



Universidad de San Carlos de Guatemala  
Dirección General de Investigación  
Programa Universitario de Investigación  
en Cultura, Pensamiento e Identidad  
de la Sociedad Guatemalteca

INFORME FINAL

**EL SON GUATEMALTECO TRADICIONAL.  
CARACTERIZACIÓN, TIPOS Y DISTRIBUCIÓN  
ÉTNICO- GEOGRÁFICA**

**Igor de Gandarias Iriarte  
Coordinador**

**Guatemala, 30 octubre de 2014**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

M.Sc. Gerardo Arroyo Catalán  
Director General de Investigación

Ing. Agr. MARN Julio Rufino Salazar  
Coordinador General de Programas

M. Sc. Brenda Díaz Ayala  
Coordinador Programa Universitario de Investigación en  
Cultura, Pensamiento e Identidad de la Sociedad Guatemalteca

Dr. Igor de Gandarias  
Coordinador del proyecto.

Partida Presupuestaria  
4.8.63.3.56.  
Año de ejecución: 2014

## CONTENIDO

CONTENIDO GENERAL	(3)
RESUMEN	(5)
ABSTRACT	(7)
INTRODUCCIÓN	(9)
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	(10)
A. Descripción del problema	(10)
B. Definición del problema	(10)
C. Justificación	(11)
OBJETIVOS	(12)
HIPÓTESIS	(12)
1. MARCO TEÓRICO	(12)
2. METODOLOGÍA	(15)
A. Ubicación Geográfica	(15)
B. Descripción del método, técnicas, procedimientos e instrumentos	(15)
C. Metodología de análisis de información	(17)
3. RESULTADOS	(18)
A. Consideraciones previas	(18)
a. Alcance de la investigación	(18)
b. Delimitación del campo de estudio. El concepto de son tradicional	(19)
B. Catálogo de sones tradicionales grabados en audio y video (1945 - 2014)	(20)
C. Caracterización del son tradicional	(33)
c. 1 Enfoque geolingüístico	(33)
c.1.1 Son indígena	(34)
c.1.2 Son mestizo	(36)
c.1.3 Dinamismo interétnico del son tradicional	(36)
c. 2 Enfoque funcional	(38)
c.2.1 Sones danzarios	(39)
c.2.2 Sones rituales	(40)
c.2.3 Sones recreativos	(41)
c. 3 Enfoque histórico	(41)
c.3.1 Sones con elementos prehispánicos	(41)
c.3.2 Sones de origen colonial	(43)
c.3.1 Sones surgidos durante los períodos independentista y republicano	(45)
c. 4 Enfoque fenomenológico	(46)
c.4.1 Timbre	(47)
c.4.2 Ritmo	(52)
c.4.2.1 Irregularidad rítmica y ritmo libre	(52)
c.4.2.1 Sincronía y ritmo métrico	(53)
c.4.3 Gammas tonales	(54)
c.4.4 Estructura	(57)

D. Disco compacto de sonos tradicionales (58)

E. Transcripciones (61)

Chirimía y tambor

1. *Son Don Francisco*. Rabinal, Baja Verapaz (63)

Marimba

2. *Cinco Pesos*. Barrio San Antonio, Sololá (64)

3. *El zapateo*. Santa Elena, Flores, Petén (66)

4. *Son Chiapaneca*. San Miguel Chicaj, Baja Verapaz (67)

5. *Son del Baile del Listón*. San Pedro Necta, Huehuetenango (70)

6. *Son del Baile del Palo Volador*. Chichicastenango, Quiché (71)

7. *Son del Baile de la Culebra*. San Sebastián Lemoa, Quiché (72)

8. *Son San Juan*. Barrio San Antonio, Sololá (73)

Pito y tambor

9. *Primera entrada*. San Miguel Totonicapán (74)

Pito y tun

10. *Son de la Danza del Venado*. Itzapa, Chimaltenango (75)

Trompetas y tun

11. *Son de Quiche Achí*. Rabinal, Baja Verapaz (76)

Violín, guitarrilla y arpa

12. *Xson Neb'a*. Aldea Paapá, San Juan Chamelco, Alta Verapaz (77)

Violín y adufe

13. *Son Rey Moctezuma*. Rabinal, Baja Verapaz (79)

F. Matriz de resultados (81)

4. DISCUSIÓN DE RESULTADOS (82)

5. ACTIVIDADES DE GESTIÓN, VINCULACIÓN Y DIVULGACIÓN (83)

6. CONCLUSIONES (84)

7. RECOMENDACIÓN (87)

8. REFERENCIAS (88)

9. ANEXOS (92)

i. Ficha de registro de sonos tradicionales (92)

ii. Arte final de disco compacto (93)

INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Distribución de sonos por región lingüística (34)

INDICE DE TABLAS

1. Catálogo de sonos guatemaltecos tradicionales (1945-2014) (23)

2. Regiones lingüísticas mejor documentadas (mayor número de grabaciones) (35)

3. Repertorio de sonos para marimba sencilla de los municipios de Rabinal, San Miguel Chicaj y Chuarrancho (36)

4. Ensamblés instrumentales de sonos tradicionales por región lingüística (47)

5. Estructura del son de llamada del *Baile de Toritos* de San Pedro Necta (57)

## **EL SON GUATEMALTECO TRADICIONAL. CARACTERIZACIÓN, TIPOS Y DISTRIBUCIÓN ÉTNICO- GEOGRÁFICA**

### **RESUMEN**

Los resultados de esta investigación buscan aportar criterios para la caracterización y ubicación étnico-geográfica del son guatemalteco tradicional, considerando como tal a una amplia gama de expresiones musicales anónimas, creadas a lo largo de la república guatemalteca, transmitidas oralmente por generaciones pasadas, principalmente en ambientes familiares, en las que intervienen, componentes indígenas, europeos y africanos, en diferentes magnitudes, dependiendo del contexto social donde se practican. Estos sones se distancian de la concepción occidental de la música como objeto estético en sí mismo, y se ejecutan, no en escenarios de teatros para su exhibición, sino como parte de celebraciones religiosas y festivas anuales, muchas de carácter ritual, con funciones específicas y diversas en cofradías, ceremonias hogareñas, procesiones ó en rituales de difuntos, entre otros. Gran parte de ellos se encuentran indisolublemente ligados a danzas tradicionales locales.

