía tomar prisionero para seguir a la tropa victoriosa, y acompañarla a donde fuera. Tal es el caso del músico nonoavense Eliseo Lozano Sandoval, como lo cuenta su bisnieto Urbano Fuentes (comunicación personal, 2016). En 1913, su bisabuelo fue capturado por los villistas para fusilarlo, pero como supieron que era músico lo obligaron a tocar durante tres días con sus noches. Para su buena suerte, pudo ser rescatado por dos de sus hermanos y un hijo suyo.

Una vez que un jefe revolucionario ya contaba con un número de soldados más o menos respetable, era necesario que también la fuerza tuviese su música de banda. El método de reclutarla era simple: se pasaba por algún pueblo, y si el conjunto le agradaba al jefe o se sabía era de prestigio, lo integraba a sus fuerzas. La forma mas fácil de hacerse de un conjunto era simplemente tomar el del enemigo. Así en 1913, el general villista Maclovio Herrera al vencer en Santa Rosalía, hoy Ciudad Camargo al 3° Regimiento de Caballería del Ejercito Federal, hizo que los miembros de la banda de música se integraran a sus fuerzas (Torres, 2002). Los músicos comenzaron a mezclarse tanto militares como populares, lo que ocasionó una mezcla musical donde lo más importante era relatar lo acontecido y por supuesto, seguir con vida.

En particular, la División del Norte se caracterizó siempre por sus magníficas bandas, ya que pasaron por ellas grandes músicos de reconocimiento nacional e internacional. Se dice que al general Villa le gustaba la música, por lo que comenzó a requerir bandas para su ejército. El general dio la orden de que no se fusilara a los músicos y se les brindara protección. Esto colocó al músico en una especie de estado de salvación, siempre y cuando aceptara tocar para la nueva tropa vencedora. Don Salomé organizó la Banda de la División del Norte; para ello el general Villa le asignó 15,000 dólares y le envió a Nueva York a comprar instrumental necesario para el propósito (Chávez, 2016). Este dato es interesante pues nos muestra la real importancia que le daba Francisco Villa a sus bandas. Villa no escatimó en dinero, sin importar el viaje que realizó don Salomé para comprar los instrumentos, ni en otra cosa en absoluto. Villa buscará la mejor calidad posible en instrumentos musicales, en músicos, en directores y en compositores. Es entonces cuando las bandas comienzan a multiplicarse.

Durante toda la época de la Revolución, se formaron numerosas bandas entre los revolucionarios. Una de las más famosas era la de la División del Norte, la cual dirigía Rafael Ordóñez (Cervantes, 2010). Estos personajes citados eran conocidos como músicos de gran calidad. Aunque no se tienen grabaciones de aquellas bandas, se puede comprender por lo citado, la gran calidad musical que se tenía. Además de sus directores, también existieron diversos músicos que trascendieron su época.

Los músicos que tenían en sus filas las bandas revolucionarias, tuvieron un renombre por su alta calidad artística durante y después de la Revolución. Torres habla de Genaro Vázquez, nacido en Chihuahua en 1897, quien se incorporó en 1914 a la Banda del Estado Mayor de Francisco Villa, y llegó a ser director de la Banda del Estado Mayor del Gral. Álvaro Obregón. Otro fue el zacatecano Candelario Huízar quien sentó plaza en 1892 en la

Banda Municipal de Jerez, donde aprendió a tocar el saxofón. En 1914, al tomar la ciudad de Zacatecas las fuerzas villistas, Huízar se integró como soldado en las filas de Pánfilo Natera y más tarde como músico en la Banda de la División del Norte que dirigía el maestro Carlos Withman (Torres, 2002). Aquí Torres nos da otros nombres interesantes, uno de ellos con apellido extranjero. Desgraciadamente, al igual que los otros personajes citados, no existen documentos bien fundamentados o de otra índole que nos ayuden a conocer más acerca de estos personajes importantes en la música revolucionaria.

Lo que sí podemos entender con todo esto es que en las bandas de las fuerzas villistas se encontraban excelentes músicos con renombre nacional. Vargas nos comenta “Villa siempre traía en sus ejércitos bandas militares, tocaban en las plazas a donde quiera que llegaban. Entonces yo puedo pensar que esas bandas traían saxofones, traían tubas, traían flautas, traían clarinetes” (Vargas, comunicación personal, 2016). Con el tiempo, esta instrumentación utilizada fue marcando el gusto del chihuahuense por ciertos instrumentos. Villa seguía con el proceso de culturización a través de la música, pero esta vez modificado el mensaje hacia el movimiento revolucionario.

La música que se estaba forjando además de crearse dentro un periodo histórico social trascendente, se encontraba bajo músicos profesionales y con cierto renombre. Muchas veces, las fuerzas villistas prácticamente mantenían en una especie de secuestro a dichos músicos. Recordemos que en la Revolución, al ser una guerra, toda la sociedad se encontraba en un peligro inminente. Sin embargo, era ventajoso saber tocar algún instrumento musical. Aunque no encontraras la libertad total, por lo menos podrías seguir con vida por más tiempo. Tal es el caso citado anteriormente de Eliseo Lozano, quien fue aprehendido durante varios días, pero en vez de ser fusilado, lo pusieron a tocar día y noche, y que por azares del destino, logra escapar de los villistas. Aún con todos los agravios cometidos sobre los músicos, ellos

podieron plasmar en su música el movimiento social revolucionario, recreando nuevos elementos estéticos y artísticos.

En la División del Norte, algunas de las piezas que tocaban las bandas eran marchas compuestas para las brigadas, los generales y los nacientes héroes de la Revolución; otras simplemente eran cantos de la tierra. Torres nos da una serie de canciones de las más conocidas en esta etapa: *Brigada Villa*, *Brigada Prieto*, *General Agustín Estrada*, *Carabineros de Coahuila*, *Oficiales*, *Mariel*. Pero además, las bandas villistas ayudaron a popularizar valeses y canciones como *Luz*, *Recuerdo*, *Alejandra*, *El Rebelde*, *La Adelita*, *Valentina*, *La Cucaracha*, *La Soldadera*, *La Pajarera*, *El Quelite*, *El Sauce y la Palma*, *Ya son las dos*, *Vida Mía*, *el Adiós de Carrasco*. Muchas de estas piezas aún siguen vigentes en el repertorio popular, quedando en el inconsciente colectivo de la sociedad mexicana, sobre todo en el norte de México.

De las piezas más representativas que aún se interpretan por algunos grupos tradicionales en Chihuahua se encuentran *Viva Villa*, *Las tres Pelonas* y *Club Verde*. Otro director de la banda del Estado Mayor de Villa fue un músico de Durango llamado Rayo Reyes, quien compuso una marcha que alcanzó gran popularidad llamada *Viva Villa*. Por otro lado, *Las Tres Pelonas*, danza de Isaac Calderón, fue compuesta a sus tres hijas que a causa de tifo tuvieron que raparse, muy predilecta de Villa, al grado que cuando éste quería que la tocaran, simplemente levantaba sus tres dedos y así la banda empezaba a tocarla (Torres, 2002). Por último, una fusión interesante, el corrido se mezcla con el vals, el más notorio de los cuales es *Club Verde* de Rodolfo Campodónico (Monsiváis, 1978). Esto es sólo una muestra del gran acontecimiento musical que se dio en la época revolucionaria. Tanto directores, como músicos y compositores fueron forjando un estilo y manera de musicalizar

sus vivencias con un valor artístico. Un fenómeno en sentido opuesto sucedió terminada la guerra, pues las bandas militares se empezaron a nutrir de músicos de bandas revolucionarias.

Con la terminación de la guerra, muchos músicos empezaron a buscar trabajo en bandas de tipo militar, populares o formales de los gobiernos. Para Torres (2002), el mejor periodo artístico para las bandas militares de música en México fue el lapso comprendido de 1917 a 1920. El arte mexicano comenzó a florecer como en ninguna otra época. El nacionalismo se nutre de todas las corrientes tradicionales y folklóricas de los pueblos, para convertirlos en identidad nacional. Las bandas siguen sonando por todo el país con cierto nuevo repertorio. Sin embargo, a los pocos años sucede una detención repentina en la cultura mexicana. El nuevo gobierno comienza con la manipulación de las artes, lo que conlleva a una cultura rota y perturbada. En la nueva cultura, se escogerán expresiones que brinden control sobre las masas y ayuden a enaltecer al nuevo gobierno. Con el transcurso de los años, la banda militar fue perdiendo presencia en la vida musical.

Sin embargo, lo rescatable es que en esta etapa surge en Chihuahua una predilección por cierto tipo de música. Vargas nos comenta que fue después de la Revolución cuando empiezan a aparecer grupos que usan el saxofón. Se populariza el saxofón, lanzando la hipótesis de que las bandas militares dejaron influencia en el uso de los instrumentos de viento (Vargas, comunicación personal, 2016). En ninguna otra parte, quizá en todo el país, hubo tantas bandas musicales militares como en Chihuahua en esta época, por lo que su influencia en los gustos del chihuahuense tuvo que ser representativa. Sin embargo, estas expresiones fueron apartadas por la corriente política hegemónica recién formada.

Una vez finalizada la lucha armada, el país inició su etapa de reconstrucción. Con ello, se empieza a seleccionar lo que representará al nuevo México frente al mundo. La música realizada en la Revolución queda fuera de dicha selección. A nivel cultural se impone el

populismo y el nacionalismo. Los compositores de escuela del Porfiriato serán vistos como europeizantes por los portavoces del nuevo nacionalismo musical académico.

Recordemos que mucha de la música de la Revolución se basaba en ritmos europeos. Estos de cierta manera, evocaban a la época del Porfiriato, por lo que fueron condenados como tal, olvidados por los compositores nacionalistas. De alguna manera, es como si el gobierno quisiera borrar cualquier expresión que representara a la Revolución. Es entonces cuando se comienzan a olvidar los conjuntos de música de viento para dar paso a la creación de otros grupos musicales, que si bien eran parte de la cultura popular, estos fueron modificados para conveniencia de algunos en el poder, como es el caso del mariachi.

Durante la primera mitad del siglo XX, la interpretación de lo mexicano se vio enriquecida por un nacionalismo oficialista y una sacralización de la gesta revolucionaria que desvirtuó la visión de México. La cultura fue sometida ahora por el nuevo gobierno, con ayuda de los medios de comunicación. El desarrollo de medios como el cine y la radio, hicieron que la banda militar cediera el paso otros géneros que tomarían su lugar como portavoces de la nación mexicana. Dichas representaciones fueron expresiones surgidas en el folklor mexicano, pero también manipuladas por los medios de comunicación a su antojo. Esto trajo consigo una deformación del mensaje primario de las músicas tradicionales. Dicha tergiversación tendría grandes efectos en la cultura popular, así como la manera de ver a México desde el extranjero. Sin embargo, en Chihuahua, sobre todo en los ranchos y pueblos, se queda el gusto por un tipo de música conformado principalmente por música de viento. Dicha expresión, logra sobrevivir en algunas regiones serranas del estado, a pesar de que los medios de comunicación propusieran una estética general para todo el país.

Es en el pueblo de Nonoava donde logra de alguna manera subsistir la estética musical formada en la Revolución Mexicana. Conocido como el estilo Nonoava, en este tipo de música



aún en la actualidad prevalecen elementos musicales similares a los de la Revolución Mexicana. Dicho estilo se encuentra conformado principalmente por instrumentos de viento. A su vez, en su repertorio tradicional siguen utilizando ritmos europeos como la polka, la redova, el chotis, y el vals, entre otros. Es por este motivo que el estilo Nonoava es objeto de estudio.

Nonoava, Preservador de la Estética Musical Revolucionaria

Al ser un pueblo sin vías de comunicación para las regiones limítrofes hasta el último cuarto del siglo XX, Nonoava ha guardado una estética musical interesante y única. El estilo generado por los músicos de aquel pueblo no adquirió gran contaminación de otros géneros musicales de moda, por lo que logró sobrevivir casi intacto por más de un siglo. Esto ha convertido al estilo Nonoava en un elemento de exportación artística. Este estilo cuenta con elementos estéticos musicales únicos, como su instrumentación, su repertorio, y su fraseo, lo cual lo hace valioso culturalmente.

El concepto de lo rural se aplica al territorio de una región o localidad cuyas fuentes económicas son principalmente agropecuarias, agroindustriales, extractivas, de silvicultura y de conservación ambiental. En el México rural, campesino e indígena, y en la naturaleza del campo nacional toman cuerpo los rasgos y valores que definen su identidad, su geografía, su idiosincrasia, la historia y la cultura que distingue al país. En el estado de Chihuahua, la situación de vida en el municipio de Nonoava a principios del siglo XX se describe como una población campesina sujeta a la Revolución Mexicana. Este apartado tiene como objetivo el establecer una idea del estilo de vida rural en Nonoava, Chihuahua al principio del siglo XX. El objetivo es descubrir cuáles fueron los elementos que propiciaron la creación del estilo original musical de la región.

En los pueblos campesinos las necesidades de subsistencia se sobreponen a las posibilidades personales de triunfo en otros ámbitos, razón por la que se provoca una inercia en las expresiones culturales (Quezada, 2014). Las comunidades rurales a lo largo de los años han mantenido con escasas modificaciones sus costumbres y tradiciones. Esto debido a que dichos pueblos han tenido un arraigo y un estancamiento en sus comunicaciones y caminos a

diferencia de ciudades más industriales. Los habitantes de las comunidades rurales no tienen un pensamiento consumidor ni aspiran al materialismo como la mayoría de la gente de las metrópolis. Su ideología es de una vida sencilla, de trabajo y de salud. Es entonces cuando surgen expresiones culturales puras y sin más agregados. Los artistas empiezan a expresar sus vivencias por medio del arte, y no buscan fines lucrativos, de reconocimiento o de otra índole. Se puede decir que la música tradicional surge de las comunidades del pueblo, donde el arte tiene la oportunidad de germinarse a su debido tiempo, encontrando la pureza de la expresión y la tradición de su comunidad. Nonoava es un ejemplo claro.

Nonoava se encuentra ubicado en la Sierra Madre del estado de Chihuahua. Su territorio se encuentra formado por montañas cortadas por barrancos de los ríos y arroyos. Fue fundado como misión jesuita en 1676 por el padre Francisco Arteaga bajo el nombre de Nuestra Señora de Monserrete de Nonohaba. Por cientos de años el lugar estuvo fuera de contacto con otras poblaciones, debido a la falta de vías de comunicación y servicios públicos. La electricidad se introdujo al pueblo aproximadamente entre 1989 y 1990. La construcción del puente que cruza el río fue entre los años 1987 y 1988.

Humberto Quezada, historiador originario de Nonoava nos esclarece que su pueblo está enclavado en un pequeño valle entre montañas y lomas. Por muchos años este pueblo fue considerado final de camino: se llegaba al pueblo y se regresaba por el mismo camino, sin otras variantes que las veredas y caminos difícilmente transitables. Primero en burro, mula o caballo y después en camionetas (Quezada, 2014).

Antigua misión jesuita del tercer cuarto del siglo XVII, la palabra Nonoava sufre el desconocer su origen. Es entre los idiomas concho o rarámuri donde se habrá que rescatar su significado antes de que en esa disputa de enredos gramaticales termine por desaparecer. Es este lugar localizable al suroeste del estado de Chihuahua y es particularmente singular por la

razón de tener un estilo de música único que se podría decir, se sitúa entre el rancharo y el norteño (Quezada, 2014). Decenas de gente nonoavense han emigrado para dedicarse a la música como opción alterna a su profesión. A su vez, igual número de locales ha provisto otras actividades para su sobrevivencia.

El contexto histórico en el que se genera el espectro musical en este poblado debe haber sido determinante hasta la constitución de su estilo característico. La situación de vida de los nonoavenses en el primer cuarto del siglo XX se describe como una población eminentemente campesina sujeta, antes, durante y hasta la culminación de la Revolución Mexicana (Quezada, 2014). La sociedad chihuahuense estuvo propensa a los vaivenes y la incertidumbre social en una época de guerra.

A principios del siglo XX se inició en Nonoava una práctica musical que a la postre se convertiría en lo que hoy es una tradición arraigada y un estilo musical propio. El estudio musical que se dio en el pueblo de Nonoava, comenzó gracias a la llegada de algunos actores que sabían tocar instrumentos de viento, y sabían leer partituras. Moncayo(2000) nos comenta que uno de ellos es el profesor Jesús José Bustillos. El maestro empezó a enseñar música de la forma en que se conoce *por nota* a algunas familias de la comunidad. Pronto las familias empezaron a tener una raíz musical que sigue prevaleciendo hasta nuestros días. Se formaron tres orquestas familiares de tradición musical: Los Lozano, Los Ochoa y Los Tabachines, las cuales se daban a conocer por la divulgación del mismo público. Gracias a esto se empezó a germinar un estilo de hacer música diferente a otro conjunto norteño de cualquier región. Con instrumentos como el saxofón, el banjo, el bombardino y la flauta, su música empezó a escucharse de manera singular.

Por otro lado, Quezada en una entrevista en 2016, nos dice que hay quien comenta, que alrededor de 1900 o poco antes, entra por Humariza un señor llamado Eliseo Lozano

Sandoval, que llegó cargando un saxofón: “no me queda preciso si era un saxofón o era algún otro instrumento” (Quezada, comunicación personal, 2016). Lo que sí es seguro es que era un instrumento musical de viento. Eliseo Lozano comenzó a convencer a la gente del pueblo para que formasen un grupo musical. Hay constancia de que en el año de 1933 o 1934 se forma un conjunto musical, del cual tiene una fotografía y habla de ello. De cinco, seis personas, cuyos nombres eran: Inocencio, Inocente, Eliseo y Teófilo Lozano Molina, hermanos los cuatro, y luego un quinto que era Cristín Díaz. Humberto conoció a este último en el pueblo: “Al señor Cristín Díaz sí lo conocí, él murió en el pueblo, de los otros no los recuerdo, no recuerdo haberlos conocido” (Quezada, comunicación personal, 2016). De estas dos historias, los nombres de los iniciadores en la enseñanza musical en Nonoava son distintos. Sin embargo se concuerda en que la familia Lozano fue pionera entre los grupos musicales nonoavenses.

De 1936 a 1937 existió una suspensión musical por la llamada guerra cristera, que fue un movimiento cristiano, siendo éste periodo su segunda etapa. En ese tiempo no hubo movimiento musical. Los instrumentos que se ven en una foto propiedad del profesor Quezada, son un saxofón, al parecer saxofón alto, una flauta transversal, un clarinete, un bajo sexto y un tololoche. Además, existe un personaje al que no se le ve instrumento alguno. Con estas llegadas de maestros músicos al pueblo, a principios del siglo anterior, se comienza con la historia de la música de Nonoava. Los maestros comienzan con la enseñanza *por nota* de música de viento en el pueblo, formando los primeros grupos. Es probable que los nuevos profesores llegados al pueblo tuvieran carrera musical. Ellos conocían la música popular de música de viento. De ella se toman los diversos instrumentos musicales, algunos ritmos y repertorio popular.

Una de las tradiciones del pueblo de Nonoava eran los bailes, de un carácter muy ceremonioso. Se efectuaban en la sala de baile aproximadamente desde 1900. En estos se

acostumbraba una práctica conocida como *tanda*, que consistía en que el desarrollo del baile se daba en función de la música, la cual se ejecutaba en grupos de piezas musicales. Aquí se ve cómo la música de Nonoava, a través de los bailes, se comienza a convertir en tradición del pueblo. Incluso se dice que había dos tipos de tandas que se iban alternando: una para los jóvenes y otra para los adultos. Éstas se diferenciaban por los géneros musicales que en ellas se ejecutaban: en las tandas de los jóvenes se tocaban polkas y corridos, y en las de los adultos, chotis, valeses y redovas. Con ello se hacían evidentes las diferencias generacionales en cuanto a los gustos musicales, aunque todo se hacía en relativa armonía.

La música no era exclusiva de las salas de baile, se disfrutaba en todo evento que se realizara en el pueblo; como bodas, fiestas de quince años, bautizos, cumpleaños, serenatas y las populares parrandas, estas últimas realizadas en la plaza principal (Moncayo, 2000). En el kiosco se ubicaba el conjunto musical y la gente se dispersaba en torno a éste, así disfrutaban de la música, muchos acompañados por sus *cartones* de cerveza, que eran transportados en las sillas de montar sobre los caballos. Con esta cualidad peculiar en la música y con las familias iniciadas en la práctica musical, Nonoava, al crear una tradición fuerte, pronto se conocería como *tierra de músicos*.

Las condiciones de Nonoava como pueblo de final de camino evitaron que tuviera contaminación mediática durante muchos años, lo que hizo posible la consolidación y resguardo del estilo propio. En 2015, la ciudad es nombrada por el Congreso del Estado como “Nonoava, tierra de músicos” convirtiéndose en patrimonio cultural del estado de Chihuahua. Sin embargo, la difusión de la música de Nonoava ha sido escasa. Son necesarios trabajos de investigación más a detalle y de divulgación para que con ello su música sea valorizada. Es por estas causas que resulta pertinente trabajar en el rescate y revaloración de esta música,



para el crecimiento y florecimiento de la cultura chihuahuense. Este trabajo pretende encontrar piezas claves de esta música.

Identificación del Estilo Musical Tradicional de Nonoava

Como se problematizó en el segundo capítulo, la música tradicional es un concepto que va ligado a los usos de las expresiones musicales en un contexto social, que tiene que ver con un uso comunitario y no comercial. La música tradicional de México es producto de un proceso de interculturalidad que se da en un contexto de constantes migraciones, que repercuten directamente en la creación de diversas expresiones populares y que con el tiempo se vuelven tradición. En el norte del país, las expresiones musicales son producto de experiencias históricas y culturales propias que le distinguen frente a otras músicas de tradición regional en el territorio mexicano. El norte no es una región cultural específica, sino varias subregiones con un desarrollo histórico y cultural particular.

En este apartado se plantea la definición y el análisis de la región de norte-central de expresión musical tradicional en la frontera norte de México. La razón es para conocer qué elementos musicales conforman las músicas tradicionales nortteñas para poder identificar las características representativas de la región de Nonoava.

Música nortteña.

La música nortteña ha sido descrita como una música mestiza, producto de fusiones y transculturaciones iniciadas en el siglo XIX. La música mestiza surge con la llegada de los españoles a América, que introdujeron a la cultura indígena ritmos y formas musicales como el jarabe y el romancero, así como instrumentos musicales como la guitarra, que tiene raíces sólidas en la cultura Mexicana. Cuando los indígenas adoptan la música española, ésta sufre una fusión debido al contexto cultural donde se desarrolla y se encuentra inmersa. La llegada de europeos al continente americano dio cabida al fenómeno de la transculturación, ya que los nativos adoptaron en gran medida las formas culturales provenientes de Europa. Por lo tanto,

la comunidad mestiza terminó adoptando dichas fusiones musicales convirtiéndolas en parte intrínseca de su cultura. Cabe destacar que fue distinta la transculturación en el sur que en el norte de México, en gran medida por la fuerte influencia que se tuvo en la frontera con los Estados Unidos.

El término música nortea evoca una de las expresiones culturales mexicanas que ha mantenido y extendido su influencia a lo largo de los estados fronterizos y más allá. México cuenta con cientos de expresiones culturales únicas en el mundo, entre las más representativas tenemos al son jarocho, el son huasteco, la chilena de Guerrero, el son yucateco, el mariachi, y la música nortea, entre otras. Esta última ha tenido gran desarrollo debido a la influencia constante de las culturas fronterizas de los Estados Unidos presentes en el norte de México. Los estados de la frontera norte de México han sido territorios de paso para miles de migrantes que buscan una mejor calidad de vida en el país vecino, afectando directamente la sociedad del norte. Debido a factores como la evolución económica, la migración y el dominio de los medios masivos, en los estados de la frontera han surgido diferentes expresiones musicales, todas ellas erróneamente encasilladas en un solo término: música nortea. Montoya nos aclara diciendo “La música nortea no es una, sino varias y diversas formas musicales florecidas en las distintas regiones que componen el vasto territorio al que imprecisamente se le nombra *el norte de México*” (Montoya, 2017). Con esta definición podemos decir que son muchas, y no una, las músicas nortea.

Sus influencias musicales de las músicas nortea, en su mayoría, provienen de migraciones de europeos que llegaron a poblar los territorios del norte de México y sur de Estados Unidos. Las influencias musicales que llegaron a la frontera norte fueron de ritmos europeos como el vals, la polka y el chotis. Con la llegada del ferrocarril a los Estados Unidos, comenzó un movimiento migratorio de afluencia europea a mediados del siglo XIX, sobre

todo población de la Europa central. Los territorios del entonces norte de México estaban casi en abandono, por lo que se les ofrecía a familias migrantes para que comenzaran a trabajar dichas tierras. Todo este acomodo de población europea al territorio del norte dio como resultado una nueva cultura. Dicha expresión cultural se definió como *norteña*.

El sonido comúnmente llamado norteño se define como proveniente del tradicional conjunto de acordeón y bajo sexto, surgido en la región noreste de México y sur de Texas. Hasta la fecha no se ha publicado nada que documente precisamente la llegada del acordeón al noreste de México, pero es probable que primero llegara a Texas, traído por inmigrantes alemanes y checos, y que de ahí pasaran al norte de México. Por otro lado, el inseparable acompañante del acordeón, el bajo sexto, provino de los estados del sureste de México. Este es un descendiente del laúd español que utilizaba cuerdas dobles y que se afinaba en quintas, tal vez para completar las armonías en ensambles que requerían de un instrumento capaz de dar las notas graves de la armonización de una melodía. Entre los artistas que participaron en el acontecimiento del noreste destacaron en un primer momento La familia Mendoza, El Grupo Modelo de Fidel Ayala, Los Montañeses Del Álamo, Antonio Tanguma, García y López, y Ortiz y Ábrego. Los acontecimientos involucrados en el establecimiento de la música norteña de acordeón y bajo sexto, se dan en el marco que posee la música popular en tanto institución asociada a las identidades de los pueblos y a los ámbitos del poder político y cultural. Gracias a su cultura musical enraizada, a mediados del siglo XX surgen nuevas expresiones musicales en ambos lados de la frontera Este mexicana.

En la región centro-norte surge un peculiar estilo musical conocido por muchos como *Orquesta Ranchera*, en la cual se remplace el acordeón por instrumentos de viento como el saxofón y la flauta transversal. La región centro-norte abarca los estados de Chihuahua, Durango, incluso San Luís Potosí y Zacatecas. El género musical de *Orquesta Ranchera* se

derivó de pequeños ensambles que se formaban a partir de las tradicionales orquestas típicas, y que se improvisaban para amenizar festejos y bailes particulares. Los instrumentos de viento como el saxofón, la trompeta y la flauta transversal comenzaron a utilizarse en los bailes, entre otras cosas por su gran sonoridad. Todo este movimiento surgió en la época del Porfiriato, ya que cada asentamiento militar del norte contaba con su propia banda sinfónica, y la gente que radicaba en esos lugares comenzó a estudiar los instrumentos de viento. Al igual que en la región noreste, el estilo de *Orquesta Ranchera* tuvo ramificaciones en distintos lugares de la zona.

Derivado del estilo de *Orquesta Ranchera* surgen expresiones musicales en diferentes zonas del centro-norte. Algunos ejemplos son: En Zacatecas el tamborazo y en Chihuahua el estilo Nonoava. El tamborazo es una versión popular incompleta de las bandas militares, por lo que prácticamente sólo se combinan la melodía con el ritmo, imprimiendo al conjunto un efecto sonoro definitivamente peculiar. En el estilo Nonoava, surgido en la sierra de Chihuahua; durante la segunda mitad del siglo pasado la conformación de un grupo musical en Nonoava debía contener: dos saxofones contraltos, flauta transversal, guitarra o banjo, y alguno más para marcar los bajos, pudiendo ser tololoche o tuba (Quezada, 2014). Debido a los instrumentos utilizados y en las distintas regiones donde florecieron, se puede concluir que el estilo de centro-norte, en específico la región de Nonoava, es una expresión musical distinta y original a las demás estilos musicales conocidos como norteros.

Caracterización de la Música Nonoavense.

La música tradicional mestiza de Chihuahua tiene sus orígenes en la música utilizada desde mediados del siglo XIX en el ámbito rural y urbano, y ésta permaneció en el gusto de la gente de Chihuahua hasta entrado el siglo XX. En Nonoava se conservó una cierta estética de ese tiempo. Ya en los años 80, empezaron a popularizarse en las estaciones de radio del norte del país las primeras melodías de la música chihuahuense como tal.

La polka checoslovaca, la mazurca y redova polacas, el chotis escocés, las cuadrillas inglesas, y el vals austríaco fueron importados en México en calidad de bailes de salón y en el repertorio de bandas militares tanto nacionales como extranjeras. Para cuando Porfirio Díaz tomó el poder, había una gran cantidad de composiciones locales, inspiradas en estos ritmos. El pueblo imitaba los bailes de sus opresores dándoles un giro cómico y político, creando así la peculiar polka mexicana, el famoso corrido, entre otros. Al extenderse la llama revolucionaria por todo el norte, tanto la polka como el corrido se convirtieron en efectivos periódicos musicales, pues la sociedad, al ser su mayoría analfabeta, se podía informar más por las canciones que por los medios escritos. Asimismo el baile de pareja tomó características locales y las modas del siglo XIX del suroeste americano, lo que propició la popularización de dichos ritmos. Sin embargo, el estilo Nonoava fue generando un carácter especial y diferente, también gracias a la gente que comenzó a emigrar hacia los Estados Unidos.

La música de Nonoava ha seguido teniendo influencias musicales de otros lados, que han perdurado en el estilo y en las familias de músicos. Es a partir de los años 50 cuando mucha gente de Nonoava, sobre todo varones, se van a los Estados Unidos a trabajar de braseros (Quezada, comunicación personal, 2016). Esta gente regresa a su tierra con ciertas influencias, inclusive con ciertos instrumentos musicales. El ejemplo más claro es la

incorporación del banjo, un instrumento originario del sur de Estados Unidos, utilizado en el acompañamiento armónico de la música de Nonoava. Esto ha hecho que la música adquiriera un carácter distinto y revitalizador. La música ha sido ejecutada en Nonoava como una fuente de sobrevivencia, como una fuente de empleo para las familias. Se habla de familias que por razones prácticas forman conjuntos musicales. Un ejemplo claro es el caso de la familia de los Lozano.

El estilo Nonoava se puede distinguir de los demás estilos norteños por ciertos elementos musicales, como lo es su instrumentación, sus ritmos y sus composiciones originales. La instrumentación de un grupo musical es el elemento principal que produce el color de la música generado en conjunto. Durante la segunda mitad del siglo pasado la conformación de un grupo musical en Nonoava debía contener: un saxofón alto como la voz cantante principal y uno más para las tonalidades de segunda voz, sustituido éste en contados grupos por la trompeta; flauta transversal y en un tiempo el clarinete; en las cuerdas la guitarra o el banjo; y un instrumento para el bajo, el tololoche o un guitarrón, sustituido en algunos grupos por tuba de pecho, sousafón, saxor o bombardino; y en las percusiones la tarola.

Los ritmos de baile más utilizados en el estilo Nonoava son: la polka, el chotis, la redova y el vals, todos ellos de influencia europea que a su vez fueron adaptados a las necesidades y gustos de su gente. Algunas de las piezas musicales originales que siguen vigentes en el gusto del público son: *Aguas del río Nonoava*, *Por mí, por mi novia*, entre otras. Tales composiciones son originarias del pueblo y siguen vigentes hasta nuestros días. Debido a estos factores en la composición musical, se puede decir que el estilo Nonoava es una expresión musical original y distinta a los demás estilos musicales llamados *norteños*. Una forma de hacer música que es una síntesis de la música surgida en el conflicto revolucionario.

Aunque no sea privativo de los músicos nonoavenses, es cosa común que antes de comenzar una pieza o entre una y la siguiente salgan avisos de algunos de los instrumentos de manera aislada, sin concierto ni orden. Varias notas de saxofón, con o sin sentido, se dejan oír. Como probando que la caña haya sido colocada a la perfección y no se encuentre dañada o simplemente para hacer sentir su presencia, entendiendo dentro del grupo que va a comenzar la pieza (Quezada, 2014). Luego del previo *llamado* musical, se inicia la pieza con la voz del saxofón, jalando de inmediato las notas del instrumento en la segunda voz y así sucesivamente comienzan a integrarse los demás instrumentos. Esto es una cualidad importante del estilo, pues el saxofón además de tener comúnmente la primera voz melódica, a la vez funge como director de la agrupación de manera natural.

Existen otros elementos característicos en la interpretación musical, dos de ellos son el rasgueo de la armonía y la marcación de final del instrumento de la primera voz. Ejecutar la guitarra en el acompañamiento de una polka o una pieza de cuatro tiempos conlleva a la obligación de arrastrar el rasgueo (Quezada, 2014). Es factible entender que ese rasgueo sea para llenar el vacío que deja la falta de una batería completa de percusiones. El peculiar rasgueo de la armonía no siempre va en contratiempo, sino que trata de llenar vacíos musicales, con trémolos o escalas musicales. Además, como se problematizará en el siguiente capítulo, el acompañamiento de la guitarra o del banjo está influenciado por el sentir del ritmo de la música americana, lo que se conoce como *swing*². Otro componente interpretativo es el comportamiento de quien dirige al conjunto, que siempre es quien ejecuta uno de los saxofones. Para ello, Quezada nos dice que: "...cuando se han dado las vueltas suficientes a

² Forma de interpretar las corcheas de manera *atresillada* utilizada en diferentes estilos musicales.

una melodía que tiene el mismo sonsonete, quien lleva la nota cantante se dirige a los demás músicos y con su mirada indica que son los últimos acordes, que va a terminar con la pieza en lo que adorna con el conocido y repetitivo *garigoleo* de cierre” (Quezada, 2014, p. 9). Todos estos llamados, existentes en muchas otras músicas populares, sirven como dirección de camino de la pieza en ejecución. Sin embargo, los *garigoleos* utilizados en esta música, son originales, se han ido forjando a través de los años y se han transmitido de generación en generación convirtiéndose en norma. Estas particularidades musicales del estilo son las que se van diferenciando con respecto a las demás manifestaciones musicales del norte.

Los elementos descritos nos dan una identificación de carácter original y único dentro de las músicas norteñas. El más importante es la identificación de un género musical específico, que la sociedad logra reconocer con respecto a toda la gama de músicas norteñas existentes. Los ritmos característicos de origen europeo, el repertorio posrevolucionario adaptado y original, un par de saxofones con sus *garigoleos* o *llamados*, una flauta transversal u otro instrumento agudo produciendo segundas voces, el estilo arrastrado de las armonías inequívocamente y adornando entre las melodías principales, entre otros, se convierten en elementos de caracterización de la música nonoavense.

Instrumentación principal.

Por su variedad de instrumentos utilizados en la región de Nonoava, es complicado cerrar a unos cuantos principales. Sin embargo, Quezada(2014) nos ayuda proponiendo que al menos durante la segunda mitad del siglo pasado la conformación de un grupo musical en Nonoava debía contener: un saxofón alto como la voz cantante y uno más para las tonalidades de segunda voz, sustituido éste en contados grupos por la trompeta; flauta transversal y en un tiempo el clarinete; en las cuerdas la guitarra o el banjo; alguno para marcar los bajos, en la

mayoría de los casos el tololoche o el guitarrón, sustituido en algunos grupos por tuba de pecho, sousafón, saxor o bombardino; por último para las percusiones, la tarola.

La voz principal en la música de Nonoava, el instrumento principal y comúnmente director del grupo, el saxofón contralto es ya una tradición en los grupos chihuahuenses. El saxofón contiene una serie de elementos que ayudarán a su predilección en este estilo. En primera instancia se tiene la gran sonoridad producida que compite con cualquier otro instrumento musical de viento. En segundo, el saxofón está diseñado para tener la destreza y velocidad de su antecesor el clarinete. Es decir, puede tocar frases largas con gran rapidez y fluidez.

Sin embargo, la mayor cualidad de este instrumento es que produce un sonido de carácter lamentoso. No es duro, como el sonido de la trompeta o el trombón. Sino que puede jugar con ciertas desafinaciones y ataques, produciendo una interpretación rica, incluso llegando a sonidos parecidos a los de la voz humana. Jesús Vargas nos comenta acerca del saxofón:

Según por lo que he podido estudiar y de cierta manera vivir, para los chihuahuenses el saxofón fue muy atractivo. Les provocó mucho gusto por una simple razón: porque la gente vivía dispersa, la gente vivía en los ranchos, vivía en las llanuras, y el sonido que produce el saxofón, es un sonido muy evocador, es un sonido muy fuerte, que se expande en los espacios amplios, y que se transmite de una manera muy... emotiva. Entonces las piezas que se adaptaron al saxofón se fueron popularizando y los chihuahuenses fueron enfocando su gusto hacia ciertas interpretaciones (Vargas, comunicación personal, 2016).