La investigación parte del estudio fenomenológico de una muestra representativa de sones tradicionales consistente en trescientos ochenta y siete piezas grabadas en diecisiete regiones lingüísticas de la república, entre 1945 y 2014. Su importancia deriva de que presenta por primera vez un acercamiento panorámico, aunque fragmentario e incompleto, de la vasta y a la vez poco difundida riqueza de procedimientos musicales que presenta el son tradicional en Guatemala en su conjunto. El énfasis en el aspecto musical estructural, bajo el cual se ofrece esta panorámica viene sin duda a complementar los diferentes estudios de carácter etnográfico y antropológico que en forma asilada y escasa se han realizado sobre sones de algunas comunidades del país.

Las grabaciones estudiadas fueron localizadas durante la fase de trabajo de campo, en cuarenta y dos registros de audio que se conservan en colecciones públicas y privadas, consignadas en la bibliografía, como en las fuentes del catálogo que se preparó como parte de la organización del material. Solamente dieciocho de estos registros son publicaciones discográficas (LP y CD). Otros catorce registros son grabaciones de audio inéditas en casetes y DAT, donde destacan las realizadas durante tres décadas, en diferentes regiones del país, por el Licenciado Carlos García Escobar, quien desde el inicio de la investigación proporcionó no solo sus grabaciones sobre danzas tradicionales, sino su asesoría y guía técnica en la descripción de los materiales. Las fuentes se completan con diez grabaciones en videocasete y DVD que incluyen programas de televisión producidos por Canal 5 y TV USAC.

La muestra ilustra elementos de continuidad cultural presentes en la música tradicional guatemalteca en las últimas seis décadas. En primer lugar

informa de la diversidad de instrumentos utilizados para su ejecución, donde sobresalen cinco familias de ensambles instrumentales principales: marimbas en diferentes versiones de construcción y número de ejecutantes; pitos (de caña o aluminio) acompañados de tambor o de tun, conjuntos de chirimía y tambor, grupos donde intervienen instrumentos de cuerda (rabé o violín rústico acompañado de adufe, ó de guitarrilla y arpa) y ensambles de dos trompetas y tun.

Parte central del estudio se refiere a la caracterización del son tradicional, proponiendo un acercamiento multidimensional que considera la apreciación del fenómeno desde varias aristas, incluyendo la histórica, la ubicación étnico-geográfica, la función, la conformación instrumental y particularmente, la estructura musical de los mismos. En este último aspecto se plantea la evaluación de la magnitud o preponderancia de los elementos constructivos de las piezas, de acuerdo a su origen, entre las polaridades de lo local y lo importado. Para ello provee transcripciones a partitura de trece fragmentos de sonos tradicionales y ejemplos audibles de veintisiete de ellos compilados en un CD, cada uno de los cuales ilustra características musicales específicas en estudio.

Para dar cumplimiento a los objetivos de organización, caracterización promoción y difusión de este repertorio, propuestos en el proyecto, se trabajó en la elaboración de cuatro productos principales de investigación:

- Catálogo de las piezas encontradas, arrojando un total de trescientos ochenta y siete (387) sonos tradicionales, organizados por región lingüística, grupo instrumental y ubicación geográfica.
- Caracterización del son guatemalteco tradicional. A partir de la organización de la muestra de acuerdo a las comunidades lingüísticas donde los sonos tienen vigencia, se ubicaron geográficamente los lugares donde se practican, contemplando su función dentro del medio social y determinando sus características formales. Para ello se procedió a la audición dirigida y observación de cada una de las piezas que constituyen la muestra, así como al análisis de sonos seleccionados. Con estos insumos se propuso una caracterización multisectorial del mismo tomando en cuenta aspectos históricos, funcionales y fenomenológicos. Se elaboraron notas y observaciones pertinentes, tomando en cuenta la bibliografía existente y ejemplificando en las partituras características musicales en sus parámetros tímbricos, rítmicos, melódicos y/o armónicos.
- Una colección antológica comentada y de trece fragmentos de sonos tradicionales en partitura (transcritos a notación musical), que permite su ulterior lectura y estudio como fuente primaria ilustrativa de aspectos fenomenológicos específicos.
- Una compilación en CD, de veinticinco sonos tradicionales de siete regiones lingüísticas mayances y dos de áreas mestizas, ilustrando

conformaciones instrumentales principales, diferentes tipos de sones incluyendo ejemplares de carácter ritual, danzario y recreativo.

El trabajo realizado inició con el acopio de las grabaciones en distintos archivos musicales privados, apuntando informaciones iniciales sobre los mismos en fichas de registro diseñadas para tal objeto. Se procedió luego a la elaboración de un catálogo de los sones encontrados ordenándolos de acuerdo a su pertenencia a grupos lingüísticos específicos y al instrumental utilizado. Seguidamente a través de una audición preliminar del conjunto de sones, se seleccionó una muestra representativa para conformar la compilación discográfica que ilustrara características principales del son tradicional. Para escoger, se descartaron inicialmente grabaciones pobres en calidad de audio o muy ruidosas. Luego se compararon sones en cuanto a su valor documental, es decir, su potencialidad para ilustrar aspectos específicos del género pudiendo referirse a la ejemplificación de ritmos, métricas, estructura de frases y maneras específicas de comportamiento. Se sopesó principalmente su valor musical en cuanto a ejemplificación de grupos instrumentales tipo, juzgando la calidad de ejecución y valores expresivos en la ejecución. Delimitada la muestra se procedió a transcribir a notación musical, a través de proceso computarizado, un grupo seleccionado de sones. Paralelamente se consideró el estudio bibliográfico relacionado, el análisis musical y la contextualización social de los sones seleccionados.

La utilidad de esta investigación reside en su potencialidad para paliar la escasa información y difusión que ha tenido el patrimonio musical tradicional guatemalteco. La posibilidad de contar con partituras y grabaciones de sones guatemaltecos de tradición oral, de distintas regiones de la república, reunidos en un disco compacto para ser distribuidas en las escuelas de música a nivel diversificado y en los departamentos de música de las universidades del país permitirá el estudio, ejecución y difusión del son guatemalteco de tradición oral, fortaleciendo sin duda el sentido de identidad de la población estudiantil y del público en general.