El sonido del saxofón ayuda a que su expresión sea bastante rica, que pueda interpretar piezas tanto lentas y emotivas, como rápidas y vertiginosas. Los espacios abiertos

chihuahuenses permiten que el sonido del saxofón llegue a distancias muy grandes, y resulte muy agradable para el oído. Jesús Vargas cree que al chihuahuense le resulta muy evocativo escuchar un saxofón, aunque no sabe definir bien el porqué. Estos tipos de cuestionamientos son los que producen una verdadera expresión artística. En la música, producen en el escucha emociones y sentimientos que ninguna otra experiencia de vida te lo puede dar. El sonido del saxofón ha producido algunas de esas emociones en los chihuahuenses. En resumen, debido a sus características sonoras y de interpretación, el saxofón se ha convertido en una identidad sonora predilecta del chihuahuense.

El instrumento inseparable del saxofón, el encargado de la segunda voz en la música de Nonoava es la flauta transversal. Este instrumento funciona como adorno de la primera voz. Al ser el instrumento más agudo del grupo, la flauta logra competir en sonoridad con los demás instrumentos. Es muy común que la flauta se encuentre haciendo voces alternas a la primera voz, una tercera o sexta de intervalo con respecto a ésta. Aunque también se puede tocar en intervalo de octava con respecto a la del saxofón. Se cuenta que si se escucha la música de un grupo de Nonoava desde lejos, son la flauta y el banjo los que se logran distinguir con más entendimiento. La flauta contiene la misma agilidad que su par el saxofón, lo cual le permite hacer una acertada mancuerna. Aunque tiene un volumen menos sonoro que el saxofón, la flauta se logra compensar utilizando el registro más agudo de su tesitura, el cual produce un sonido brillante.

En el acompañamiento armónico, son varios los instrumentos de cuerda rasgada los que prefiere un músico nonoavense. De los más utilizados son la guitarra, el bajo sexto y el banjo. La guitarra ha sido de los instrumentos predilectos del mexicano. Es probable que haya sido un instrumento pionero en la agrupación nonoavense. Sin embargo, su falta de potencia sonora hizo que con el tiempo se buscaran otros instrumentos de cuerda. A su vez, el bajo

sexto, un instrumento mexicano creado en el bajo, utiliza cuerdas dobles, lo que lo hace más sonoro que la guitarra. Es el bajo sexto el predilecto por los músicos norteros por su gran versatilidad. Además de que produce un sonido golpeado y seco, propicio en el estilo nortero. Sin embargo, resulta interesante que es el banjo el instrumento más utilizado en el estilo Nonoava y no los antes mencionados.

El banjo es un instrumento que tiene origen en los estados del sur de los Estados Unidos. Fue desarrollado en el siglo XIX por músicos de raza negra, que lo utilizaban para cuestiones rítmicas y de acompañamiento. Este instrumento forma parte de la música americana *Dixieland* y *Bluegrass*. Es un instrumento musical representativo de la música tradicional estadounidense. Quezada (2014) propone que posiblemente dicho instrumento fue traído por un nonoavense que incursionó como trabajador, ya sea en los ranchos ganaderos de Texas o Nuevo México, o del centro y norte de la unión americana. De igual manera no se descarta que haya llegado desde la misma capital de Chihuahua o desde el centro del país. Es factible pensar que alguien de entre la gran parte de la población que parte a trabajar a los Estados Unidos haya traído este instrumento americano. No se tiene fecha exacta de la importación del banjo a Nonoava, pero se piensa que fue alrededor de 1950. El banjo se adoptó fácilmente en la música nonoavense, ya que es un instrumento poseedor de una sonoridad con mayor fuerza que sus iguales de oficio, la guitarra y el bajo sexto.

El banjo funciona como una clave sonora en el estilo Nonoava. Es probable que la música nonoavense sea la única que utilice este instrumento en todo México. Con ello, el banjo brinda un sonido nuevo y único a la expresión musical nonoavense. De un lado se tiene como columna vertebral la utilización de los instrumentos de viento-madera. Por el otro, el factor sorpresa y original, la utilización del banjo en la armonía. Sólo falta a esta colación de sonidos un instrumento para los sonidos bajos.

Para el registro bajo, los instrumentos más utilizados son el tololoche, el guitarrón o algún tipo de tuba. Sin dudas, el instrumento más tradicional y utilizado en la música de Nonoava ha sido el contrabajo o tololoche. Éste se arrastraba por los pueblos en los desfiles que se hacían. Si se tenía que ir a otros ranchos, se trasladaba amarrado de un caballo o mula. Por otro lado, es sabido que párrocos de la iglesia del pueblo llevaron el guitarrón traído de alguna parte de Jalisco. Este instrumento, de igual forma se popularizó entre los músicos nonoavenses, debido a la facilidad de transportarlo. Sin embargo, el sonido que produce el guitarrón es un sonido dulce y que no tiene gran fuerza sonora. Otra debilidad de este instrumento con respecto al tololoche es que no se puede *chicotear* de manera sencilla, técnica muy utilizada por los bajistas para agregar notas percutidas. El último de los bajos utilizados en Nonoava, sería un instrumento de aliento-metal.

La tuba de pecho, bombardino o saxor se comenzó a utilizar de igual manera en la música de Nonoava. Se desconoce la manera en que se introdujo este instrumento de viento-metal. Sin embargo, su utilización tuvo mucho éxito entre los músicos debido a su gran sonoridad, además de que su traslado es más práctico que el tololoche. Con la tuba, el músico nonoavense puede desfilar sin problemas, además de brindar un gran apoyo de ritmo al competir con la sonoridad de los saxofones. Hoy en día, muchos grupos de los más tradicionales de Nonoava siguen utilizando alguna especie de tuba de pecho entre sus instrumentos.

Instrumentación en desuso.

Con ligeras apariciones en el tiempo, se han incorporado y caducado diversos instrumentos musicales en los grupos nonoavenses. De los más sobresalientes son el acordeón, el violín, la redova y el clarinete. Todos ellos desapareciendo rápidamente debido a causas

sonoras principalmente. El acordeón es más bien peculiar en la música nortea, principalmente de Nuevo León y Tamaulipas.

El acordeón ha sido un instrumento de lo más emblemático en la cultura del norte de México. En los últimos cincuenta años, este instrumento se ha popularizado exponencialmente en todo el norte de México y sur de los Estados Unidos. Jesús Vargas comenta que el acordeón en la cultura chihuahuense es un instrumento reciente. Es un instrumento que empezó a popularizarse en el estado aproximadamente en los años 70. En México, en particular en la región noreste, comenzó a popularizarse entre los años de 1940 y 1950. Hizo su entrada por Tamaulipas y por Nuevo León, traído del estado de Texas. De ahí se fue expandiendo hacía al resto del país. Sin embargo, en Chihuahua el saxofón es más utilizado (Várgas, comunicación personal, 2016). El acordeón tiene un sonido que no tiene mucha proyección sonora, como otros distintos instrumentos de viento. Es por esta cuestión que el acordeón no estuvo presente en la mayoría de los grupos nonoavenses. La proyección del sonido del acordeón no podía competir con los otros instrumentos de viento, especialmente el del saxofón.

Otro instrumento que quedó en el olvido es el violín. Este instrumento fue de los primeros utilizados por indígenas y mestizos desde la época de la Conquista. Por ejemplo los rarámuris utilizan un derivado de este instrumento en su música. Sin embargo, al igual que el acordeón, el violín quedo desplazado por otros instrumentos, principalmente por su limitada sonoridad. Hay que tener en cuenta que en los tiempos de los que se está hablando en los pueblos era escasa la electrificación, por lo tanto un equipo de amplificación de sonido era impensable. Se requieren de auditorios silenciosos, por lo tanto no se escucha el concierto de los demás instrumentos, mucho menos cuando la ejecución se lleva a cabo al aire libre.

En lo que son las percusiones, instrumentos que llevan el ritmo, fue utilizada principalmente la redova. Cabe decir que los instrumentos de percusión no siempre eran

obligatorios dentro de las filas de nonoavenses. Existieron muchos grupos que prescindían de algún tipo de percusión. En contraparte, dichos instrumentos eran sustituidos por golpes en las cuerdas del contrabajo o tololoche, conocido como *chicotear*. De la misma forma, eran los instrumentos armónicos como el bajo sexto o banjo, los que ayudaban rellenando donde las voces melódicas de alientos tienen sus breves espacios dentro de sus frases. Sin embargo, la redova ha sido de uso común y frecuente en la música del norte y noreste mexicano. Por cuestiones sonoras semejantes a los demás instrumentos expuestos, la redova dejó paso a la tarola, un instrumento que además de sonoro, es productor de muchos más sonidos percutidos. Inclusive se puede imitar el sonido de su antecesor la redova, golpeando con la baqueta en forma horizontal en el aro de la tarola.

Un instrumento de viento madera que ha sido característico, tanto de las bandas militares como de las populares, es el clarinete. Este desapareció con el paso de los años dejando su lugar a la flauta transversal o a un segundo saxofón contralto. Vargas (2016) nos dice que desde 1940 hasta hace algunos años, predominaron entre la gente del campo y entre los pueblos, los conjuntos de música que usaban saxofón, algunas veces clarinete y flauta. Esta instrumentación de alientos madera, encargada de las melodías en las piezas, es de lo más interesante. Primero porque se trata de instrumentos de registro agudo, por lo que las voces entre ellos se podían manejar de una manera brillante y cautivadora en el público. En segundo, al pertenecer a la familia de las maderas, los tres instrumentos son ágiles, lo cual permite que se toquen melodías a gran velocidad sin problemas serios como en las polkas, por ejemplo. Por último, este tipo de instrumentación de alientos, junto con la tuba, nos da una idea del acercamiento que se tenía en los grupos con las bandas militares. Se podría decir que este tipo de agrupaciones serían una síntesis de lo que es una gran banda revolucionaria.

La trompeta, también instrumento de la familia de viento-metal, de carácter militar, de sonido fuerte que sobresale y empareja al del saxofón, ha sido rezagada por los instrumentos de viento-madera. Sin embargo, aún es utilizada por un grupo de músicos nonoavenses radicados en la ciudad capital del estado (Quezada, 2014). Es probable que la trompeta haya terminado casi en desuso, debido a la dificultad que se tiene al tocar de forma rápida en comparación al saxofón. Hay que recordar que una gran parte del repertorio nonoavense son sus polkas. Éstas son interpretadas a velocidades rápidas, con pasajes escurridizos para la mayoría de los instrumentos. Es entonces explicable el por qué la trompeta se ha rezagado en la música nonoavense con el paso del tiempo. En el caso de este instrumento, sus causas no son de carácter sonoro, sino de dificultades técnicas.

En conclusión, la instrumentación de Nonoava se fue dando principalmente por la practicidad, por su sonoridad amplia y por el gusto de los escuchas. Nonoava, al carecer de buenas vías de comunicación, obligaba a los grupos nonoavenses a trasladarse a caballo si llegaban a ser contratados en otros pueblos, por lo que necesitaban instrumentos que facilitaran su movilidad. Además, al no existir equipo de amplificación de audio, los instrumentos tendrían que ser principalmente de viento, que son los que por su naturaleza tienen más sonoridad. Añadiendo a esto el banjo, que es el instrumento de cuerdas que de alguna manera puede competir con los instrumentos de viento. Era fácil cargar una flauta, un saxofón, una tarola, un banjo, y una tuba mediana, instrumentos que además proporcionarían la sonoridad necesaria para el baile o celebración. Por último, es necesario recordar que desde el siglo XIX existía ya una sonoridad predilecta en el estado; la música de viento. Por lo cual, el estilo Nonoava pudo abrirse paso rápidamente en el gusto del chihuahuense.

La Música de Nonoava: de lo Tradicional a lo Popular.

Debido a las nuevas rutas terrestres y a los medios de comunicación, en la actualidad algunos grupos de Nonoava han decidido incluir repertorio con ritmos y armonías un tanto populares y de moda. Las influencias del avance en las comunicaciones han hecho que algunos músicos nonoavenses comiencen a sentirse atraídos por otros estilos musicales que aparecen con la euforia del momento, como la música *sierreña*, *banda* y *cumbias*. La globalización ha hecho que los acontecimientos cívicos o familiares sean amenizados ahora por conjuntos que llegan de otros lugares. Quezada(2014) comenta que quizás también exista entre los nonoavenses, un desinterés por salvaguardar el estilo, porque el mercado no se trabaja en este sentido. La música se contrata para un acontecimiento social, eso tiene que ver con una remuneración económica al convertirse en mercancía. De ese contrato viven las familias de músicos. Esta explicación nos da a entender cómo la música tradicional por sí sola subsiste en condiciones muy difíciles. Al no existir un apoyo del gobierno, y no brindarle una valorización de la cultura popular, la música tradicional nonoavense se encuentra en constante riesgo de modificarse o desaparecer.

Además, la construcción de la nueva vía de comunicación con la región de Guachochi ha abierto a Nonoava a nuevos pueblos en la cercanía. Con esto han surgido influencias distintas con estéticas musicales similares, mas no iguales, lo que pone al estilo Nonoava en peligro de una nueva modificación. Es pues necesario encontrar elementos identitarios en la música de Nonoava, y más aún valorizar la música para que sea preservada por muchos años más. Sin embargo, falta ese empuje y convicción por la difusión de la cultura regional.

Como se concluyó en el segundo capítulo, en la actualidad, toda la música se ha vuelto popular. El sistema capitalista y de comunicación masiva lo han hecho de esa manera, música



pop consumible por la mayoría de las sociedades. Queda claro para el músico, que si su producto no es aceptado por la industria musical hegemónica, es muy probable que su trabajo no sea redituable para él y para su familia. Sin embargo, para Quezada(2014), este fenómeno no es del todo malo, pues permite la degustación de otros ritmos, sobre todo porque es lo que agrada a una juventud local deseosa de abrirse a la escucha de otros estilos. En lo personal, los músicos que se dedican a la música tradicional deben tener especial cuidado de saber distinguir un elemento musical que nutre a su música, de otros que sólo son de moda y pasajeros. Vivimos en un mundo de estéticas efímeras, en donde lo agraciado de hoy, es lo anticuado del mañana. Es por eso necesario ser autocríticos, y no caer en la estética pasajera, al adoptar una forma de hacer música sencilla en la que no existen mensajes con propuestas trascendentes. También, la facilidad de la música actual conllevará a que los músicos no se profesionalicen adecuadamente en su instrumento musical y que, por lo tanto, no haya un compromiso con su arte y profesión. Hoy en día cualquiera puede tocar una cumbia, pero difícilmente alguien interpreta bien una polka.



La Música de Nonoava: de lo Tradicional a lo Folklórico.

La Fundación Nonoava, creada en 2009, ha servido como representación artística del baile y de la música de su pueblo. Dicha fundación tiene como esencia la difusión de la música nonoavense ejecutada en vivo para los más renombrados grupos de danza folklórica. Su fin principal es mantener viva la llama del estilo característico de su pueblo. Debe existir pues una retroalimentación de la música de Nonoava hacia el pueblo que la vio nacer. Eso es precisamente lo que ha hecho la Fundación con la puesta en escena de *Nonoava de Fiesta*.

Este tipo de representaciones, más parecidas a un espectáculo, brindan a la sociedad en general, un acercamiento al estilo Nonoava. Hay que recordar que al representar una cierta expresión artística, puesta en un contexto distinto al original, en ese momento, dicha expresión se convierte en folklor. Con esto no se quiere decir que la presentación deje de ser valiosa, sino que la función por la cual se lleva a cabo es utilizada para otros beneficios. Es así pues como la música tradicional de Nonoava, al ser representativo de la región, comienza a tener tintes de folklor.

Además, la citada fundación se ha dado la tarea de impulsar la intención de reconocimiento estatal a la ejecución musical, producto heredado por generaciones de familias. A través de Águeda Torres Varela, fallecida durante su periodo como legisladora en el Congreso del Estado, se propuso solicitar a éste mismo la declaración de la música de esta localidad como Patrimonio Cultural Intangible del estado. Dicho proyecto fue subido a tribuna el día 18 de junio de 2015 en voz del diputado y profesor Gustavo Martínez Aguirre, presidente de la Comisión de Educación y Cultura, mismo que fue aprobado de manera unánime en la sesión de ese día. Este día tendrá que ser memorable no sólo para los habitantes de aquella tierra fértil de músicos, sino para todo el estado de Chihuahua, ya que es la única



música popular que tiene el estado que cumple con una representatividad. Esto es sumamente importante porque es reconocer un estilo musical único, propio, como algo que queda para los registros de la historia musical, de Chihuahua y de México.

Sin embargo, es necesario seguir buscando eslabones que nos esclarezcan y nos den detalle de la formación del estilo. De igual manera se necesita encontrar y rescatar la mayor cantidad posible de material musical de dicho estilo. Existen varias grabaciones que se han hecho de forma casera de los grupos de Nonoava. Estas grabaciones se comenzaron a realizar en la segunda mitad del siglo XX. Es pues necesario seguir trabajando en el rescate de esta música para seguir enriqueciendo las presentaciones de carácter folklórico. De igual manera, es necesario comenzar a enseñar el repertorio característico de Nonoava a nuevas generaciones, para que perdure por muchos años más.

Conclusiones del Capítulo

En Chihuahua en el siglo XIX, no se poseían expresiones musicales de identidad. El surgimiento de la música de viento llegó a llenar ese faltante, al ser adoptada por la sociedad chihuahuense. Es así como la banda de viento toma fuerza en esta región del norte del país. Las bandas de música tuvieron una nueva valoración dentro de la sociedad. Ellas se encargaron de darle una fuerza complementaria al soldado revolucionario. Es en la etapa de la Revolución cuando surge en Chihuahua una predilección por cierto tipo de música. En ninguna otra parte, quizá en todo el país, hubo tantas bandas musicales militares como en Chihuahua en esta época, por lo que su influencia en los gustos del chihuahuense tuvo que ser representativa.

Es en el pueblo de Nonoava donde logra, de alguna manera, subsistir la estética musical formada en la Revolución Mexicana. Conocido como el estilo Nonoava, en este tipo de música aún en la actualidad prevalecen elementos musicales similares a los de la Revolución Mexicana. Dicho estilo se encuentra conformado principalmente por instrumentos de viento. A su vez, en su repertorio tradicional, se siguen utilizando ritmos europeos como la polka, la redova, el chotis, el vals, entre otros. Las condiciones de Nonoava como pueblo de final de camino evitaron que tuviera contaminación mediática durante muchos años, lo que hizo posible la consolidación y resguardo del estilo propio.