Palabras clave: son tradicional, fenomenología, instrumentos folklóricos, tradición oral, música folklórica, estructura musical, difusión, enseñanza musical.

## **ABSTRACT**

This paper seeks to provide criteria to define and ethno-geographically locate the Guatemalan folk *son*. It presents results of a study on a sample of folk *sones* consisting of three hundred eighty-seven audio recordings gathered in seventeen linguistic regions of Guatemala between 1945 and 2014. The importance of the study is that, for the first time, it presents a panoramic view of the folk Guatemalan *son* as a whole, with emphasis on phenomenological facts pertaining to the vast and yet little known wealth of musical features of this repertory.

Through musical analysis and review of ethno-musical literature related, the study exposes elements of musical continuity that have been present in this of folk music genre in Guatemala, during the last six decades. These include the presence of major instrumental ensembles families and a diversity of rhythmic forms and harmonic-melodic constructions, where local and foreign (European and African) elements are involved at different levels.

To characterize the folk *son*, a multidimensional approach is proposed considering geo-linguistic, functional, historical and phenomenological views. In the latter, it is evaluated the extent or prevalence of constructive elements in the pieces according to their origin.

Keywords: ethnomusic, Guatemalan folk son, music phenomenology, music analysis, audio recording.



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación pretende contribuir a la caracterización del son guatemalteco tradicional y a establecer su localización en las distintas regiones lingüísticas del país. Los resultados se presentan como un estudio fenomenológico del son tradicional, ilustrando su contenido con partituras, análisis, anotaciones y ejemplos audibles compilados en un disco compacto.

De la música estudiada se contaba solamente con grabaciones independientes de difícil acceso, las que proporcionan información dispersa e individualizada sobre aspectos diversos del tema, pero que, por su naturaleza, no contemplan el análisis comparado de las muestras dispersas, ni su sistematización.

Los resultados incluyen una antología de fragmentos musicales de sonos tradicionales en partitura conteniendo ejemplos de elementos constructivos característicos en sonos tradicionales para marimba tocada por uno, dos y tres ejecutantes, dúos de chirimía - tambor, pito - tambor, pito - tun y rabé-adufe, así como grupo de rabé - guitarrilla - arpa y dos trompetas - tun. Por su parte el disco compacto que acompaña el estudio contiene veinticinco muestras de sonos provenientes de seis comunidades lingüísticas mayances y dos del área mestiza.

El estudio se fundamenta en principios científicos de la etnomúsica correlacionando los datos recogidos del análisis formal de sonos tradicionales, a partir de su transcripción a notación musical, con datos existentes en bibliografía relativa a la ocasión, función y el contexto social donde estas expresiones musicales tienen vigencia, en busca de determinar los criterios adecuados para su organización en tipos o formas características.

Los resultados de esta investigación buscan cumplir funciones de documentación y apoyo a la práctica educativa musical de Guatemala. En este sentido, se debe reconocer que, como consecuencia de la falta de materiales musicales, partituras y estudios sobre la música tradicional guatemalteca, la educación musical escolar y profesional en Guatemala se basa principalmente en materiales culturales ajenos a nuestra realidad, consolidando nuestra dependencia cultural de centros hegemónicos de alcance universal. La antología de fragmentos de sonos guatemaltecos tradicionales, los ejemplos en audio compilados en CD y su estudio crítico, vienen por tanto a proveer materiales de primera mano a educadores y estudiantes, posibilitando mayor pertinencia en la enseñanza musical nacional.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **A. Descripción del problema**

La problemática generada por el desconocimiento y desvalorización del patrimonio musical tradicional de Guatemala, aunado a la carencia de un estudio integral de los tipos que conforman el género musical más importante producido en país, como lo es el son, tiene su raíz en el prevaleciente conservadurismo extranjerizante en el campo de la enseñanza musical y el poco interés y promoción institucional otorgado a la producción musical tradicional<sup>1</sup>.

La escasez de estudios e información acerca de la música guatemalteca y en particular sobre el son tradicional, afecta principalmente a educadores musicales, estudiantes de música y estudiantes en general, quienes ocupan la mayor parte del proceso de enseñanza aprendizaje en el estudio de materiales ajenos a nuestra realidad. El desarraigo cultural que esta situación propicia se agudiza actualmente por el trabajo de masificación que se lleva a cabo a través de medios de comunicación, situación que ha traído como resultado un creciente deterioro de identidad y la conducción de estudiantes y población como simples objetos de manipuleo comercial.

El reconocimiento de esta problemática torna oportuno y necesario emprender acciones de investigación, preservación y difusión que permitan recuperar y poner en vigencia este repertorio, para contribuir a la valoración de nuestro patrimonio musical y fortalecer la identidad en el estudiante y público, a través del uso de materiales que contengan la producción musical generada localmente. La realización de esta acción favorecerá la construcción de un sistema de enseñanza libre de cadenas extranjerizantes que responda a nuestras propias circunstancias histórico sociales en el campo musical. Se pretende también, por medio de la publicación y difusión de estos sonos, ejercer contrapeso al impulso de valores comerciales propiciados por los medios de comunicación social que no favorecen el desarrollo espiritual del público guatemalteco.

### **B. Definición del problema**

Existe una serie de interrogantes en torno al son guatemalteco tradicional que es necesario dilucidar y que este estudio afronta, entre las más importantes se encuentran: ¿Cuáles son los tipos de son tradicional que existen en Guatemala?, ¿Donde se ubican geográficamente?, ¿Qué características musicales los identifican?, ¿Qué relaciones, similitudes o diferencias existen entre ellos?, ¿Cuáles son las funciones que cumplen en las diferentes regiones

---

<sup>1</sup> El trabajo del Área de Etnomusicología del Centro de Estudios Folklóricos es la excepción y ha realizado importantes aportes al estudio del género, pero dada la magnitud del acervo resultan insuficientes.

donde se practican, ¿Existen relaciones entre su estructura musical y el papel que juegan en la comunidad?, ¿Qué relación guardan y cuáles son sus similitudes y diferencias con los sones guatemaltecos mestizos?.

### **C. Justificación**

La vigencia de un denso repertorio de sones tradicionales que llenan espacios rituales, religiosos y de entretenimiento en ambientes familiares y públicos de comunidades principalmente indígenas de Guatemala, que proporcionan indiscutibles elementos de cohesión cultural e identidad, no han sido estudiados en su conjunto bajo un enfoque integral que permita la definición de sus características esenciales y el recuento de sus variantes funcionales y musicales en las distintas regiones del país.