El estudio musical que se dio en el pueblo de Nonoava, comenzó a principios del siglo XX gracias a la llegada de músicos foráneos. Uno de ellos, Jesús José Bustillos, empezó a enseñar música de la forma en que se conoce *por nota* a algunas familias de la comunidad. A su vez, un señor llamado Eliseo Lozano Sandoval, llegó al pueblo con un saxofón, con la convicción de crear un conjunto musical en la zona con sus hermanos e hijos.

La cultura hegemónica ha impuesto al territorio del norte una sola expresión musical válida: la de acordeón y bajo sexto. El sonido comúnmente llamado *norteño* se define como proveniente del tradicional conjunto de acordeón y bajo sexto, surgido en la región noreste de México y sur de Texas. La música del norte se ha generalizado en una sola estética musical. Sin embargo, existen decenas de expresiones musicales a lo largo de la frontera con México, todas ellas con estéticas distintas. El estilo nonoavense es un ejemplo de ello.

La música tradicional mestiza de Chihuahua tiene sus orígenes en la música utilizada desde mediados del siglo XIX, en el ámbito rural y urbano. Ésta permanecerá en el gusto de la gente de Chihuahua hasta entrado el siglo XX. En la región centro-norte surge un peculiar estilo musical conocido en nuestros días como *Orquesta Ranchera*, en la cual se omite el acordeón utilizando instrumentos de viento como el saxofón y la flauta transversal. Esta música es también conocida como el estilo Nonoava.

El estilo Nonoava se puede identificar de los demás estilos norteños por ciertos elementos musicales. La conformación de un grupo musical en Nonoava debe contener: un saxofón alto como la voz cantante principal, y uno más para las tonalidades de segunda voz; flauta transversal; guitarra o banjo; tololoche, sustituido en algunos grupos por tuba de pecho o bombardino; en las percusiones la tarola. La instrumentación de Nonoava se fue dando principalmente por la practicidad, por su sonoridad amplia y por el gusto de los escuchas.

Los ritmos de baile más utilizados en el estilo Nonoava son la polka, el chotis, la redova y el vals, el *fox-trot*, de influencia europea que a su vez fueron adaptados a las necesidades y gustos de su gente. Elementos de la caracterización de la música nonoavense son los ritmos de origen europeo, el repertorio posrevolucionario adaptado y original, un par de saxofones con sus *garigoleos* o llamados, una flauta transversal u otro instrumento agudo produciendo segundas voces o en forma de octava, el estilo arrastrado de las armonías

inequívocamente y adornando entre las melodías principales. Se puede llegar a concluir que el estilo Nonoava es una expresión musical distinta y original a los demás estilos musicales norteros. Una forma de hacer música que guarda elementos estéticos de la música surgida en el conflicto revolucionario.

Por otro lado, toda la música se ha vuelto popular. El sistema capitalista y de comunicación masiva lo han hecho de esa manera, música *pop* consumible para la mayoría de la sociedad. Los músicos que se dedican a la música tradicional deben poner especial atención en saber distinguir cuándo un elemento musical nutre a su música, y cuándo sólo son modismos pasajeros. Vivimos en un mundo de estéticas efímeras, en donde lo popular de hoy, es lo anticuado del mañana.

Es necesario pues seguir buscando eslabones que nos esclarezcan y nos den más detalles de la formación del estilo y caracterización de la música de Nonoava. De igual manera se necesita encontrar la mayor cantidad posible de material musical de dicho estilo, ya sea en audios, de forma oral o en partituras. Es necesario trabajar en el rescate de esta música para seguir enriqueciendo las presentaciones de carácter folklórico, popular y tradicional de la música chihuahuense.

IV. Análisis y Valoración de la Música Nonoavense

Introducción

Los artistas crean sus obras desde las vivencias personales y sociales, originando expresiones culturales de identidad colectiva. Ellos buscan experiencias de la vida real que les haga producir sentimientos únicos, para después plasmarlos en una expresión artística. Grupos musicales de la región de Nonoava, como el grupo Nonoava, los Anchondo, los Lozano, los Chenchos, los Villalobos, entre otros, comenzaron a grabar sus piezas musicales de manera formal en los años 80. Antes de esa fecha, sólo existen grabaciones caseras, como las que tiene en su archivo personal el historiador y músico Urbano Nabor Fuentes Lozano. La manera de tocar e interpretar las piezas musicales en Nonoava contiene ciertas características que prevalecen hasta nuestros días.

En este último capítulo se trabajará con el análisis musical y de valoración de tres piezas musicales emblemáticas y tradicionales de tres distintos grupos nonoavenses. Se seleccionaron estas piezas representativas para su estudio formal y análisis musical, sobre todo en la búsqueda de elementos que nos brinde el poder forjar un estilo característico. Este trabajo es producto de los artistas, al simular de manera análoga la forma de vida de la gente de rancho y de su cultura. Se dice que para que un producto musical sea original y único es necesario tener algunos elementos en concreto: ritmo, instrumentación y originalidad de la melodía. En este apartado se dará a conocer cómo la música cumple en originalidad con elementos musicales de estilo y fraseo.



Forma de Análisis en la Música Popular

La forma de vida que lleve el creador será clave para su proceso y desarrollo artístico. La sociedad donde se encuentre inmerso el artista será el punto de partida para su trabajo de producción, pues de ahí vendrá su inspiración. Es por eso que después de terminada la obra, y presentada a la sociedad, existe una retroalimentación en sentido inverso, ahora de la sociedad hacia la obra. La música de Nonoava cumple con este cometido. Los nonoavenses, así como la gente de otras regiones serranas de Chihuahua, se encuentran identificados con su música tradicional. En su estética, a través de los años, la música de Nonoava ha logrado la representación de la forma de vida de sus habitantes.

Quezada(2014) comenta que el arte surge del pueblo, nace en el pueblo y se manifiesta con, por y para el pueblo. Es decir, es un ente que nace necesariamente de la colectividad antes de trasladarse a las individualidades. El éxito de la música de Nonoava tal vez se deba a que la enseñanza musical del pueblo, desde la llegada de los primeros músicos de instrumentos de viento, fue resguardada y acobijada en las familias nonoavenses. Después de sus labores de trabajo en el campo, las familias dedicaban su tiempo libre a la práctica y educación musical, además de su baile. La enseñanza musical se fue transmitiendo de padres a hijos, creando un vínculo familiar fuerte e inquebrantable. Esto dio como resultado una tradición musical vigente hasta nuestros días. Sin embargo, recordemos que en el arte popular resulta complicado su estudio formal, debido a los diversos factores sociales en los cual se encuentra inmerso.

La música popular ha tenido una gran dificultad para ser estudiada. González(2008) comenta que aún no contamos con las herramientas suficientes para analizar una simple canción popular en su dimensión performativa, sonora e, incluso formal, debiendo recurrir a

enfoques y terminologías de análisis clásico que no logran dar cuenta a cabalidad del micromundo de la canción popular. Sin embargo, el análisis de un audio musical nos puede ayudar a entender y encontrar ciertos rasgos musicales, para después poder manipular, recrear e imitar. Lo que se pretende en este apartado es que a través de transcripciones de algunas grabaciones emblemáticas y/o representativas se puedan clarificar ciertos elementos de estilo y de estética en la música nonoavense. Este tipo de trabajo nos ayudará a concretar lo problematizado en los capítulos anteriores.

Toda práctica analítica debe desarrollar un discurso para articularse a sí misma y para comunicar los conocimientos generados. En el análisis de partituras, se ha desarrollado un metatexto descriptivo muy dependiente de la obra analizada (González, 2008). Este discurso no tiene sentido sin una experiencia directa a la obra, porque raramente hace referencia a la sociedad que lo sustenta. En este trabajo en particular ya se tiene un sustento histórico y social de la música de Nonoava. También se trabajó en el entendimiento de cómo la música popular tiene valor estético, y que con el paso de los años puede trascender y convertirse en música tradicional y/o folklórica. Con este apartado, se trata de especificar y profundizar en el área musical, identificando los elementos musicales representativos y de valor estilístico de la música nonoavense para su revaloración.

A partir del siglo XX, la música popular y sus derivados se guardan y prevalecen a través del audio, y no de partituras. Con esta selección de grabaciones, resulta valioso llevarlo a una especie de forma de escritura musical, para un análisis formal y de caracterización. La posibilidad de escuchar las pistas de grabación por separado y de modificar sus tempos sin variar las alturas, ha permitido, por ejemplo, que músicos colombianos analicen y modifiquen la heterofonía rítmica e instrumental del joropo llanero (González, 2008). Éste es un buen ejemplo de cómo el estudio de las grabaciones de música regional puede desempeñar como



espacio de innovación para un género tradicional latinoamericano. En el caso de Nonoava, estudios de este tipo han sido escasos o inexistentes. Ésta podría ser una manera más de resguardar la música tradicional chihuahuense. Al transcribir algunos temas del repertorio clásico nonoavense, se tendrá como resultado una valoración a través de la caracterización de algunos elementos estéticos encontrados en los audios.



Aguas Del Río Nonoava, Versión Grupo Los Villalobos.

Este tema musical es de los más emblemáticos del repertorio tradicional de Nonoava. Platicando con músicos nonoavenses, la polka *Aguas del río Nonoava* es adjudicado a Jesús José Bustillos. Aunque esto sea cierto, es probable que él mismo haya traído la melodía principal de algún otro lugar. Inclusive se cree que anteriormente era conocida con otro nombre, y que con el tiempo cambio al de *Aguas del río Nonoava*. Este tipo de confusiones o cambios eran comunes en esos tiempos, ya que los compositores de las piezas musicales aún no tenían un reconocimiento por la sociedad. Este nombre se da en honor a los dos ríos que pasan por el pueblo.

Aguas del río Nonoava es una pieza muy representativa tanto en el estilo nonoavense, como en el género de polka tradicional. Ella se compone de tres secciones básicamente. Por tal razón se puede decir que la pieza tiene una forma AABBAACCAA. Como se ve, la melodía A, funge como tema principal ya que se repite constantemente. Existen por lo menos dos grabaciones importantes de la pieza *Aguas del río Nonoava* casi en el mismo tiempo. En el año de 1983 es grabada por el grupo Los Nonoava. Poco después, la interpreta el grupo los Villalobos con ligeras modificaciones. Una de ellas es su instrumentación, ya que el grupo Nonoava excluye la flauta y utiliza el bajo eléctrico. En la versión de los Villalobos utilizan la flauta transversal, además de utilizar la tuba en el bajeo.

En su instrumentación, la versión de los Villalobos está compuesta por seis instrumentos: dos saxofones altos, flauta transversal, bajo sexto, tuba y batería. Por lo que podemos apreciar, existe una predilección en este grupo por instrumentos de viento. Aunque falta el banjo, o por lo menos no se percibe en la grabación, los demás instrumentos son los característicos del estilo. Es probable que el banjo se omitiera por cuestiones de grabación, ya

que las guitarras y bajo sextos se pueden grabar de manera más sencilla. Este factor pudo ser determinante. Además, ya se utiliza toda la batería, y no sólo la tarola. Tal vez es el mayor cambio que ha sufrido el estilo, probablemente porque la época más actual lo pidió de forma inaplazable.

La manera de interpretar esta pieza es característica por los *vibratos* en los alientos, por los tresillos en la melodía, y por los arreglos de las *armonías*. Sobre todo en los saxofones, el *vibrato* utilizado se hace de una manera fuera de la técnica convencional. Esto debido a que en vez de hacerlo con el diafragma, o con la garganta como comúnmente se hace, en la grabación los saxofones lo hacen con un movimiento del labio inferior y en corcheas. Desde la perspectiva de la técnica del saxofón, esta forma de vibrar las notas se hace de una manera inadecuada. Sin embargo, este elemento estético se vuelve característico del estilo, por lo que se vuelve importante y valioso entender esta *anti-técnica*.

La manera de interpretar la melodía *atresillada* entre los alientos que se encuentran sobre todo en la sección A de la pieza, le dan una cadencia al tema en general. Recordemos que en la música mexicana es muy común tener la polifonía de *tres contra dos*.



Gráfico 1. Figura real del pasaje del tema A



Gráfico 2. Figura interpretada de forma *atresillada* en tema A

Esto quiere decir que dos ritmos convergen al mismo tiempo en un mismo compás o sección de la pieza. Por lo que podemos observar en estos dos gráficos, cómo en el tema A prevalece intrínsecamente esa mexicanidad tan característica en su música. Esta cualidad brinda un sentido de pertenencia que tiene el mexicano por naturaleza.

Otro descubrimiento relevante es el registro de la flauta. Este instrumento se encuentra tocando en su registro más agudo, en su tercera octava la mayor parte del tiempo.



Gráfico 3. Registro sobregado en flauta transversal

Probablemente el instrumento es usado en tal registro para competir, en un sentido sonoro, con el volumen del resto de los instrumentos, ya que la flauta es un instrumento dulce por naturaleza. Sin embargo, su tercera octava puede llegar a ser de un sonido brillante. Esta cualidad, sin duda la explotan los grupos nonoavenses al tocar dos octavas arriba que la del saxofón primero. Un ejemplo claro es esta pieza que se analiza. Como dato interesante, se dice que al escuchar a un grupo nonoavense de cerca, se escucha con mayor facilidad los saxofones y la tuba, pero si se escucha desde lejos, los instrumentos que más se alcanzan a percibir son la flauta y el banjo.

Otra característica de la flauta es la libertad que tiene para jugar sobre las frases melódicas del tema. Con respecto a los saxofones, la flauta va adornando sus pasajes durante prácticamente toda la pieza:



The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Saxophone I (Sx I), and Saxophone II (Sx. II). The Flute part is the top staff, marked with a '1.' and a treble clef. It contains five circled passages of ornamentation (barroquismo) in red, which are rapid sixteenth-note runs. The Saxophone I and II parts are the bottom two staves, both marked with a '7' and a treble clef. They play a steady, rhythmic accompaniment.

Gráfico 4. Barroquismo en la flauta

Tanto los saxofones como la flauta llevan la misma melodía. Sin embargo, se puede observar cómo el pasaje de la flauta tiene adornos en casi todos los motivos de la melodía. Este tipo de barroquismo hace que el instrumento luzca y, a la vez, le dé más vida a la pieza musical. A pesar de que los saxofones se mantienen con una rítmica más sencilla, es la flauta la que va adornando con gran agilidad. Este hallazgo nos propone a la flauta transversal como una especie de solista melódico.

Otro elemento interesante de la flauta, aunque ahora no exclusiva, son los cambios de las voces melódicas durante diferentes secciones de la pieza:



Gráfico 5. Cambio de voces melódicas en los saxofones

En esta sección que presenta el gráfico 5 se puede observar cómo a partir del quinto compás las voces melódicas cambian en los saxofones I y II. En esta sección, el saxofón I cambia a segunda voz, por lo que el saxofón II cambia a primera, sólo que éste en una octava abajo. Este tipo de cambios en las voces hace que la melodía tome un carácter distinto. Al cambiar las disposiciones de las voces melódicas, esto hace que se tornen distintos colores en

los pasajes musicales. Con esto, de alguna manera todos los instrumentos llegan a tener un papel de mayor importancia, lo que hace que sea un trabajo más equitativo, ya que no se encuentra el peso de la primera voz sólo en uno de los instrumentos.



The image shows a musical score for flute with three staves. The top staff is marked with *mf* and has a box labeled 'A' above it. The middle and bottom staves are also marked with *mf*. A red box highlights a section of the top staff with the text 'cambia a 2da voz' above it.

Gráfico 6. Cambio de voz melódica en flauta

Aquí se muestra otro ejemplo del mismo caso, sólo que esta vez el único instrumento que cambia de voz melódica es la flauta. Los saxofones siguen con la misma disposición de voces. Es probable que se haya escogido cambiar la voz de la flauta debido a que, como se dijo anteriormente, la flauta siempre busca el registro sobreagudo. Sin embargo, este tipo de cambio de voces produce una variación sonora relevante y a la vez interesante, ya que se estarán proporcionando diferentes contrastes a las voces durante toda la pieza.

Otra observación relevante en el manejo de las voces melódicas con respecto a su armonía. Esto en una sección donde la pieza se va a un acorde de dominante secundario para caer a su segundo grado menor:



Gráfico 7. Manejo de las voces en un dominante secundario
con resolución al segundo grado menor

Como se puede observar, la nota más expuesta con relación a la armonía es la nota de fa natural que da el segundo saxofón. Esta nota funciona como una quinta aumentada con respecto a la armonía del pasaje. A pesar de que es una extensión válida dentro de un acorde dominante, no es nada usual encontrarlo en la música popular del norte de México. Es probable que esa nota se haya escogido ya que se encuentra dentro de la tonalidad de C mayor, tonalidad en la que se encuentra dicho pasaje. Sin embargo, el resultado resulta intrigante y de gran valor, debido al efecto que causa en el escucha.

De igual manera, dos compases adelante, al resolver en el segundo grado menor, las voces de la melodía pareciesen como si existiera un retraso en el cambio armónico, lo que provoca que las voces melódicas queden en las extensiones novenas y oncenas del acorde menor. Una vez más, esto es completamente válido en la armonía moderna, sin embargo, no es nada usual encontrar algo de este tipo en música popular. Este pasaje es un claro ejemplo de cómo existen cosas demás de interesantes en esta música. Este tipo de pasajes no existen más en la música regional de Chihuahua en la actualidad. Es por eso necesario una revaloración de la música tradicional para el enriquecimiento de la música actual regional.

Por otro lado, existen algunos elementos interesantes entre la sección rítmica: la tuba y el bajo sexto. Los arreglos, tanto del bajo sexto, como de la tuba, brindan a la pieza un enriquecimiento muy particular. En cada espacio que deja la melodía principal, estos instrumentos de acompañamiento adornan a través de una escala melódica o ritmos más complejos, lo que produce una interesante respuesta a la línea melódica principal. Esto no quiere decir que los dos instrumentos entran en una constante improvisación, sino que existe una cierta consideración de alternar los dichos adornos:



The image shows a musical score for two instruments: Armonía and Tuba. The Armonía part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with notes G4, F#4, E4, and D4, with a dynamic marking of *mf*. Above the staff, the fingering 6 5 3 1 G is indicated. The Tuba part is written in bass clef with the same key signature and time signature. It features a melodic line with notes G2, F#2, E2, and D2, with a dynamic marking of *mf*. Above the staff, the fingering 5 6 7 1 is indicated. A box labeled 'A' is placed above the final measure of the Tuba part. The tempo is marked as ♩ = 148.

Gráfico 8. Adornos entre bajo sexto y tuba



Gráfico 9. Adornos entre bajo sexto y tuba

En estos dos ejemplos se puede observar cómo los adornos, tanto del bajo sexto como de la tuba, funcionan en conjunto de una manera adecuada. Aunque estos adornos son distintos en cada instrumento, funcionan por el hecho de que las notas están relacionadas con la armonía que lleva el pasaje. A su vez, el que los arreglos sean complementarios y no en unísono hace que brinde más elementos ricos a toda la pieza. La vuelve más interesante al oído, pues hay más cosas que escuchar y notar, aunque esto sea en un segundo plano o de contramelodía.

Pero también existen espacios entre los adornos en estos dos instrumentos. Si uno de los dos propone un adorno, el otro espera, y viceversa:



Gráfico 10. Espacios entre adornos de bajo sexto y tuba

Estos dos instrumentos armónicos, junto con la batería, trabajan intrínsecamente para obtener la base que requieren los instrumentos melódicos. Ya sea proponiendo un adorno y que sea complemento con el otro instrumento, o dejar espacios entre ellos, la sección rítmica juega un papel importante en los espacios libres en donde descansa la melodía, así como ser los encargados de las modulaciones armónicas en las diferentes secciones de la pieza.

Así como la flauta es la que tiene más libertad en los instrumentos melódicos, la tuba en la sección rítmica es la que tiene este papel de improvisación. Este instrumento propone algunas cadencias en el bajo por demás interesantes:



Gráfico 11. Cadencia de tuba en un solo acorde dominante



Gráfico 12. Cadencia de tuba en una progresión armónica

Estos dos ejemplos nos brindan una idea más clara de lo libre e interesante que puede ser la cadencia de la tuba. Tanto en un solo acorde, como en una progresión armónica, el tubista propone pasajes rítmicos y otros cadenciosos, un tanto virtuosos que enriquecen considerablemente el resultado final de la pieza.

Se puede decir hasta aquí, que tanto la flauta transversal como la tuba son instrumentos que gozan de una cierta libertad, cada quien en su papel correspondiente. Esto no quiere decir que los otros instrumentos no puedan echar mano de la interpretación, incluso de la improvisación. Sin embargo, es en estos dos instrumentos mencionados donde se ve más definida la libertad de propuesta de la que estamos hablando.

Por último, como dato interesante, el final de la pieza de *Aguas del río Nonoava* contiene tres notas de forma ascendente. Hay quienes comentan, que son las tres sílabas de la palabra Nonoava:



Gráfico 13. Tres sílabas, tres notas

En lo personal, desconozco hasta qué punto esto sea cierto. Sin embargo, es un buen detalle el suponer que muchas de las piezas tradicionales de Nonoava se acaban con este final. Esto sería un sello extra a su música con un mensaje oculto entre sus últimas tres notas, en representación de la palabra No-noa-va segmentada.

Se puede decir que *Aguas del Rio Nonoava* es la pieza emblemática por excelencia del estilo Nonoava, ya que además de contener claros todos los elementos del estilo que se mencionaron en el capítulo anterior, sus melodías son pegajosas, lo que hace que el público las recuerde con cierta facilidad. Aunque es una pieza que repite varias secciones, los cambios de tonalidad en la parte B y C brindan un contraste de color, lo que brinda frescura a la pieza. Estas modulaciones armónicas hacia una cuarta justa ascendente, hacen más rica la pieza musical.

Aguas del río Nonoava en la actualidad ha empezado a tener una valoración como música folklórica de Chihuahua. Diversos grupos de danza de la entidad la han puesto en su repertorio dancístico en el cuadro de Chihuahua. Es muy probable, que en poco tiempo se creen grupos de danza folklórica en diferentes regiones del país, inclusive de otros países, que comiencen a incluir esta pieza dentro del cuadro de baile de Chihuahua. Esta aceptación es un gran logro para la música nonoavense y de Chihuahua en general.

Por Mí Y Por Mi Novia, Versión Grupo Nonoava.

Este grupo fue el primero en grabar *Por mí y por mi novia* en el año de 1983 bajo el sello DODO. El grupo Nonoava es portador de la tradición de su pueblo. Se dice que Don Eustolio Olivas Pérez, el director del grupo, aprendió a tocar el saxofón a la edad de 15 años, directamente del maestro Jesús José Bustillos. El grupo comenzó en Nonoava bajo el nombre de Los Tabachines, por los años 50. Esta pieza estuvo a cargo de Gonzalo Monge en el bajosexto, Eustolio Olivas Romero tocando el bajo, Eduardo Anchondo ejecutando la batería, Ubaldo Aguilar Montes interpretando uno de los saxofones, y el otro saxofón a cargo de don Eustolio Olivas.

Esta pieza, también del repertorio más reconocido nonoavense, se cree que en un principio se interpretaba con el ritmo chotis. Éste es un ritmo musical europeo que habría de convertirse en propio, cuando los compositores mexicanos empiezan a componer en esos cánones, haciéndolos así parte de la cultura musical nacional. Los músicos y compositores del país, ya con una dinámica propia, fueron modificando también en la práctica con sus diversas técnicas y capacidades, esa sustancia musical originalmente ajena al país. La influencia de estos ritmos está impregnada en la sociedad chihuahuense de forma directa.

El estilo chotis utilizado en Chihuahua se siente y se escribe en compas 4/4, y al igual que muchos ritmos alrededor del mundo, cuenta con una clave que es la base de su sentido musical.



Gráfico 14. Clave de ritmo chotis

Es probable que en un principio, la pieza *Por mí y por mi novia* se tocara con esta clave de chotis. La melodía principal aún contiene esta intención del ritmo chotis. Sin embargo, en la versión del grupo Nonoava se toca con ritmo más parecido a una *corrida*. Esto se debió tal vez a que la misma sociedad pedía piezas con ritmos más populares, por lo que tuvieron que adaptar la pieza ya tradicional *Por mí y por mi novia*.

Esta pieza se compone de dos partes principales y un puente en forma de solo, por lo que se puede decir que la pieza tiene una estructura de AABCAABCAA. Como se ve, la melodía A, igual que en *Aguas del río Nonoava*, funciona como principal. Sin duda, lo más peculiar de este tema es el puente existente después del tema B. Al quedarse en un acorde dominante, el ritmo se detiene, y deja un solo con un motivo nuevo en la guitarra. Dicho motivo, lo extiende el saxofón, realizando un descenso en cascada en el acorde dominante. Lo más interesante de esto es que el fraseo del saxofón tiene una especie de *swing* en las corcheas. Esto quiere decir que la pieza es probable que tenga orígenes americanos o europeos de *Fox-trot*.

The image displays a musical score for four instruments: Saxophone I (Sx. I), Saxophone II (Sx. II), Guitar (Guit.), and Bass (Bajo). The score is divided into sections labeled 'B'. A red box highlights a 'solo con swing' section for Saxophone I, which features a descending melodic line. Another red box highlights a 'solo' section for Saxophone II, also featuring a descending melodic line. The guitar and bass parts are shown with chords and some melodic lines. The score concludes with the instruction 'D.S. x2 al Coda'.

Gráfico 15. Solo de guitarra y de saxofón con *swing* en acorde dominante D7

Cabe mencionar que a pesar de que en este puente no existe un ritmo base como tal, el pulso del ritmo nunca se pierde, por lo que las parejas de baile pueden seguir marcando el paso. Incluso, en algunos videos, se puede observar cómo las parejas de baile conocen este descanso musical, por lo que se dan el lujo de lucirse mediante vueltas y otros pasos especiales, haciendo alusión a este paro musical.

Una característica similar con *Aguas del río Nonoava* son sus cambios de voces melódicas. A pesar de que el grupo Nonoava sólo cuenta para sus líneas melódicas con dos saxofones, omitiendo la flauta, la característica de cambio de voces continúa en el estilo:



Gráfico 16. Cambio en la disposición de voces en los saxofones

En esta imagen se tiene como ejemplo los cambios de voces melódicas que va ejerciendo el segundo saxofón. Se puede observar cómo en el segundo y cuarto compás de este gráfico cambia la disposición de las voces de una sexta descendente a una tercera descendente con respecto a la primera voz del primer saxofón. Con esta referencia se puede decir que el cambio de voces melódicas es una característica presente en la música nonoavense.

Pero también existe el cambio de octavas por parte de la segunda voz:



Gráfico 17. Cambio de octava en segunda voz

Al igual que en *Aguas del río Nonoava* cuando la flauta elegía la voz y la octava más conveniente, en esta ocasión es el segundo saxofón el que repite esta acción. El ejemplo propuesto nos permite observar cómo el saxofón en la segunda repetición decide tocar su voz una octava arriba, lo que produce que la pieza termine en un intervalo de tercera por arriba de la voz principal. Es entonces cuando podemos tener una pre-conclusión de que en el estilo Nonoava, las voces se deben ir modificando a lo largo de toda la pieza. Ya sea en octava, o en cambios de intervalos de voces, los instrumentos podrán ir cambiando, en especial los instrumentos secundarios melódicos.

Otro punto que hay que subrayar es que la línea de bajo, en esta ocasión es ejecutada por el bajo eléctrico. Este instrumento se toca de una manera más sencilla en relación a la que se propuso en la pieza anterior con el instrumento de la tuba. Esto hace que los espacios que deja vacíos la línea melódica sean ahora trabajo casi de manera exclusiva del bajo sexto:



Gráfico 18. Adornos del bajo sexto en espacios de la melodía

El bajo sexto aprovecha los descansos para crear una contra melodía. Esto hace que el espacio sea aprovechado, lo que da un mejor resultado musical. Pero también a veces el bajo sexto realiza figuras de contramelodía al mismo tiempo que la melodía se mueve. Esto provoca una especie de contrapunto interesante:



Gráfico 19. Contramelodía del bajo sexto

Como se puede observar en el gráfico 19, el bajo sexto juega con los mismos patrones rítmicos de la melodía, sólo que lo hace en forma desplazada de un tiempo adelante. Este movimiento hace un efecto interesante dentro de la pieza. En la segunda intervención, el bajo sexto repite el motivo, pero en sentido contrario, lo que produce un excelente complemento de la melodía principal.

Al igual que la pieza *Aguas del río Nonoava*, esta pieza contiene temas de fácil memorización, por lo que ayuda al agrado de la gente. La melodía A, de carácter más tranquilo, utiliza un motivo de dos compases que se va repitiendo. Una repetición más, pero ahora en modulación, para caer en la conclusión, haciendo que descanse el motivo principal. Ya en la parte B, sube armónicamente al subdominante mayor para dar una fuerza como de coro, para luego terminar en la *cadenza* de guitarra solo y saxofón solo con fraseo de *swing*.



Amapola, Versión Grupo Los Chenchos.

Este grupo, en lo personal, me era desconocido, ya que en la actualidad se encuentra desintegrado. Al Investigar acerca de ellos, hay quienes comentan que este grupo fue de los más representativos del estilo de Nonoava. A este grupo pertenecen las grabaciones más antiguas que se conocen de algún grupo nonoavense. Se dice que algunas datan del año 1959. Es el caso de la grabación de la pieza *Amapola*.

Amapola es una canción de 1920 del compositor José María Lacalle García. La primera grabación la realizó la Orquesta Francesa de A. Moreno en febrero de 1923. El trabajo estuvo a cargo de Columbia Records. En su inscripción, presentan la pieza como un *Tango Fox-trot*, sin embargo, después de que el compositor murió, en 1937 Albert Gamse escribió la letra en lengua inglesa. En la década de 1930, la canción se convirtió en un estándar del repertorio *rhumba*. Otra versión en inglés para el mercado americano fue grabada por Spike Jones y su City Slickers en un estilo cómico, característico de la banda. Esta versión fue recordada por soldados estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial y cantada con ironía mientras peleaban en Francia y veían las amapolas de los campos de Flandes. Esta pieza se hizo bastante popular por todo el mundo. No duró mucho en llegar al repertorio nonoavense aunque se desconocen las causas específicas.

En el año 1959, *Amapola* es grabada de forma casera por el grupo los Chenchos, bajo la dirección de Inocente Lozano Hernández, que además era el saxofón principal. Los demás músicos eran Roberto Sotelo en el segundo saxofón; Israel Lozano en la flauta transversal; Eliseo Lozano Hernández en la guitarra; Martín Sotelo Carmona en el banjo; Eliseo Lozano Loya en la tuba; y Noé Lozano en la tarola. Esta grabación de 1959, prestada por el historiador Urbano Fuentes, consta de cuatro piezas musicales. Esta grabación es la más antigua entre los

grupos noavenses presentes en este trabajo. Sin embargo, Fuentes afirma haber escuchado una grabación de los años 40.

Por lo pronto, se trabaja con la primer pieza de las cuatro, *Amapola*. Se escoge esta pieza ya que resulta interesante el ritmo, las melodías de los saxofones, y la tonalidad mayor y menor. En primer lugar, el ritmo al parecer es una polka, pero ésta es interpretada de una forma poco convencional. La tuba y el banjo van de la manera convencional de la polka, pero la tarola propone un ritmo de carácter marcial:

Banjo

Tuba

Tarola

Gráfico 20. Polka tipo marcha

Este tipo de ritmo en la tarola hace que toda la pieza tome un estilo muy diferente a la polka convencional. Esto hace una propuesta interesante y a la vez incorpora uno de los estilos antiguos que se encuentran en el olvido, estilos que se han mencionado en este trabajo, como en otros trabajos de investigación de otras regiones de México. Este ritmo descrito, sirve entonces como una forma de recuperación del mismo para que quede identificado.

Por otro lado, resulta interesante el cómo abordan los saxofones la melodía de *Amapola*. Ésta, al estar en tonalidad mayor y en menor, resulta interesante las diferentes líneas melódicas que proponen los saxofones:



Gráfico 21. Melodía de los saxofones en tonalidad menor

Resulta interesante este tipo de melodías, ya que la mayoría de los temas tradicionales se encuentran en modo mayor. Sin embargo ésta es una prueba de que también los grupos de antes dominaban correctamente el modo menor, algo que también se ha perdido a través de los años en la música regional chihuahuense.

Igual que en los otros audios propuestos, se reitera el papel del segundo saxofón alternando las octavas en diferentes frases:



Gráfico 22. Cambio de octava en el segundo saxofón

Como en ejemplos anteriores, la segunda voz va tratando de hacerse más interesante por medio de cambios voces melódicas, como también realizando ritmos más sencillos con respecto a la primera, y que funcionan como sustento armónico:



Gráfico 23. Simplificación de la segunda voz

Una característica que se repite con respecto a las otras piezas analizadas, es el registro de la flauta, ya que se mantiene en la tercera octava de su registro:



Gráfico 24. Registro altísimo en flauta transversal

Es en este capítulo donde podemos visualizar algunas características del estilo de los grupos nooavenses que se expondrán de manera más detallada en la conclusión de este.



Desafortunadamente, por la baja calidad del audio, no se alcanzan a escuchar con claridad los instrumentos más débiles, como la guitarra, el banjo y la flauta transversal. Es necesario tal vez entonces realizar un trabajo de mezcla y *masterización* con el objeto de clarificar los instrumentos de audio débil.

Aun así, con el audio en malas condiciones, esta pieza es una buena aportación a estas grabaciones ya que la música de Los Chenchos forma parte importante de la historia de la música chihuahuense. Es necesario, en investigaciones posteriores, seguir trabajando con este grupo en particular, un grupo con gran antigüedad en el estilo Nonoava, antecesor del grupo Nonoava y el grupo Villalobos.

Conclusiones del Capítulo

Con este capítulo se obtiene más claridad en tres aspectos principalmente: la caracterización de algunos elementos musicales que utilizan grupos nonovenses; el rescate e identificación de algunos ritmos descritos; y la urgente revaloración de una música que ha sido de alguna manera discriminada u olvidada por la hegemonía musical.

Como primer punto se llega a la conclusión de que la instrumentación utilizada por los grupos de Nonoava ha perdurado por décadas sin sufrir grandes cambios. El par de saxofones nunca debe de faltar; lo que le da un toque especial al grupo es la flauta transversal; que en la armonía haya un banjo; y como línea de bajo, de preferencia una tuba. Como segunda cualidad sonora se encuentran los *vibratos* de los saxofones. La manera de interpretar las melodías al estilo Nonoava debe llevar *vibrato*, y que éste sea principalmente realizado con el labio inferior y en velocidad de corcheas aproximadamente.

Como características fundamentales en los instrumentos, la flauta y la tuba son los grandes solistas, el primer saxofón lleva la batuta, y como atracción principal se tiene al banjo. La flauta posee la libertad para jugar sobre las frases melódicas del tema. Con respecto a los saxofones, la flauta va adornando sus pasajes durante prácticamente toda la pieza. Algo parecido pasa con la tuba. Ella también puede jugar, sólo que con las líneas de bajo. El primer saxofón alto funge como líder, pues además de tener la voz principal, éste decide hacia qué parte de la sección se avanza. También es el encargado tanto de empezar la pieza, como de terminarla, siempre con un sonido presente con seguridad. Por último, el sonido del banjo da ese toque sonoro distinto a cualquier otro grupo de otra región del norte. Además de que el banjo en verdad sí compite mejor con el sonido de los vientos. El banjo se vuelve característico por darle un sonido especial a la música nonoavense.

Otro elemento que resulta interesante, y que también es constante en los grupos que utilizan flauta, es el registro sobreagudo utilizado. La tercera octava de la flauta es la más utilizada en la música nonoavense. Esto tal vez sea para poder competir en sonido contra sus compañeros los saxofones. Como se dijo anteriormente, el registro altísimo de la flauta es un sonido brillante, por lo que puede incluso sobresalir de todos los demás instrumentos.

Otra característica relevante es el constante cambio de voces entre los instrumentos melódicos. Este tipo de cambio de voces hace que se produzca una variación sonora relevante, ya que se estarán proporcionando diferentes contrastes en la disposición de las voces melódicas. Es entonces cuando podemos definir que en el estilo Nonoava las voces se deben ir modificando a lo largo de toda la pieza musical. Ya sea en octava o en cambios de intervalos de voces, los instrumentos podrán ir alternando, en especial los instrumentos secundarios melódicos como el segundo saxofón y la flauta.

Por otro lado, es importante que en los descansos naturales de la melodía, existan *contramelodías*. Los arreglos pueden ser tanto del bajo sexto, como de la guitarra o de la tuba. Estos adornos brindan a la pieza un enriquecimiento provechoso. En cada espacio que deja la melodía principal, estos instrumentos de acompañamiento adornan a través de una escala melódica o ritmos más complejos, lo que produce una interesante respuesta a la línea melódica principal. Esto no quiere decir que los diversos instrumentos armónicos entren en una contaste improvisación, sino que debe existir una cierta consideración de alternar o complementar dichos adornos.