Por otra parte, este repertorio es poco conocido y permanece soslayado por los medios de comunicación en manos del sector mestizo de la población. Situación que dirige inevitablemente hacia la necesidad de analizar y sistematizar este acervo cultural, darlo a conocer y difundirlo a sectores más amplios de la sociedad, sobre todo en la esfera educativa. La importancia de estas expresiones culturales estéticas y populares para construcción de un país étnicamente tolerante e incluyente ha pasado desapercibida, simplemente por la escasez bibliográfica sobre el tema, la dificultad de su acceso y la reducida difusión y promoción que se les otorga tanto a nivel estatal como privado.

Se debe considerar así mismo, que a pesar de la popularidad y reconocimiento político oficial del son guatemalteco mestizo, como la más importante forma de expresión musical nacional, su contraparte, el son tradicional que se practica en la mayoría de comunidades guatemaltecas, ha sido ignorado, no ha sido suficientemente estudiado ni aquilatado en su justa dimensión. No solo se desconoce su origen preciso, su dinámica histórica y las distintas formas que adopta en las diferentes regiones del país, sino que es casi inexistente la publicación de transcripciones de este repertorio. Al momento existe alrededor de un centenar de los sones o fragmentos de sones tradicionales publicados en partitura. Es decir, no se ha estudiado el cuerpo mayor de sones tradicionales, lo que impide su plena caracterización y sistematización teórica.

Fuera de la pertinencia histórica señalada, los resultados de este proyecto se espera impactarán principalmente a la población escolar y el sistema de enseñanza musical nacional, al facilitar el empleo, en el aula, de recursos y materiales didácticos sobre la música popular tradicional guatemalteca. El beneficio resulta evidente si se tiene en cuenta que en nuestro país, la formación de profesores de Enseñanza Media en Educación Musical en distintas universidades, así como los contenidos que ofrecen las escuelas de música y profesorado de educación musical primaria, se basan primordialmente en el estudio de materiales de la cultura europea clásica. Esto

como consecuencia de la falta de producciones musicales, métodos y estudios de música nacional y particularmente del son tradicional.

A la luz de esta panorámica resulta clara la necesidad de impulsar el trabajo de estudio científico, documentación y difusión del patrimonio musical de Guatemala y dentro de ello, particularmente, el son guatemalteco tradicional. En conclusión, la presencia de un considerable número de registros discográficos, dispersos y en su mayor parte desconocidos, de sones guatemaltecos tradicionales que ofrecen invaluable información sobre la naturaleza de nuestra música, requieren atención inmediata, con el fin de consolidar su permanencia para las generaciones futuras, permitir el acceso a su estudio y difusión, intervenir la escasez bibliográfica existente y resistir el creciente quebranto de identidad que padecemos.

## **OBJETIVOS**

### 1. General

a. Contribuir al proceso de estudio, documentación y difusión del son guatemalteco tradicional.

### 2. Específicos

a. Elaborar un catálogo de sones guatemaltecos tradicionales grabados en registros de audio y video, organizándolo por región étnica y ensamble instrumental empleado.

b. Redactar un estudio crítico sobre el son guatemalteco tradicional.

c. Elaborar una antología anotada de fragmentos de sones tradicionales que permita y propicie su comprensión, estudio y difusión.

d. Editar un disco compacto de audio conteniendo una compilación de sones tradicionales de diferentes tipos y regiones del país.

## **HIPÓTESIS**

Los sones tradicionales grabados en registro de audio y video en los últimos 40 años, contienen una muestra representativa del género, que permiten caracterizar el son tradicional, determinar sus tipos principales y su distribución geográfica en el territorio guatemalteco.

## **1. MARCO TEÓRICO**

El acercamiento fenomenológico al son guatemalteco tradicional, planteado como problema central de esta investigación, se fundamenta en los principios científicos de la etnomusicología, la sociología y la historia aplicados a la conceptualización y caracterización de este género musical de Guatemala. De acuerdo a tal objetivo, los materiales documentales relacionados y que constituyen fuentes primarias de este estudio, se encuentran en los campos discográfico y bibliográfico. El primero de ellos incluye las más tempranas

recopilaciones, iniciadas en la década de 1940 por etnomusicólogos extranjeros, plasmadas en discos de acetato de larga duración (LP) a partir de la década del 70. Estas producciones contienen grabaciones de sonos tradicionales guatemaltecos con breves notas descriptivas de los instrumentos musicales, bailes y contextos sociales donde fueron recogidas las muestras. Entre ellos destacan: *Music of Guatemala* (Jangoux, 1973), *Fiestas in Guatemala* (Jangoux, 1975), *Music of Guatemala: The San Lucas Band* (O'Brien, 1975) y *Music of the Maya Quiché of Guatemala, The Rabinal Achí and Baile de las Canastas* (Yurchenco, 1978). Estos discos documentan la producción de sonos procesionales, festivos y danzarios de los grupos k'iche', kaqchikel, ixil, q'eqchi', tzu'utujil, mam y chorti', en pueblos de los departamentos de Quiché, Totonicapán, las Verapaces, Sololá, Huehuetenango y Chiquimula.

Otro contingente de grabaciones publicadas, importante para este estudio lo constituyen los volúmenes 1, 3, 4 y 5 de la *Colección Músicos de la Tradición Popular de Guatemala*, editada por el antropólogo guatemalteco Alfredo Gómez Davis entre 1990 y 1995, con el auspicio del Instituto Guatemalteco de Turismo. La colección contiene cuatro discos LP y cuatro casetes con música tradicional de los grupos k'iche', q'eqchi', ixil y mestizo de los departamentos de Totonicapán, Alta Verapaz, Quiché y Petén respectivamente. Importante información contienen también producciones discográficas posteriores como *Music of Guatemala I* (Sandahl, 1999), *Marimbas Huehuetecas* (Stöckli - Arrivillaga, 2004) y los cuatro discos que acompañan dos libros sobre etnomusicología en Guatemala y los dos primeros números de la revista *Senderos*, publicadas por Mathias Stöckli y Alfonso Arrivillaga entre 2006 y 2010.