Los instrumentos armónicos, junto con la batería, trabajan íntimamente para obtener la base que requieren los instrumentos melódicos. Ya sea proponiendo un adorno y que se complemente con algún otro motivo, la sección rítmica juega un papel importante en los espacios libres en donde descansa la melodía, así como ser los encargados de resaltar las

modulaciones en las diferentes secciones de la pieza.

Un punto de rescate es entender un poco más acerca de los ritmos y fraseos que ya no se utilizan por los grupos actuales. Por ejemplo, en la pieza *Por mí y por mi novia*, el fraseo del saxofón contiene una especie de *swing* en las corcheas. Esto puede decir que la pieza probablemente tenga orígenes americanos o europeos provenientes del *Fox-trot*. Todo esto resulta interesante ya que la música se va abriendo paso a donde quiera que va, pero a la vez se adapta con la manera de pensar y vivir de las diferentes culturas, en este caso la chihuahuense.

Otro rescate interesante descrito es el ritmo marcial que lleva la polka *Amapola*. Este tipo de ritmo en la tarola hace que toda la pieza adquiera un estilo distinto a la polka convencional. Esto lo convierte en una propuesta interesante y que a la vez funge como identificación y rescate a uno de los estilos antiguos que ya se encuentran olvidados. Este ritmo descrito, sirve entonces como una forma de recuperación del mismo para que quede identificado en este trabajo a través de los años.

También existen pasajes interesantes que ameritan una revaloración. Es a través de estos audios que se puede escuchar que existen propuestas musicales vistas como arriesgadas para la música popular. El pasaje de *Aguas del Rio Nonoava* con tensiones armónicas disponibles del dominante, es un claro ejemplo de cómo existen elementos de valor rescatables en esta música. De igual manera, es cierto que este tipo de pasajes no existen más en la música regional de Chihuahua en la actualidad. Es por eso necesario una revaloración de la música tradicional para el enriquecimiento de la música actual regional.

Resulta interesante el tipo de melodías como *Amapola* que se trabaja en modo menor, ya que la mayoría de los temas tradicionales y populares actuales se hayan en modo mayor. Sin embargo ésta es una prueba de que también los grupos de antes dominaban correctamente el tono menor, algo que también se ha venido perdiendo a través de los años en la música regional

Sin lugar a dudas el estilo Nonoava es música muy mexicana, ya que los grupos nonoavenses lo hacen sentir inconscientemente en el fraseo de sus melodías. En sus temas siempre prevalece intrínsecamente esa *mexicanidad atresillada* tan característica en nuestra música. Sin embargo, también se pueden identificar algunos elementos musicales que no son propios de nuestra cultura: ritmos como el *fox-trot*, la polka, la otra polka tipo marcial; el fraseo de *swing* en el saxofón; cadencias armónicas utilizadas comúnmente en música popular americana, la disposición de las voces melódicas; la flauta tocada en forma de *piccolo*, entre otras, hacen que el estilo Nonoava sea una forma en donde convergen tanto lo mexicano como lo extranjero.

Es por esto que se puede calificar al estilo Nonoava como una manera original de interpretar ritmos europeos, con melodías europeas y americanas, con una instrumentación original, y que esto lo convierte en una manera de hacer música única y distinta a otras regiones del país y del mundo entero. Por todo esto, resulta necesario seguir con la identificación y con ello, la revaloración de nuestra cultura chihuahuense como algo valioso, de orgullo y representación frente al mundo.

Sin embargo, cabe mencionar que estas grabaciones utilizadas para el análisis ya tienen algunas décadas que se realizaron. En la actualidad, no son muchos los grupos que siguen manteniendo el estilo original. Esto se debe a diversos factores, pero sin duda uno de los más importantes es el económico.

V. Conclusiones Finales

Aún finalizado este trabajo, resulta necesario hacer más labor de rescate y de valoración a favor de la música tradicional de los pueblos de México. Es necesario comprender las diferencias y similitudes entre la música tradicional, la popular y la folklórica en nuestro país. Esto nos ayudará a visualizar cómo una misma expresión musical puede ser valorada de distintas maneras a través del tiempo. Para esto, es necesario revelar la riqueza de las músicas tradicionales, reformulando el sistema cultural representativo del pasado y con ello de nuestro presente y futuro.

De la cultura popular y de la música popular, brotan la música tradicional y la folklórica. Estas expresiones musicales son resultado de las vivencias de su sociedad, sobre en todo en épocas de crisis social. Sin embargo, la música popular hoy en día se encuentra al servicio de la industria musical. El consumismo ha hecho de la música popular una música chatarra, pasajera, que caduca a los pocos meses, pues ya ha pasado de moda. Gracias a las comunicaciones en el siglo XX, la música popular se consume de una manera desmedida, de tal manera que el escucha se llega a identificar tanto con ella, que cree poseer dicha música. Con esta posesión inventada, se crea una cierta identidad generacional que también tiene algo de falsedad. Lo que intento expresar es que la música popular actual no es del todo sincera.

Se quiera o no, hay que comprender que música popular, en la actualidad equivale al término de música popular comercial. Esto entiéndase como la aceptación o la traducción del concepto anglosajón *popular music*. Quiere decir que no funge como equivalente de música tradicional o de música folklórica. La música popular busca ser un medio de entretenimiento módico de consumo.

La música folklórica es en cierta medida la música popular de la música tradicional. La música folklórica es el repertorio más conocido y llamativo de la música tradicional. No es lo más valioso estéticamente ni artísticamente de la tradición, sólo funge como lo más popular y/o como representación de lo tradicional. Sin embargo, la música de folklor tiene un impacto y un alcance interesante en la sociedad. Esto debido a los diferentes usos y representaciones dentro de lo comercial artístico. Es entonces necesaria su existencia para el consumo y valoración como posible enlace de la música tradicional.

La música folklórica juega un papel importante en el rescate de la música tradicional. Esto debido al poder de divulgación que se tiene en la corriente dancística folklórica, así como compositores con carácter nacionalista y otros sujetos de divulgación que entran en juego. Sin embargo, es importante hacer un estudio de cuál es el repertorio que se trabaja en estos representaciones. Hacer una valoración del repertorio para observar si es el adecuado y correcto. Una expresión folklórica surge de un modelo de música tradicional. La música tradicional que es interpretada en otros contextos y por otros actores sociales que no son los que le dan sentido y uso tradicional a dicha expresión, no deja de ser tradicional, mas se convierte en una escenificación de lo que es una tradición.

La música tradicional de México es producto de un proceso de interculturalidad que se da en un contexto de constantes migraciones. La música, para que se convierta en tradicional tiene que pasar por varios sucesos históricos sociales complejos para poder conformarse. Es una música que prevalece a lo largo de décadas, que se encuentra en constante peligro de manipulación por influencia de otras estéticas y sujetos externos, y que aún así logra subsistir. Es por esto que es importante e impostergable la revaloración de las músicas tradicionales. Un ejemplo de ello es aquella que encuentra segregada en la sierra de Chihuahua. En el pueblo de

Nonoava existe una tradición de hacer música que ha perdurado de manera oral y a través de la enseñanza familiar por más de 100 años.

La música popular brinda identidad sobre todo a generaciones de época y a clases sociales. Además brinda una sensación de posesión, aunque dicho sentimiento haya sido prefabricado por la industria musical. De la música folklórica se entiende que es un pequeño repertorio tradicional representativo. Pero que dicho repertorio es seleccionado por diversos factores externos, muchas veces con el objetivo principal del espectáculo y entretenimiento. Es la música tradicional donde surge la expresión de los pueblos, de la música que en algún tiempo fue popular y que al brindar una identidad, permanece en las costumbres y fiestas de la comunidad, convirtiéndose en parte intrínseca de su cultura.

La tradición no contiene en sus elementos prioritarios lo comercial, como sus estéticas hermanas la folklórica y sobre todo la popular. Éste es un punto de vital importancia, pues de las tres estéticas musicales expuestas, es la tradicional la que logra de cierta manera librarse del sistema de consumo. Esta falta de intervención del capitalismo, hace que la música tradicional sea una música sencilla, real y sincera. La música tradicional ha logrado conservar sus estéticas y discursos reales.

Al estudiar más a fondo la música tradicional se beneficiarán automáticamente las otras dos músicas. La música tradicional, al poder definirse estética y artísticamente, dará cabida a una revalorización de su música folklórica. Esto pasa porque si se trabaja con la distinción de lo estéticamente valioso de una música tradicional, por añadidura la música folklórica irá en busca de esas estéticas representativas. Por otro lado, la música popular, al conocer y valorar bien su pasado, podrá tener bases sólidas para seguir con su camino de constante cambio hacia un futuro, pero ahora con fuertes raíces.

En el siglo XIX en Chihuahua, al no tener expresiones musicales sólidas, pudo surgir de la música de viento una forma de expresión que identificara a la sociedad. Es así como la banda de viento toma fuerza en esta región del norte del país. Las bandas de música tuvieron una nueva valoración dentro de la comunidad. Ellas se encargaron de darle una fuerza complementaria al soldado revolucionario. Es en la etapa de la Revolución cuando surge en Chihuahua una predilección por cierto tipo de música. En ninguna otra parte, quizá en todo el país, hubo tantas bandas musicales militares como en Chihuahua en esta época, por lo que su influencia en los gustos del chihuahuense tuvo que ser representativa.

Las bandas de música dominaron los gustos del revolucionario, esto debido a cuestiones técnicas y sonoras. La División del Norte contaba con excelentes ejecutantes de instrumentos de aliento y compositores reconocidos. Esto debido a que en dichas guerras, se reclutaban músicos y bandas en las nuevas ciudades tomadas. Muchas de las veces, este reclutamiento se realizaba de manera forzosa o en forma prisionero de guerra, al obligarlos a unirse a una banda de algún batallón dentro de las fuerzas de la división.

Es en el pueblo de Nonoava donde logra de alguna manera subsistir la estética musical formada en la Revolución Mexicana. Conocido como el estilo Nonoava, en este tipo de música aún en la actualidad prevalecen elementos musicales similares a los de la Revolución Mexicana. Dicho estilo se encuentra conformado principalmente por instrumentos de viento. A su vez, en su repertorio tradicional siguen utilizando ritmos europeos como la polka, la redova, el chotis, y el vals, entre otros. Las condiciones geográficas de Nonoava, como pueblo de final de camino evitaron que tuviera contaminación mediática durante muchos años, lo que hizo posible la consolidación y resguardo del estilo propio.

El estudio musical que se dio en el pueblo de Nonoava, comenzó a principios del siglo XX gracias a la llegada de algunos músicos foráneos. Uno de ellos, Jesús José Bustillos empezó a

enseñar música de la forma en que se conoce *por nota* a algunas familias de la comunidad. A su vez, Eliseo Lozano Sandoval, llegó al pueblo con un saxofón. El señor tenía la convicción de crear un conjunto musical en la zona con sus hermanos e hijos.

La cultura hegemónica ha impuesto al territorio del norte una sola expresión musical válida: la de acordeón y bajo sexto. El sonido comúnmente llamado *norteño* se define como proveniente del tradicional conjunto de acordeón y bajo sexto, surgido en la región noreste de México y sur de Texas. La música del norte se ha generalizado en una sola estética musical. Sin embargo, existen decenas de expresiones musicales a lo largo de la frontera con México con estéticas distintas. El estilo nonoavense es un ejemplo de ello.

La Música tradicional mestiza de Chihuahua tiene sus orígenes en la música utilizada desde mediados del siglo XIX, en el ámbito rural y urbano. Esta permaneció en el gusto de la gente de Chihuahua hasta entrado el siglo XX. En la región centro-norte surge un peculiar estilo musical conocido en nuestros días como *Orquesta Ranchera*, en la cual se omite el acordeón, utilizando instrumentos de viento como el saxofón y la flauta transversal. Esta música es también conocida como el estilo Nonoava.

El estilo Nonoava se puede identificar de los demás estilos norteños por ciertos elementos musicales. La conformación de un grupo musical en Nonoava debe contener: un saxofón alto como la voz cantante principal y uno más para las tonalidades de segunda voz; flauta transversal; guitarra o banjo; tololoche, sustituido en algunos grupos por tuba de pecho; para las percusiones la tarola. La instrumentación de Nonoava se fue conformando principalmente por la practicidad, por su sonoridad amplia y por el gusto de los escuchas.

Los ritmos de baile más utilizados en el estilo Nonoava son la polka, el chotis, la redova y el vals, *el fox-trot*, *el charleston*, todos ellos de influencia europea y norteamericana que a su vez fueron adaptados a las necesidades y gustos de su gente. Los ritmos característicos de

origen europeo, el repertorio posrevolucionario adaptado y original, un par de saxofones con sus *garigoleos* o llamados, una flauta transversal u otro instrumento agudo produciendo segundas voces o en forma de octava, el estilo arrastrado de las armonías inequívocamente y adornando entre las melodías principales, se convierten en elementos de caracterización de la música nonoavense. El estilo Nonoava es una expresión musical distinta y original a las demás estilos musicales norteros. Una forma de hacer música que guarda elementos estéticos de la música surgida en el conflicto revolucionario.

Por otro lado, toda la música se ha vuelto popular. El sistema capitalista y de comunicación masiva lo han hecho de esa manera, música pop consumible por la mayoría de la sociedad. Los músicos que se dedican a la música tradicional, deben poner especial atención en saber distinguir un elemento musical que nutre a su música, de otros que sólo son modismos pasajeros.

Es necesario seguir buscando eslabones que nos esclarezcan y nos den más detalles de la formación del estilo y caracterización de la música de Nonoava. De igual manera se necesita encontrar la mayor cantidad posible de material musical de dicho estilo, ya sea en audios, de forma oral o en partituras. Es necesario trabajar en el rescate de ésta música para seguir enriqueciendo las presentaciones de carácter folklórico, popular y tradicional de la música chihuahuense.

La instrumentación utilizada por los grupos de Nonoava son par de saxofones, lo que le da un toque especial al grupo es la flauta transversal, que en la armonía haya un banjo, y como línea de bajo, de preferencia una tuba. Una cualidad sonora se encuentra en los *vibratos* de los saxofones. La manera de interpretar las melodías al estilo Nonoava debe llevar *vibrato*, y que éste sea principalmente realizado con el labio inferior y en velocidad de corcheas aproximadamente. La flauta posee la libertad para jugar sobre las frases melódicas del tema. la

Ella va adornando sus pasajes durante prácticamente toda la pieza. Algo parecido pasa con la tuba que posee cierta libertad improvisatoria, sólo que con las líneas de bajo. El primer saxofón alto funge como líder, él decide hacia qué parte de la sección se avanza. El sonido del banjo da ese toque sonoro distinto a cualquier otro grupo de otra región del norte. El banjo compite mejor con el sonido de los vientos. Este se vuelve característico por darle un sonido especial a la música nonoavense.

La tercera octava de la flauta es la más utilizada en la música nonoavense. Esto tal vez sea para poder competir en sonido contra sus compañeros los saxofones. Otra característica relevante es el constante cambio de voces entre los instrumentos melódicos. Este tipo de cambio de voces hace que se produzca una variación sonora notable, ya que se estarán proporcionando diferentes contrastes en la disposición de las voces melódicas. Es entonces cuando podemos definir que en el estilo Nonoava las voces se deben ir modificando a lo largo de toda la pieza musical, ya sea en octava o en cambios de intervalos de voces, los instrumentos podrán ir cambiando, en especial los instrumentos secundarios melódicos como el segundo saxofón y la flauta.

Es sustancial que en los descansos naturales de la melodía, existan contramelodías. Los arreglos pueden ser tanto del bajo sexto, como de la guitarra o de la tuba. Estos adornos brindan a la pieza un enriquecimiento provechoso. En cada espacio que deja la melodía principal, estos instrumentos de acompañamiento adornan a través de una escala melódica o ritmos más complejos, lo que produce una interesante respuesta a la línea melódica principal. Esto no quiere decir que los diversos instrumentos armónicos entren en una contaste improvisación, sino que debe existir una cierta consideración de alternar o complementar dichos adornos. La sección rítmica juega un papel importante en los espacios libres en donde

descansa la melodía, así como ser los encargados de resaltar las modulaciones armónicas en las diferentes secciones de la pieza.

En la pieza *Por mí y por mi novia*, el fraseo del saxofón contiene una especie de *swing* en las corcheas. Esto puede significar que la pieza tenga orígenes americanos o europeos provenientes del *Fox-trot*. Estos y otros ritmos extranjeros se fueron adoptando con el paso de los años a la forma y manera de tocar de los músicos nonoavenses, convirtiendo dichos estilos en suyos.

Un rescate interesante descrito es el ritmo marcial que lleva la polka *Amapola*. Este tipo de ritmo en la tarola hace que toda la pieza adquiera un estilo distinto a la polka convencional. Esto lo convierte en una propuesta interesante y que a la vez funge como identificación y rescate de uno de los estilos antiguos que se encuentra en el olvido. Este ritmo descrito, sirve entonces como una forma de recuperación del mismo para que quede identificado en este trabajo a través de los años.

También existen pasajes interesantes que ameritan una revaloración. El pasaje de *Aguas del río Nonoava* con tensiones armónicas disponibles del dominante, es un claro ejemplo de cómo existen elementos de valor rescatables en esta música. De igual manera, es cierto que este tipo de pasajes no existen más en la música regional de Chihuahua en la actualidad. Es por eso necesario una revaloración de la música tradicional para el enriquecimiento de la música actual regional.

Resulta interesante el tipo de melodías como *Amapola* que se trabaja en modo menor, ya que la mayoría de los temas tradicionales y populares actuales se hayan en modo mayor. Sin embargo ésta es una prueba de que también los grupos de antes dominaban correctamente el tono menor, algo que también se ha perdido a través de los años en la música regional chihuahuense.

El estilo Nonoava es música mexicana, ya que se hace sentir en el fraseo de sus melodías y composiciones. En sus temas siempre prevalece intrínsecamente esa *mexicanidad atresillada* tan característica en la música mexicana. Por otro lado, también se pueden identificar algunos elementos musicales que no son tan reconocidos en nuestra cultura como ritmos como el *fox-trot*, la polka, la otra polka tipo marcial.

Con este trabajo se pueden distinguir características de especial valoración en el estilo Nonoava como son: el fraseo en forma de *swing* del saxofón; cadencias armónicas utilizadas comúnmente en música popular americana, la disposición de las voces melódicas; la flauta tocada en forma de *piccolo*; la libertad improvisatoria entre la flauta y la tuba, entre otras, hacen que el estilo Nonoava sea un estilo en donde convergen tanto lo mexicano como lo extranjero.

Es por todo esto que se puede calificar al estilo Nonoava como una manera original de interpretar ritmos europeos, con melodías europeas y americanas, con una instrumentación original. Todo esto lo convierte en una manera de hacer música única y distinta a otras regiones del país y del mundo entero. Resulta necesario seguir con la identificación y con ello, la revaloración de nuestra cultura chihuahuense como algo valioso, de orgullo y representación frente al extranjero.