En la esfera bibliográfica el conocimiento sobre los sonos guatemaltecos tradicionales se presenta fragmentado, escaso e incompleto. Fueron de particular utilidad para el presente trabajo los estudios que contienen transcripciones a notación musical de sonos tradicionales. El recorrido inicia con el primer acercamiento al tema, publicado en 1897 por el geólogo alemán Karl Sapper, titulado *Música tradicional de las tribus indias de Mesoamérica Septentrional*, donde se describe la práctica de sonos heterofónicos para tríos de dos chirimías y tambor de la región de las Verapaces, proporcionando transcripciones esquemáticas y fragmentarias de algunas líneas melódicas. El artículo tiene un valor más histórico que etnomusical (Sapper, 2006: 101-111).

En secuencia cronológica se encuentra la transcripción de sesenta y seis líneas melódicas de sonos festivos y de cofradía para violín provenientes de siete poblaciones de Quiché, las Verapaces y Huehuetenango (Paret-Limardo, 1962, 21-48); luego, cuatro sonos incompletos de Sololá (Chenowet, 1964, 4-102); un son para marimba de Chuarrancho (Juárez, 1978: 5-6); dos sonos para marimba del Baile de San Miguel, en Chichicastenango (Yurchenco, 1978, 6-8); cinco sonos para marimba del *Baile de Toritos* de Santo Domingo Xenacoj (Lara et al., 1983, 16-19); tres sonos para marimba de Rabinal (Navarrete 2005, 102-

109) y cinco versiones de un son para dos trompetas y tun del baile-drama Rabinal Achi (Arrivillaga, 2006, 164-67).

Por otra parte, se han ensayado caracterizaciones del son guatemalteco en tres diccionarios enciclopédicos de la música difundidos mundialmente que contienen referentes generales del mismo. El primero, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, presenta una breve referencia del son para marimba como se practicaba en áreas rurales a fines del siglo XX (O'Brien, 1980: 777). El segundo, titulado *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World* ofrece, en entrada titulada *Sones guatemaltecos*, una panorámica general del son indígena en cuanto a instrumentos, patrones rítmicos usuales del son tradicional para marimba, señalando particularidades de sones estudiados de las etnias kaqchikel y q'eqchi' (de Gandarias, 2014, 806). El último, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en su entrada correspondiente al son, se refiere escuetamente al son guatemalteco ejecutado en marimba como género asociado a la danza entre los mestizos (Casares, 2000 (IX), 1147).

A tales noticias se suman breves datos sobre el son tradicional, basados en observaciones y análisis empíricos, más que en estudios antropológicos o etnomusicales (Bautista & Ángel, 1999: 191) y (Godínez, 1995: 37-40). En contraste, existen sólidas referencias del son tradicional para marimba de los pueblos kaqchikeles de San Jorge y San Marcos la Laguna (Chenowet 1964, 80-100) y (O'Brien, 1982, 102-103). De mayor relevancia es el libro *Maya Achí marimba music in Guatemala*, del etnomusicólogo mexicano Sergio Navarrete Pellicer, ya que ofrece un profundo y detenido estudio antropológico sobre la música para marimba de la etnia achi de Rabinal, Baja Verapaz, resaltando el significado y función de los sones tradicionales dentro de la comunidad, donde resultan ser vehículos indispensables para la invocación y la comunicación con Dios y principalmente los ancestros, invistiendo a los intérpretes un alto aprecio como servidores espirituales de la comunidad. No se debe olvidar tampoco el libro *La música maya quiché* de Jesús Castillo, que ofrece apreciaciones generales sobre la música indígena, como se practicaba en la década de 1930 en la región k'iche'. Castillo hace descripción de sus instrumentos musicales, centrándose luego en el aspecto melódico de música para tzijolaj (flauta de caña).

Finalmente se debe mencionar, por su estrecha vinculación con el tema de esta investigación, el estudio *El son guatemalteco mestizo en el siglo XIX. Historia, tipos y representantes*, resultado de otra investigación anterior, realizada por el autor de este estudio y que constituye antecedente directo y complementario del presente estudio. Este texto resulta crucial para el establecimiento de concordancias y diferencias entre las características del son indígena y el son mestizo del siglo XIX.

## 2. METODOLOGÍA

### A. Ubicación geográfica

El estudio se centra en la caracterización del sones guatemaltecos tradicionales registrados en las siguientes regiones lingüísticas de la república guatemalteca :

1. achi (Cubulco, San Miguel Chicaj y Rabinal en Baja Verapaz)
2. akateko (San Rafael la Independencia, Huehuetenango)
3. awacateko (Aguacatán, Huehuetenango)
4. chortí' (Olopa en Chiquimula),
5. chuj (San Mateo Ixtatán y San Sebastián Coatán en Huehuetenango),
6. ixil (Santa María Nebaj, San Juan Cotzal y San Gaspar Chajul en Quiché);
7. kaqchikel (Patzún, San Andrés Itzapa en Chimaltenango; Magdalena Milpas Altas, San Juan Sacatepéquez, Santo Domingo Xenacoj y Sumpango en Sacatepéquez; San Marcos la Laguna en Sololá)
8. k'iche' (Chiché, Chichicastenango, Joyabaj, San Sebastián Lemoa, Santa Cruz del Quiché y Zacualpa en Quiché; Momostenango, San Andrés Xecul, San Francisco el Alto, San Miguel Totoncapán en Totoncapán; Nahualá en Sololá;
9. mam (San Pedro Necta, Todos Santos Cuchumatán en Huehuetenango; San Juan Ostuncalco en Quetzaltenango; Comitancillo y Tajumulco en San Marcos)
10. mestizo (Mixco y Ciudad de Guatemala en Guatemala; Flores, Dolores y San Francisco y Santa Elena en Petén)
11. mopan (San Luis, Petén)
12. popti (Jacaltenango, Concepción Huista, San Antonio Huista, Santiago Petatán en Huehuetenango)
13. poqomchi' (Santa Cruz Verapaz, Alta Verapaz)
14. q'anjob'al (
15. q'eqchi' (Cahabón, Carchá, Cobán, Chahal, Chamelco, Chisec, Lanquín, Panzós y Senahú en Alta Verapaz) ,
16. tecticteco (Tecticán, Huehuetenango)
17. tz'utujil (San Pedro la Laguna y Santiago la Laguna en Sololá)

### B. Descripción del método, técnicas, procedimientos e instrumentos

La realización de esta investigación contempló el estudio etnomusicológico, sobre una muestra de sones guatemaltecos tradicionales grabados en diferentes regiones de Guatemala durante los últimos sesenta y cinco años de trabajo etnográfico, los que fueron tratados bajo un enfoque semiótico, buscando establecer relaciones entre los sonidos musicales que conforman la superficie sonora audible de los sones y el contexto social, espacial y temporal en que el que se practican.

El trabajo implica recorrer el proceso de localización, catalogación, audición, selección y transcripción a partitura de sones tradicionales, incluyendo como parte medular, el análisis de una muestra seleccionada de ellos y la síntesis crítica de sus características musicales salientes (en parámetros funcionales, discursivos, melódicos, rítmicos y armónicos), en busca de caracterizar tipos o formas principales. En esta particular fase se tomó como referencia el enfoque fenomenológico propuesto por Felipe Ramón y Rivera (1980) para análisis estructural de música de tradición oral latinoamericana.

Complementariamente se plantean las interrogantes contextuales, la simbólica y significado de los sones seleccionados para las comunidades donde pertenecen. Ello implica la observación de los artífices y sus productos atendiendo a su particular coyuntura concreta histórica y social, sopesando los aportes indígenas, europeos o africanos que manifiesten. En tal sentido se estudiaron textos disponibles sobre la cultura espiritual indígena de las regiones correspondientes.

El trabajo de investigación se distribuyó en cinco fases en cada una de las cuales se utilizaron procedimientos e instrumentos específicos.

#### Fase I: Recopilación de información

- a. Preparación de instrumentos de registro. Se prepararon fichas de registro para muestras de audio a revisar. La ficha de registro de sones contiene una sección para datos generales sobre la grabación original (nombre del son, lugar de recolección, fecha, recolector, instrumentos, músicos y grupo lingüístico de portadores). Se reserva un espacio para consignar datos referentes a la ocasión, función, actitud y contexto de la ejecución. Una última sección de la ficha se destina a observaciones sobre el contenido musical y estructural de cada son (aspectos rítmicos, armónicos, melódicos, tímbricos y formales).
- b. Acopio de grabaciones. Se contactó a investigadores, marimbistas profesionales, productores de televisión y personas particulares que poseen archivos de música tradicional de Guatemala. Colaboraron ofreciendo sus grabaciones las siguientes personas: Lic. Carlos García Escobar, Lic. Enrique Barrios Heredia, Dr. Mathias Stöckli, Maestro Alex Job Sis, Maestro Otto Xitumul, Profesor Enrique Orozco, Lic. Marco Tulio Rodas, Lic. Belisario Reynoso, Lic. Walter Figueroa y Lic. Cesar Pozuelos. Con los materiales por ellos proporcionados y los del archivo del coordinador de este proyecto se reunieron un total de cuarenta y dos registros sonoros conteniendo trescientos ochenta y siete sones en diferentes formatos, la mayor parte inéditos.

#### Fase II: Ordenamiento de materiales

- a. Cada una de las grabaciones fue motivo de audición detenida y observación, apuntando los datos resultantes en fichas de registro.



- b. Elaboración de catálogo: se ordenaron los sonos escuchados de acuerdo al grupo lingüístico de donde son originarios, empleando tablas por tipo de agrupación musical, consignando título, lugar y localización de fuente. Al inicio del catálogo se consignan ordenadas numéricamente las fuentes utilizadas.

#### Fase III: Estudio bibliográfico preliminar y selección de muestra

a. Se realizó una revisión preliminar de bibliografía disponible sobre música de las regiones geográficamente localizadas. Esto con el fin de establecer el contexto social donde los sonos tienen vigencia.

b. A partir de una detenida audición y la revisión de sus fichas de registro se seleccionó la muestra de los sonos tradicionales a transcribir y los sonos a ser incluidos en el CD. Para ello se consideraron criterios de valor, musical, función social y persistencia. Se buscó ilustrar los tipos principales de sonos en forma inclusiva en cuanto dispersión geográfica, pertenencia étnica y ensambles instrumentales más comunes.

#### Fase IV: Producción de antología de partituras y audio de sonos tradicionales

a. Secciones seleccionadas de los trece sonos elegidos fueron transcritas a notación musical, por audición directa de los registros sonoros. Estas selecciones fueron transcritas en computadora con programa de texto musical, para presentar profesionalmente la música en condiciones aptas para lectura.

b. Los veintisiete sonos seleccionados para ser editados en disco compacto fueron objeto de un detenido proceso de edición, filtraje y ecualización buscando la mayor calidad de audio posible.

#### C. Metodología de análisis de información (Fase V)

a. El estudio de la muestra incluyó el análisis fenomenológico de sonos seleccionados, donde se examinaron aspectos formales, armónicos, melódicos, rítmicos y funcionales para determinar sus características y formas principales. Paralelamente realizó el estudio bibliográfico sobre el contexto social y la cultura espiritual de los pueblos indígenas donde se producen los sonos, buscando posibles relaciones con los datos extraídos del análisis musical.

### 3. RESULTADOS

#### A. Consideraciones previas

##### a. Alcances de la investigación

Los sones guatemaltecos tradicionales grabados entre 1945 y 2014, que constituyen la muestra a estudiar (ver catálogo adelante, pp. 22-30), abarcan un ínfimo sector de la producción real de este tipo de piezas, existente en Guatemala durante dicho lapso de tiempo. Esto se hace evidente si consideramos, en primer lugar, que de los veinte grupos lingüísticos mayances existentes, se obtuvieron muestras parciales de solo dieciséis de ellos. Por otra parte, las grabaciones que se consiguieron de cada región son escasas: de tres comunidades lingüísticas se encontró un solo son, mientras que de otras seis no llegan a una decena los sones grabados en cada una de ellas. Aún la región mejor documentada, la achi (ver gráfica 1 adelante), resulta incompleta. Solo se encontraron sones grabados de tres de los ocho municipios del departamento donde se ubica. Así mismo el recuento de grupos es parcial, por ejemplo: los grupos de marimba achi grabados son principalmente dos: *Marimba Reina Rabinalense* y *Marimba Reina Chicaj* (C5-38 y C42-78)<sup>2</sup> quedando fuera de alcance, la práctica de otros grupos similares existentes en los diferentes municipios del departamento.