Sin embargo, en la actualidad, no son muchos los grupos que mantienen el estilo original. Esto se debe a diversos factores, pero sin duda de los más importantes es el económico. Mientras la sociedad chihuahuense no valore adecuadamente su cultura, la música de Nonoava poco a poco irá perdiendo terreno en el campo musical hasta su total extinción. En lo cultural, es muy poca la valoración artística de este tipo de música tradicional. El chihuahuense se ha convertido en un consumidor de modas, y mientras no valore su historia y su cultura, estará condenado a la pérdida de su identidad.

Referencias

- Chávez, C. (1961). *La música: México y la Cultura*. México: SEP.
- Chávez, U. I. (2016). *Crónicas de nuestra herencia musical; Banda de Música del Estado, en el umbral de un siglo*. Chihuahua: Pacmyc, Chihuahua.
- Cortés Cervantes, R., Moreno Ramos, A., & Hernández Monterrubio, M. (2010). *La Música en México*. Pachuca, Hidalgo: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Salvidar, G. (1934). *Historia en México*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Saavedra, L. (1986). La Nueva Música de México. *La vuelta de los días* (114), 62-65.
- Várgas, J. (2016). Entrevista a dos grandes historiadores de Chihuahua. (M. Montes, Interviewer)
- Velazquez, M. (1992). Hitorografía de la música durante la colonia. In U. A. Metropolitana (Ed.), *Visiones y Creencias: Anuario Conmemorativo del V Centenario de la Llegada de España a América* (pp. 265-284). México.
- Vega, H. (2010). La Música Tradicional Mexicana: entre el Folclore, la tradición y la World Music . *HAOL* (23), 155-169.
- Villalobos, F. C. (2001). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. España: Trotta.
- Toynbee, J. (2000). *Making popular music*. London and New York: Oxford University Press.
- Torres, R. A. (2002). *Historia de las Bandas Militares de Música en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Blackaller, E. R. (1976). La música en México. *Reviste de la Universidad de la UNAM* (12), 29-46.



- Blacking, J. (1981). Making artistic popular music: the goal of true folk. *Popular Music* , 1, 9-14.
- Baker, F. (1933). Popular Music. *Music and Letters* , 14, 252-257.
- Estrada, J. (1984). *La música de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estrada, J. (2012). *Canto Roto*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Estrada, J. (1982). Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de America Latina. *Revista de Música Latinoamericana* , 3 (2), 188-206.
- Fuentes Lozano, U. N. (2016). *"Los Norteños" no son de Chihuahua. Cuentos de un músico frustrado*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Fischerman, D. (30 de Abril de 2009). *Música (aún) contemporánea*. Retrieved 3 de Abril de 2017 from Letras Libres: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/musica-aun-contemporanea>
- Frith, S. (1996). Performing rites. *Cambridge, Massachussets: Harvard Univerity Press* , 75-95.
- García Brunelli, O., Hidalgo, M., & Saltón, R. (1982). Una aproximación al estudio de la música popular urbana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* (5), 69-75.
- González, J. P. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *Revista Transcultural de Música* (12), 1-14.
- Kaben, A. (2011). *La motivación en el contexto de enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera en el ciclo secundario*. Universidad de Orán.
- McClary, J., & Walser, R. (1988). Start Making Sense! (L. a. Routledge, Ed.) *Musicology Wrestles with rock* , 277-292.



- Middleton, R. (2006). Voicing the popular. *On the subjects of popular music* .
- Miranda, R., & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Moncayo, C. E. (2000). Música tradicional de Nonoava. *Synthesis* , 1-4.
- Monsivais, C. (1978). Notras Sobre Cultura Popular en México. *Latin American Perspectives* , 5 (1), 98-118.
- Parakilas, J. (1984). Classical music as popular music. *The Journal of Musicology* , 3, 1-18.
- Oviedo, C. V. (2007). Las fases del proceso creativo en las etapas para el desarrollo de productos de diseño gráfico. *Revista interigráfico de la división de arquitectura, arte y diseño de la Universidad de Guanajuato* , S/D.
- Quezada, H. P. (Junio de 2016). Entrevista a dos grandes. (M. Montes, Interviewer)
- Quezada, H. P. (2014). NONOAVA: PROFESIÓN DE FE MUSICAL. *Texto no publicado* . Chihuahua.
- Reyes, M. (2012). ¿En qué consiste el proceso educativo? *Universidad de la Playa Ancha* , 1-24.
- Rodríguez, J. R. (2008). Creatividad en el arte: descentramientos, ampliaciones, conexiones, complejidad. *Encuentros multidisciplinares* , 10 (28), 55-62.
- Rodrigo, S. F. (2007). *Música y adolescencia: la música popular como herramienta en la educación musical*. UNED.

Anexos

ANEXO 1. Entrevistas a dos grandes historiadores de Chihuahua

Entrevista a Jesús Vargas.

Mario- Si nos puede empezar a hablar de la música mestiza de Chihuahua.

Jesús Vargas- Bueno, mi nombre es Jesús Vargas, me dedico a la investigación de la Historia aquí en chihuahua, y entre mis intereses de investigación, hace muchos años que trato de saber cada vez más sobre la música. Cómo se fue gestando aquí en Chihuahua un tipo de música. Cómo la sociedad chihuahuense se fue expresando en esta rama de la cultura, en esta parte de la cultura.

Como en todos los pueblos del mundo, en Chihuahua pues hay una actividad musical desde tiempos muy remotos. Desde las primitivas culturas indígenas que se gestaron en esta tierra, ya existían sonidos que tenían una especial forma de expresión, y que pudieran catalogarse con sonidos musicales: instrumentos, interpretaciones. Que no tenemos en ese aspecto mucho que decir porque, de lo que actualmente se conoce como música en Chihuahua, prácticamente llegó a través de los Jesuitas, llegó a través de los misioneros católicos que llegaron con los conquistadores desde España. Tenemos que recordar que el septentrión de la Nueva España, es decir, el norte donde está Chihuahua, Durango, Sonora, Sinaloa fueron territorios muy poco poblados, donde la cultura agrícola fue muy tardía. Pero además donde la población era muy reducida. Entonces eso implicó que no hubiera un desarrollo en las artes, en las ciencias, como se dio en Mesoamérica particularmente.

Pero bueno, tratando de entrar al terreno de la música vamos a remitirnos al siglo XIX. El siglo XIX ya hay muchos testimonios de cómo estaba la música integrada a la vida social. Por una parte ya entre las etnias primitivas, entre las etnias primarias, entre los rarámuris, los

guarajios, tepehuanes pues ya existían expresiones musicales. El violín por ejemplo viene del siglo XIX, o quizá un poco más antes. Y en cuanto la música mestiza, ¿Qué es lo que encontramos?. Bueno, encontramos una gran diversidad de expresiones entre las familias de los pueblos mineros: Jesús María, Parral, Santa Bárbara, donde había un *circulante*, donde había dinero, entre Uruachi, entre estos pueblos se adquirían instrumentos por parte de las familias de clase media y clase alta, y se formaban grupos. Había grupos de señoritas, había grupos de niños. Había grupos de jóvenes.

¿Y por qué menciono lo del *circulante*? Por que en las zonas rurales era muy escaso el *circulante*. La vida en las haciendas se desarrollaba básicamente cambiando horas de trabajo por granos, por tabaco, por otros elementos básicos. Y los peones era muy poco el *circulante* que podían tener en sus manos, es decir monedas. En cambio los pueblos mineros sí había un *circulante* se les pagaba a los trabajadores un salario y la clase media recibía ingresos. Y pues había la posibilidad de adquirir pianos, adquirir arpas, adquirir mandolinas, de adquirir instrumentos musicales de patente. Aunque, también hay que decirlo, durante el siglo XIX las arpas eran hechizas. La mayor parte de arpas que se ejecutaban en los pueblos, eran arpas hechizas. A mí todavía me tocó conocer un arpa en Durango de este tipo. Y así como tenemos fotografías de grupos de jóvenes, de grupos de niños, por ejemplo en Tomochi, Jesús María, Parral, en Guerrero, teníamos fotos muy bonitas de grupos musicales que tienen pues diversos instrumentos. Pueden ser puras guitarras, pueden ser mandolinas y guitarras, puede aparecen un arpa ahí

Pero no hay una expresión que pudiéramos decir característica para Chihuahua. Yo he leído reseñas de bailes que se hacían con una guitarra y con el arpa, en los ranchos. Si alguien sabía ejecutar la guitarra y el arpa se hacía el baile. Incluso con un solo instrumento. Y la gente no era tan exigente. Se podía escuchar la misma canción 10 veces, 20 veces, y seguirla

bailando y bailando y bailando. Tenemos que separarnos muy bien en nuestro tiempo, porque ahora pues, podemos escuchar 100 canciones diferentes durante el día, o 50 o 20, pero antes la gente escuchaba... Por ejemplo Pancho Villa, dicen que a donde quiera que llegaba pedía que le interpretaran las *Tres pelonas*. Y no se cansaba de escuchar las *Tres Pelonas* verdad. Cuando viene Juárez a Chihuahua, que le tocan en Camargo una canción, él no se acuerda del nombre, y para pedirla nuevamente dice que la segunda canción que le cantaron en Rosales. Y bueno, de ahí en adelante los chihuahuenses dijeron: ¡Ah, al presidente le gusta mucho esta!, y donde quiera que llegara el presidente le interpretaban esa pieza.

Entonces, esto lo menciono porque prácticamente la popularización de la escucha, de escuchar música, es algo muy reciente. Todavía en mi niñez, si se quería escuchar una canción, tenías que echarle un veinte a la *rockola* en una nevería, estoy hablando de los años sesentas. Y ahí pedías, pisabas los botones y escogías tu canción. Posteriormente llegó la grabadora, y tu podías traer en tu *casette*, varias canciones.

Bueno, pero vámonos a lo que más nos interesa. ¿Cuándo empieza a notarse una predilección por cierto tipo de música en Chihuahua? Yo creo después de la Revolución. Después de la Revolución empiezan a aparecer grupos que usan el saxofón, se populariza el saxofón, no se porqué motivos, pero puedo lanzar la hipótesis que las bandas militares dejaron influencia en el uso de los instrumentos de viento. Porque en ninguna otra parte, quizá en todo el país, hubo tantas bandas musicales militares como en Chihuahua. Villa siempre traía en sus ejércitos bandas militares, tocaban en las plazas a donde quiera que llegaban. Entonces yo puedo pensar que esas bandas traían saxofones, traían tubas, traían flautas, traían clarinetes y eso fue marcando el gusto del chihuahuense por un instrumento.

Según por lo que he podido estudiar y de cierta manera vivir, para los chihuahuenses el saxofón fue muy atractivo. Les provocó mucho gusto por una simple razón: porque la gente vivía dispersa, la gente vivía en los ranchos, vivía en las llanuras, y el sonido que produce el saxofón, es un sonido muy evocador, es un sonido muy fuerte, que se expande en los espacios amplios, y que se transmite de una manera muy... emotiva. Entonces las piezas que se adaptaron al saxofón se fueron popularizando y los chihuahuenses fueron enfocando su gusto hacia ciertas interpretaciones.

Y no solamente los chihuahuenses, lo que yo he encontrado es que entre Chihuahua y Durango hay una gran similitud. Hace varios años hice un recorrido por el camino de Rodeo a la Zarca, cuando todavía no estaba pavimentado. Estoy hablando como de los años noventas. Y como fui en un recorrido, acompañando a un candidato político por varios pueblos, me tocó ver en muchos pueblos, que aparecían los grupos rancheros. En Durango, entre el Rodeo y la Zarca, donde predominaba el sonido del saxofón. Igualmente en Parral, en Santa Bárbara a mí me gustaba mucho detenerme cuando estaba chavalito en las cantinas, para escuchar precisamente el sonido del saxofón. Y los días de las madres en Parral, de los años sesentas, lo que se escuchaba eran a los Montañeses del Álamo, interpretar piezas como *Dios nunca muere*, *Amor de madre*, en fin, ese tipo de canciones que son muy emotivas en el saxofón. Puedo pensar que la llegada de las victrolas, de los aparatos...

Mario- Bueno entonces, si nos pudiera hablar sobre el acordeón, ¿por qué entró un poco tarde a la música que se escuchaba en Chihuahua?

Vargas- Sí, voy al dar el comentario del acordeón, nada más quiero comentarles lo siguiente. La música hubo un repunte, una expansión, un repunte muy grande a raíz de que empezaron a entrar los discos de 78 rpm. Esto dio lugar a que la gente de los años del 10, de la década de 1910, 1920, mucha gente pudiera escuchar música en su casa. Claro que tenía que

ser gente que tuviera ciertos recursos. Pero antes, la única gente que escuchaba música pues era los que tenían instrumentos en la casa, verdad. Las familias se reunían, invitaban a sus amistades, y se hacía una velada musical. Pero fuera de eso, solamente en las plazas o en acontecimientos muy relevantes, el pueblo podía tener acceso a la música.

También un asunto que creo que hay relación. La música de Chihuahua que más acostumbraba era música *movida*, como marchas. Hay una predilección, y basta poner como ejemplo los 500 novillos verdad, que es una música con un ritmo seguido. Nelly Campobello allá por 1940, decía que en Chihuahua se bailaba de corridito, como si se marchara. Y si ustedes se fijan, es muy parecido. Claro que la forma en que mueve la cadera, la forma en que mueves los hombros, la forma en que mueves los pies, la forma en que mueves los brazos, pues ya dan un estilo particular. Y cada región, esto es bueno saberlo, cada región tiene su manera de bailar las corriditas, no se baila igual en todas partes. Entonces todos estos factores fueron dando lugar al surgimiento de estas bandas rancheras, de estos grupos. Y los bailes eran algo fenomenal, con el bastonero, con todas estas cosas que no me corresponde a mí quizá hablar de ello. Pero, durante un lapso de 70 años, de 1940, hasta hace algunos años, predominó entre la gente del campo, y entre los pueblos, mucho los conjuntos de música que usaban saxofón, algunas veces clarinete y flauta.

El acordeón, aquí en Chihuahua es un instrumento reciente. Es un instrumento que empezó a popularizarse hasta los años setentas aproximadamente. La llegada del saxofón [quiso decir el acordeón] a México fue tardía. Empezó a popularizarse entre la época de 1940, 1950. Hizo su entrada por Tamaulipas, por Nuevo León. Y de ahí se fue expandiendo hacía al resto del país. Pero es mucho más tradicional el saxofón. El Acordeón tiene un sonido que no tiene mucha expansión [sonora] como el saxofón. No es un sonido lamentoso. Creo que al chihuahuense le evoca mucho sus pensamientos escuchar un saxofón. No se decir porqué.

Pero creo sí tiene mucho que ver con lo que decía antes. Que los espacios abiertos permiten que el sonido del saxofón, de una interpretación del saxofón, llegue a distancias muy grandes, y resulte muy agradable para el oído. A mí en lo particular me ha tocado andar en pueblos, donde está tocando una banda a distancias muy grandes, y se escucha con fuerza el sonido del saxofón.

En lo particular quiero recordar que en los años...en principios de los años cincuentas, yo vivía en Parral en una casa que estaba en una calle elevada, en el barrio de Topochico, y en este tiempo hacia un lado de la casa había una familia, donde el papá se llamaba Lauro Corral y él todos los días en las tardes a eso de las tres o cuatro de la tarde, se ponía a darle al saxofono, y duraba horas y horas tocando el saxofón. Pero no era el único. A una calle de separación de la casa, estaba otro señor que se llamaba Ramón Manríquez que tenía una tienda, y mientras estaba atendiendo la tienda, estaba también a dale y dale con el saxofón. Y para rematar, los sábados, un músico que tenía una novia en el barrio, se bajaba con sus compañeros. Y los sábados en la tarde eran sábados de fiesta para todos los chiquillos. Y él era saxofonista precisamente. Entonces, un día yo me puse a pensar porqué me gustaba tanto escuchar a los Nonoava, a los Anchondo, a los Hermanos Lozano, a otros grupos de aquí de Chihuahua, que ya pasaron, no todos se han quedado. Algunos ya pasaron. ¿Por qué me gustaba esa música? Y creo que está muy relacionado con mi niñez. Con una música que yo escuché ya en la ciudad. Como les dije antes, hablando de Parral.

Pues éstas son simplemente unas ideas, nadie ha realizado un estudio sistemático a fondo sobre la música chihuahuense. Pero a grandes rasgos, estas son algunas pistas que pueden servir para pues darle su lugar, en este caso al saxofón como un instrumento en el gusto especial de los chihuahuenses. Y no solamente está relacionado lo que escuchamos, sino con lo que bailamos.

Todavía en la actualidad en muchos pueblos de Chihuahua siguen teniendo mucho éxito los grupos rancheros que tienen la predominancia de instrumentos de viento.

Mario- Por último ¿Qué futuro le ve a la música tradicional de Chihuahua?

Jesús- Bueno, si entendemos música tradicional de Chihuahua como la música que hemos estado hablando; saxofón, clarinete, tuba, etc. Pues, yo el futuro que le veo es que las nuevas generaciones, tanto en los pueblos, como en las ciudades, le den continuidad al gusto por el saxofón. Tal vez adaptándolo a nuevos sonidos, a nuevas modas, pero que esos instrumentos sigan estando presentes en las bandas, en los grupos, y sobre todo que capten bien el gusto, no solamente en la población urbana, sino también en los pueblos rurales.

Yo ahorita por ejemplo, no podría decir que tanto se ha sostenido en estos días en la sierra, en los pueblos de la llanura, los grupos que usan el saxofón y las polkas, y estas piezas que eran tan famosas en el estado hace treinta, cuarenta años, no se qué tanto se haya sostenido. Pero supongo que en la ciudad la competencia es enorme, la música comercial es apabullante. Televisa y las marcas disqueras inundan el oído de sonidos artificiales, sonidos sintéticos de modas pasajeras, que le restan espacio a la música tradicional. Pero yo pienso que en la medida que surjan nuevos músicos jóvenes, esto se va conservar.

Y además, lo digo con una convicción; yo estoy convencido que en Chihuahua tiene en su historia una fuerte inspiración por la música. Creo que no es de ahora el hecho de que Chihuahua tiene una escuela de Bellas Artes, un Conservatorio, un Centro de Estudios Musicales, un Centro Quinta Carolina y en cada ciudad existan grupos. Yo creo que en la sociedad chihuahuense hay una predisposición muy positiva hacia la música. Incluso los jóvenes lo desconocen, pero al principio de siglo, venían agentes de orquestas, de grandes grupos de los EUA sobre todo estados de la frontera, y venían a chihuahua a buscar jóvenes intérpretes, y se los llevaban. Decenas y decenas de músicos fueron contratados para



enriquecer grupos musicales de la frontera, porque había mucho más músicos aquí en Chihuahua que en Nuevo México y en otros estados de la frontera. Esto como digo, se desconoce, pero pues por ahí andan muchos nombres de músicos famosos que fueron originarios de Chihuahua. Pero además, entre las personas adultas es fácil encontrar la referencia a un joven que se fue a EUA a trabajar como músico.

Entrevista a Humberto Quezada

Mario- Igual se presenta, si pudiera empezar a platicarnos sobre la historia de Nonoava, ¿cómo surgió? ¿Cuáles fueron los elementos principales para que dominara el estilo de Nonoava?

Humberto- Muy buenas tardes, mi nombre Humberto Quezada Prado, soy profesor jubilado, y me apasiona lo que es el tema de mi tema, con todos sus miles de cosas que ha tenido, desde su fundación.

Nonoava es una tierra que fue fundada por los Jesuitas, en 1675, Tomás Guadalajara llega a un lomerío que había. Y designa el sitio en el cual se fundaría la misión. Inclusive el sitio donde se edificaría la iglesia donde suponemos es la misma de entonces. Luego al siguiente año, eso ocurrió en Agosto del 75, al siguiente año en Febrero de 1676, llega ya formalmente Francisco de Artiaga y funda el Pueblo, o funda la misión mejor dicho con el nombre de Nuestra señora de Monserrat de Nonoava. Ahí en el sitio que medio año antes había designado Tomás Guadalajara, que después fue rector de las misiones de la Tarahumara y... bueno una época que tuvo muy fecunda el misionero Jesuita Tomás Guadalajara.

Nonoava es una palabra que se esconde en los tiempos. No he logrado localizar exactamente que significa Nonoava. No he logrado saber si es una palabra de origen rarámuri o viene del Concho. Hay muy pocos elementos del idioma concho, como para atreverme a decir que viene del idioma concho. La terminación aba en el idioma concho significa que es un lugar con abundancia de agua. En el caso de Nonoava se da. Se da por la confluencia del río Humariza o río Nonoava, y que ahí se junta, en una parte que se llama la junta, ahí se reúne, se pega con el río Conchos que viene desde Bocoína

Entonces se dan esos elementos para que Nonoava nazca ahí. Nonoava no se entonces si es Conchos o es Rarámuri. Nonoava en el caso que sea Raramuri, pudiera ser que sea una deformación de una palabra que es Conava, que significa olote. Lugar donde hay olotes, o

donde se localizaron olotes. El olote es lo que queda del maíz una vez que ya se desgrana. Esa es una de las acepciones posibles. Otra es con G, Gonava. La terminación va es una sílaba despectiva en el tarahumara que en realidad no significa nada. Se agrega nada más por razones fonéticas. Esa es otra de las posibilidades. Gona-ba sería una palabra que designa a un lugar que queda allá abajo, tomando en cuenta que Nonoava está abajo, si uno se coloca alrededor y vé de arriba de los cerros que abajo hay un pequeño valle, y abajo está el pueblo de Nonoava.

Hay una acepción que los lingüistas en el idioma rarámuri designan para de Nonoava como lugar de espigas. Yo no concuerdo con esa idea porque espiga es mura. Por lo tanto murachi sería lugar de espigas, y no tiene nada que ver con Nonoava, creo que se deforma bastante. Yo me quedaría con la idea de que Nonoava es la deformación de la palabra Bonava, lugar que es abajo, lugar que queda abajo, o lugar que se ve allá abajo. Creo yo que así lo designaría. Ese nombre lo designó hasta donde yo sé, el primer misionero que entró todavía no a fundar, que fue Van fond, que fue de San Pablo de los Tepehuanes, hoy Balleza, y fue a buscar sitios para fundar misión. O fue a reclutar rarámuris para fortalecer el trabajo en otras misiones. Entonces yo me quedaría con esa palabra Bonava. Esa es la parte más o menos de historia.

Mario- bueno, el estilo musical de Nonoava, ¿Qué elementos importantes fueron los que ocurrieron, en qué fecha también, compositores, músicos maestros que llegaron al pueblo, qué influencias tuvo musicalmente Nonoava?

Humberto- Bueno, hay información un tanto imprecisa porque nadie se ha dedicado a recabar y a ordenar, a sistematizar esa información. En lo que tiene que ver con la música, con la historia de la música nonoavense. La historia de Nonoava como misión jesuita está algo

documentada, está bien documentada, Francisco R. Almada habló, escribió mucho sobre Nonoava, en referencia a otras partes del estado además. Pero con referencia en la historia de la música hay datos muy vagos, muy imprecisos al respecto.

Yo diría que la primera influencia como dice el maestro Jesús Vargas, viene de los misioneros Jesuitas, de la época de la fundación jesuita, de la época de fundación, que fue de 1675 a 1767. Luego después de la expulsión de los Jesuitas, vino un lapso de unos 15 años aprox. En que llegan los franciscanos en 1780. Obviamente Jesuitas y Franciscanos inducen a los mismos rarámuris a la formación de coros para su iglesia. Ése es un antecedente muy importante que no debemos olvidar. Puesto que la música como uno de los bellos artes genera sensibilidad en los seres humanos como no tenemos idea. A partir de ahí, de la llegada de los franciscanos, yo creo que fue todo el siglo XIX una época de descuido religioso por falta de operarios, por falta de misioneros franciscanos que llegaban al pueblo a atender la misión. Pero viene un auge a partir de 1905 en que llega otro de los jesuitas luego del regreso de los jesuitas a la Tarahumara. 1905 a 1920, esos 15 años en que estuvo Antonio Repiso como padre encargado del pueblo y de la atención religiosa, hay constancia oral, verbal de viejos, de viejitos de la época, de viejitas de la época en que se fundaron coros para la iglesia de niños, jóvenes y adultos. Se le dio pues un trabajo muy importante a lo que es la música sobre todo religiosa. Pero insisto, eso sigue generando la posibilidad de cierta sensibilidad con respecto a la música. Eso es un elemento que no debemos olvidar. Pero además hay quien comenta, que alrededor de 1900, entra por Humariza un señor de llamado Eliseo Lozano Sandoval, que llegó cargando un saxofón, no me queda preciso si era un saxofón o era algún otro instrumento. Pero de que llegó cargando un instrumento musical, y empezó a revolotear otra vez las personas para que formaran un grupito musical. No sé hasta qué edad tuvo fuerza eso. Pero, hay constancia de que en el 33 o 34 se forma un conjunto musical, tengo una foto que habla de

ello. De cinco, seis personas, cuyos nombres eran: Inocencio, Inocente, Eliseo y Teófilo Lozano Molina, hermanos los cuatro, y luego un quinto que era Cristín Díaz. Al señor Cristín Díaz sí lo conocí, él murió en el pueblo, de los otros no los recuerdo, no recuerdo haberlos conocido.

Ellos formaron un grupo musical en el 33, 34, 35. En esos años no en el 36 y 37 que hubo una suspensión por aquello de la guerra cristera, del movimiento cristero, pero la segunda etapa. Pero ahí está un elemento importante en que se conformó un conjunto musical.

Los elementos que se ven en la foto son un saxofón, parece saxofón alto. Creo yo que por el tamaño es saxofón alto. Una flauta transversal. Un clarinete, una guitarra acústica que ejecutaba Crispín Díaz, y un tololoche o contrabajo. Esos cinco instrumentos están registrados en una fotografía, en color sepia que no sé dónde me la robe, pero dije: esto es importante y es oro molido. Esa foto es del 34 creo, no estoy seguro.

Luego, cuando sí tengo la seguridad de que existen dos conjuntos musicales de Nonoava es del 44. Un primer grupo musical conformado por los Ochoa. Se le llamaba los Ochoa. Alejandro Ochoa, José de la Luz Ochoa y otros Ochoa no sé qué clase de instrumentos tocaban, pero creo que uno de los instrumentos era el acordeón que hasta su muerte siguió ejecutando José de la Luz Ochoa. Ése es un grupo musical. El otro grupo del 44 era el grupo de los Lozano, un remanente de los Lozano que estaban en la otra foto anterior de la que ya he hablado, el 44. Pero un poquito antes en el 40 hay la seguridad de que existía un dueto musical conformado por un arpa y un acordeón. La del acordeón la ejecutaba José de la Luz Ochoa y el arpa la ejecutaba un señor llamado Francisco Ochoa. Ejecutaban bailes caseros. En Nonoava se ejecutaban los bailes caseros como un requisito previo para que las muchachas pudieran ensayar el baile antes de presentarse en una fiesta ya formal que sería una boda. Entonces, no podían ir a Nonoava a una boda si no se habían presentado antes en un baile

casero, donde la asistencia era nada más femenina. No había varones. Era una especie de cortejo, una especie de preparación para un baile ya formal. Eso lo cuentan algunas señoras que todavía viven, entre ellas mi madre, en que ella asistió a un par de baile de esos. Incluso el dato del 44, es que yo me casé en el 44, cuando yo me casé tocaron los Ochoa, pero había otro grupo que era el de los Lozano Luego dice: había cierta rivalidad entonces mi mamá, ella es hija de madre soltera, mi mamá decidió que tocaran los Ochoa. Entonces tengo esa información precisamente por mi madre. Luego viene ya en la digamos, un poco la masificación de instrumentos musicales a partir de los cincuentas. Yo creo que a partir de los cincuentas fue cuando mucha gente de Nonoava, sobre todo varones, se van a los Estados Unidos a trabajar de braseros. Pero regresan de allá con ciertas influencias, y cierta copia inclusive con ciertos instrumentos musicales. En Nonoava la economía siempre fue, y ha sido todavía hasta el momento muy raquílica. La gente de Nonoava se dedica al comercio en pequeña escala. A la ganadería y a la agricultura en pequeña escala. Los pocos profesionistas que hay, sobre todo docentes, profesores, y el último elemento que es la música. Entonces la música ha sido ejecutada en Nonoava como una fuente de sobrevivencia, como una fuente de empleo para las familias. Pero hay un dato curioso, se habla de apellidos que por razones consanguíneas van formando conjuntos musicales. El caso de los Lozano por ejemplo, que es una familia grandísima, ya de cierta radicante ahí dentro del pueblo, y fuera del pueblo.



ANEXO 2 Partituras transcritas



FACULTAD DE ARTES

Música Tradicional Chihuahuense

Aguas del Río Nonoava

Interpretan Los Villalobos (1982)

Instrumentación:

Flauta Transversal

Sax Alto I

Sax Alto II

Armonía

Tuba

Batería

Transcripción: Mario Montes Lara

Julio de 2017

Aguas del Río Nonoava

Interpretan los Villalobos

Musica tradicional Chihuahuense
transcripción: Mario Montes

♩ = 148

Flauta

Saxofón alto I

Saxofón alto II

Armonía

Tuba

Batería

mf

mf

mf

mf

mf

G D⁷/G G

A

A

A

7 3

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

14 2.

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

4

21

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

C G E⁷ Am⁷ D⁷ G

20 24

29

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

C G⁷ F G⁷

B

B

B

28 32

5

36

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

C C F F# G7



43

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

C A7 Dm

mp

mp

mp

40 44



6



50

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

G C D D/G G

C

48 52



57

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

(solo x 2da) G

1.

56 60

7



64

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

D7 C G G7

64



71

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

C G E7 Am7 D7 G

68 72

8

79

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

D

C

D

76

D

80

84

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

G⁷

G⁷

84



Musical score for measures 88-92. The score includes parts for Flute (Fl.), Saxophone I (Sax. I), Saxophone II (Sax. II), Armadillo (Arm.), Trombone (Tba.), and Bass Drum (Bat.).

- Fl.:** Measures 88-92. Starts with a melodic line of eighth notes, followed by a rest in measure 90, and continues with eighth notes.
- Sax. I:** Measures 88-92. Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Sax. II:** Measures 88-92. Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Arm.:** Measures 88-92. Consists of a series of diagonal slashes representing a rhythmic pattern.
- Tba.:** Measures 88-92. Plays a melodic line in the bass clef.
- Bat.:** Measures 88-92. Shows a rhythmic pattern with slashes and rests.



Musical score for measures 96-100. The score includes parts for Flute (Fl.), Saxophone I (Sax. I), Saxophone II (Sax. II), Armadillo (Arm.), Trombone (Tba.), and Bass Drum (Bat.).

- Fl.:** Measures 96-100. Starts with a melodic line of eighth notes, followed by a rest in measure 96, and continues with eighth notes.
- Sax. I:** Measures 96-100. Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Sax. II:** Measures 96-100. Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Arm.:** Measures 96-100. Consists of a series of diagonal slashes representing a rhythmic pattern.
- Tba.:** Measures 96-100. Plays a melodic line in the bass clef.
- Bat.:** Measures 96-100. Shows a rhythmic pattern with slashes and rests.

101

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

F

100

104

108

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

1.

2.

F

1.

2.

F

1.

2.

F

108

115

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm. D/G G (solo x 2da) G

Tba.

Bat. 112 116 1.



122

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm. D⁷ C G

Tba.

Bat. 120 124



12

129

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

2.

G⁷ C G E⁷

128

135

Fl.

Sax. I

Sax. II

Arm.

Tba.

Bat.

Am⁷ D⁷ G G

132



FACULTAD DE ARTES

Música Tradicional Chihuahuense

Por Mí y por mi Novia

Interpreta: Grupo Nonoava (1982)

Instrumentación:

Sax Alto I

Sax Alto II

Guitarra

Bajo eléctrico

Batería

Transcripción: Mario Montes Lara

Julio de 2017

Por mí y por mi Novia

Grupo Nonoava

Música Tradicional Chihuahuense
transcripción: Mario Montes

♩ = 164

Saxofón alto I

Saxofón alto II

Guitarra

Bajo

Batería

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Guit. jazz

Bajo ac.

Bat.

9 A 3

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Guit. jazz

Bajo ac.

Bat.

C

A

13

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Guit. jazz

Bajo ac.

Bat.

G D7

4 8

18 **B** solo con swing

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Guit. jazz solo

Bajo ac.

Bat. **B**

22 **D.S. x2 al Coda**

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Guit. jazz

Bajo ac.

Bat. **D.S. x2 al Coda**

G

26

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Guit. jazz

Bajo ac.

Bat.

(8va. pot 2da)

D⁷

30

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Guit. jazz

Bajo ac.

Bat.

1. 2.

D⁷ G

1. 4 2.



FACULTAD DE ARTES

Musica Tradicional Chihuahuense

Amapola

Interpreta: los Chenchos (1959)

Instrumentación:
Flauta transeversal
Sax alto I
Sax alto II
Banjo
Tuba
Tarola

Transcripción: Mario Montes Lara
Julio de 2017

Amapola

Interpretan los Chenchos (1959)

José María Lacalle García
transcripción: Mario Montes

♩ = 99



The musical score is arranged in six staves. The top three staves are for Flauta, Sax alto I, and Sax alto II, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Flauta part features a complex melodic line with many sixteenth notes and rests. The Sax alto I and II parts play a more rhythmic melody with eighth and quarter notes. The Banjo and Tuba parts are in the same key signature but use different clefs (treble and bass respectively). The Banjo part has a rhythmic pattern of eighth notes with a 'G' chord marking above it. The Tuba part has a similar rhythmic pattern with a 'G' chord marking above it. The Tarola part is in common time and features a steady eighth-note pattern with accents. The word 'simile.' is written below the Banjo, Tuba, and Tarola staves to indicate that they should play in a similar style to the previous section. A double bar line with repeat dots is at the end of the Tarola staff.

Flauta

Sax alto I

Sax alto II

Banjo

Tuba

Tarola

simile.

simile.

simile.

5 3

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban. D⁷

Tba. D⁷

Tarola 4

A 10

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

A Tba.

Tarola 8 12

4



Musical score for measures 15-16. The score includes parts for Flute (Fl.), Saxophone Alto I (Sax alto I), Saxophone Alto II (Sax alto II), Banjo (Ban.), Trombone (Tba.), and Drum Set (Tarola). The key signature is one sharp (F#). Measure 15 starts with a '2' above the Flute staff. Measure 16 has a 'B' in a box above the Flute staff. The Banjo and Trombone parts have a 'G' above them. The Drum Set part has a '16' above it. The Tarola part has a double bar line with a slash in each of the five measures.



Musical score for measures 20-21. The score includes parts for Flute (Fl.), Saxophone Alto I (Sax alto I), Saxophone Alto II (Sax alto II), Banjo (Ban.), Trombone (Tba.), and Drum Set (Tarola). The key signature is one sharp (F#). Measure 20 starts with a '20' above the Flute staff. Measure 21 has a 'G⁷' and 'C' above the Banjo staff, and a 'G⁷' and 'C' above the Trombone staff. The Tarola part has a '20' above it. The Tarola part has a double bar line with a slash in each of the five measures.

25 **C**

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban. D^7

Tba. **C** D^7

Tarola 24



30 **D**

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban. G Gm

Tba. G **D** Gm

Tarola 28 32



6

35

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

D⁷

D⁷

36

39

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

G^m

G⁷

G^m

G⁷

40

44

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

Cm

D7

44



48

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

Gm

Gm

E

E

48



52

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

56

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

D⁷

D⁷

56



Musical score for measures 60-63. The score includes parts for Flute (Fl.), Sax alto I, Sax alto II, Banjo (Ban.), Tuba (Tba.), and Tarola. The key signature is one flat (B-flat). Measure 60 starts with a tempo marking of 60. A first ending bracket labeled 'F' spans measures 61 and 62. Chord markings 'G' and 'F' are present. The Tarola part consists of a rhythmic pattern of slashes. The word 'simile.' appears in the Banjo and Tuba parts.



Musical score for measures 64-67. The score includes parts for Flute (Fl.), Sax alto I, Sax alto II, Banjo (Ban.), Tuba (Tba.), and Tarola. The key signature changes to one sharp (F-sharp). Measure 64 starts with a tempo marking of 64. The time signature is 2/4. Chord markings 'D7' are present. The Tarola part consists of a rhythmic pattern of slashes.

69

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

68

74

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

72

76

G

G

79 **G**



Fl.
Sax alto I
Sax alto II
Ban.
Tba.
Tarola

80

84 **H**



Fl.
Sax alto I
Sax alto II
Ban.
Tba.
Tarola

G⁷ C D⁷

G⁷ C **H** D⁷

84

89 **To Coda**

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

88

94

Fl.

Sax alto I

Sax alto II

Ban.

Tba.

Tarola

92