La mayor cantidad grabaciones fueron realizadas durante celebraciones públicas (fiestas religiosas, ferias patronales). Se trata principalmente música asociada a danzas tradicionales vigentes en diversas comunidades del país. La muestra contiene también registros de música para rituales funerarios de las comunidades q'eqchi' y achi. Son escasos los registros de sones para rituales agrarios, uso íntimo y familiar o sones para recreación.

En tal virtud resulta claro que falta aún un registro extenso e inclusivo de grabaciones publicadas y un mayor avance en la investigación etnomusical<sup>3</sup>, para tener una visión completa de la producción de sones en el país. Los resultados de esta investigación ofrecen un punto de partida al tema de la caracterización del son tradicional. Sus encuentros e interpretaciones quedan abiertos a futuros aportes de interpretación fenomenológica, cuando se conozcan más formas de este género.

---

<sup>2</sup> En adelante los sones consignados ya en el catálogo (C) (pp. 24-32) en el disco compacto (CD) o en la antología de transcripciones (T), proveída al final del estudio, se identifican en adelante respectivamente poniendo entre paréntesis el número correlativo dentro del catálogo, el número de pista donde se encuentran en el disco y/o el número de transcripción así: (C23 y 43; CD1; T10) = catálogo números 23 y 43, pista 1 del CD; transcripción 10.

<sup>3</sup> Ver Marco Teórico arriba.

## **b. Delimitación del campo de estudio. El concepto de son tradicional**

Ante la heterogénea y compleja naturaleza del son guatemalteco tradicional contenida en la muestra se impone una perspectiva de apreciación conceptual abierta que parta del punto de vista inclusivo de los portadores de la tradición y lo que consideran es el son. Ello sin menoscabo del enfoque analítico de las piezas desde los procedimientos estándar de la etnomusicología contemporánea.

La evolución del significado del término *son* puede trazarse históricamente desde su presencia en el primer diccionario de la lengua hispana, publicado en Salamanca en 1492, donde se define como sinónimo de *sonido*, equivalente al vocablo latín, *sonus* (Nebrija, 1492, en línea). Un nuevo sentido del vocablo se descubre en escritos de los primeros misioneros que trabajaron en la Nueva España durante la conquista en el siglo XVI, quienes lo equiparan al modo o manera de hacer música de los indígenas (de Gandarias, 2012, 18). Esta asociación del término con la música se asienta y difunde en los siglos siguientes (XVII y XVIII) como lo confirman diccionarios de la época (Covarrubias 1611, 32 v) y (RAE 1739, 6, 150). En el siglo XVII el guitarrista Gaspar Sanz precisa más el término refiriéndose con él a piezas musicales populares adscritas a pueblos determinados, a los que representaban nacionalmente (Sanz, 1674, 5). Esta definición fue sin duda la que prevaleció en el período colonial del Nuevo Mundo, para que los españoles nominaran indiscriminadamente como *sones*, a las músicas locales de distintas regiones de los territorios bajo su control. Siendo estos *sones* diferentes, se requirió luego el gentilicio del país donde se producen, para ser identificados, así: son mexicano, son costarricense, etc.

Es oportuno observar que entre los artífices de la cultura popular tradicional el uso del término "son" para referirse a su producción musical conserva el significado renacentista del vocablo castellano, arriba señalado. Tal persistencia se debe al conservadurismo y resguardo de valores que practican como recursos para mantener su identidad. Aquí el son se refiere al sonido propio, la expresión sonora local con la cual las diferentes comunidades se identifican. Esto se observa incluso en los diferentes significados de la palabra en los diferentes idiomas mayances; así por ejemplo en q'ueqchi' el vocablo son significa música, en achí, pieza de música. Este hecho a llevado a plantear la hipótesis de que la palabra son no es de origen hispano sino indígena (Sis, 2014, entrevista), hipótesis que requeriría un estudio lingüístico e histórico para comprobar su veracidad o falsedad.

El sentido de pertenencia y propiedad derivado del concepto de son entre los portadores de la tradición se proyecta a formas occidentales transculturadas, unas desde tiempos coloniales, otras a partir de la época republicana, utilizándolas en expresiones musicales tradicionales. Esto explica cómo estructuras y ritmos de contradanza, marcha o vals siendo reciclados,

arreglados y/o adaptados a circunstancias locales son consideradas como sonos propios, perdiendo la conciencia de su origen importado.

En virtud de lo expuesto y para los límites de este estudio se considera son tradicional a una amplia y variada gama de expresiones musicales anónimas de carácter funcional (ritual o recreativo), frecuentemente asociadas a la danza, transmitidas oralmente en las distintas comunidades que conforman la republica guatemalteca y en las que intervienen, en forma diversa, componentes indígenas, europeos y/o africanos

Cuatro son los resultados tangibles de la investigación. Ellos corresponden en su orden a los cuatro objetivos planteados en el proyecto: un catálogo de los sonos encontrados, un estudio teórico fenomenológico sobre el son tradicional, la edición de un disco compacto con ejemplos audibles de los sonos estudiados y una antología de fragmentos de sonos tradicionales en partitura. A continuación se expone cada uno de ellos.

## **B. Catálogo de sonos guatemaltecos tradicionales grabados en registro de audio y video (1945-2014)**

Este catálogo contiene trescientos ochenta y siete sonos grabados en registros de audio o video entre 1945 y 2014. Los sonos se conservan en publicaciones discográficas y grabaciones inéditas conservadas en cuarenta y dos registros que se consignan como fuentes donde se pueden localizar los sonos.

En la realización del catálogo se han tenido en cuenta los siguientes criterios:

- El catálogo esta organizado alfabéticamente en diecisiete secciones correspondiendo a los grupos lingüísticos de los que se encontraron grabaciones, siendo ellos: achi, akateko, awacateko, chortí, chuj, ixil, kaqchikel, k'iche', mam, mestizo, mopan, popti, poqomchi', q'anjob'al, q'eqchi', tecticteco y tz'utujil.
- Para cada grupo lingüístico se consignan los sonos agrupados en tablas de acuerdo al ensamble de instrumentos que los ejecuta, en orden alfabético.
- Cada tabla contiene espacios para las siguientes informaciones de cada son: número correlativo, lugar donde se ejecuta, título y localización.
- Para la localización del documento sonoro donde se encuentra la grabación de un son determinado se ofrece el número correlativo de la lista numerada de cuarenta y dos fuentes sonoras consignadas al principio del catálogo.
- En el caso de publicaciones discográficas se agrega al número de fuente el lado y la pistas donde se encuentra así: 3: B6 indica que el son se localiza en la tercera fuente citada en la pista 6 del lado B del disco que corresponde .
- Abreviatura: s.d. = sin datos.

## GRABACIONES FUENTE

### DISCOS Y CASETES PUBLICADOS

1. Academia de Lenguas Mayas de Guatemala (2007). *Nima Q'ojoom. Tinamit Ch'a'teem Achi. Comunidad Lingüística Achi.* (CD). Rabinal, Baja Verapaz. Academia de Lenguas Mayas de Guatemala.
2. Amperes, R. & Cuxum, C. (Prod.) (2005). *Sones con sentimiento. San Miguel Chicaj, B.V.* (CD). Multiservicios EM@NUEL.
3. Arrivillaga, A. & Stöckli, M. (Eds.). (2010). *Senderos. Revista de Etnomusicología 2.* (CD). Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos.
4. \_\_\_\_\_. (2008). *Senderos. Revista de Etnomusicología 1.* (CD). Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos.
5. \_\_\_\_\_. (2007). *Por los senderos de la música. 30 años de Etnomusicología CEFOL USAC.* (CD). Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos.
6. \_\_\_\_\_. (2006). *Etnomusicología en Guatemala.* (CD). Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos.
7. \_\_\_\_\_. (2004). *Marimbas Huehuetecas: Sones, zapateados, zarabandas, barreños* (CD). Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos. Aporte para la Descentralización Cultural (ADESCA).
8. Centro para las culturas populares y tradicionales (Ed.) (1987). *Música popular y tradicional de América Latina. Volumen 1. Guatemala.* (LP). Alfonso Arrivillaga (Selección musical y textos). Venezuela: Consejo Nacional de la cultura, Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Programa regional de desarrollo cultural de la Organización de Estados Americanos, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
9. Cuxum, C. (Prod.). (2001). *Sones con sentimiento. San Miguel Chicaj, B.V.* (CD). Canahuí, D. (Grabación). Multiservicios EM@NUEL.
10. Gómez D., A. (Ed.) (1995). *Música tradicional y Popular del El Ixil, Quiché* (Casete) (2 Vol.). Byron Sosa (registro sonoro). Guatemala: Instituto Guatemalteco de Turismo. Casa de la Cultura de Nebaj. Gamboa Estudios.
11. \_\_\_\_\_. (1994). *Música Popular de El Petén* (Casete) (2 Vols.). Byron Sosa y Alfonso Arrivillaga (registro sonoro). Guatemala: Instituto Guatemalteco de Turismo. Gobernación Departamental de Petén. Discos VIPRO.
12. \_\_\_\_\_. (1992). *Música tradicional Q'eqchi' de Alta Verapaz* (LP) (2 Vol.). Byron Sosa y Alfonso Arrivillaga (registro sonoro). Guatemala: Instituto Guatemalteco de Turismo. Consejo Regional de desarrollo urbano y rural II. Discos de Centroamérica.
13. \_\_\_\_\_. (s.f. [1990]). *I Encuentro de músicos de la tradición popular de Totonicapán* (LP) (2Vol.). Byron Sosa y Alfonso Arrivillaga (grabación). Guatemala: Instituto Guatemalteco de Turismo. Casa de la Cultura Totonicapense.

14. Jangoux, J. (Ed.). (1973). *Music of Guatemala. Vol 2.* (LP). Estados Unidos: Ethnic Folkways Records. FE4213.
15. \_\_\_\_\_ (Ed.). (1969). *Music of Guatemala.* (CD). Estados Unidos: Asch Records.
16. Navarrete, S. (Ed.) (2005). *Maya Achi Marimba Music in Guatemala* (CD). Philadelphia: Temple University Press.
17. Sandahl, E. (Ed.). (1999). *Music from Guatemala 1.* Guatemala: (CD). Torborn Samuelson (Grabación), (S. Sandahl e I. de Gandarias, Notas). Suecia: The Swedish International Development Authority. Caprice Records, CAP21598
18. Yurchenco, H. (Ed.). (1978). *Music of the Maya-Quiches of Guatemala. The Rabinal Achi and Baile de las Canastas* (LP). Estados Unidos: Ethnic Folkways Records FE 4226.

#### GRABACIONES INEDITAS DE AUDIO

19. de Gandarias, I. (Recopilador). (1991). *Grabación de la Feria de Jocotenango.* (cinta). Aporte para la descentralización Cultural ADESCA.
20. García E., C. (Recopilador) (2013). *A. Danza de la Conquista. Comitancillo, San Marcos. B. Danza de Moros y Cristianos. Sumpango. Sacatepéquez.* (casete). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala.
21. \_\_\_\_\_. (2 agosto, 2007). *Danza de Toritos. San Pedro Necta, Huehuetenango.* 2 Vol. (casete). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala.
22. \_\_\_\_\_. (25 mayo, 2005). *Danza de Ma' Muun. Santa Cruz, Alta Verapaz.* (casete). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala.
23. \_\_\_\_\_. (6 julio, 1996). *Danzas El Patzcá y El Chico Mudo.* Rabinal, Baja Verapaz. Casete. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala.
24. \_\_\_\_\_. (4 agosto, 1989). *Corpus Christi en Cobán, Alta Verapaz y San Andrés Itzapa, Chimaltenango.* (casete). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala.
25. \_\_\_\_\_. (19 diciembre, 1987). *Danza del Palo Volador.* Chichicastenango, Quiché. (casete). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala.
26. \_\_\_\_\_. (19 octubre, 1987). *Acabo de novena de un año de Eugenio Xoloc.* Rabinal. Baja Verapaz. (2 Vol.). (casete). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
27. \_\_\_\_\_. (s. f.). *Danza del Venado de San Pedro Carchá, Alta Verapaz.* (casete). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
28. Orozco, E. (recopilador). (s. f.). [*Grabación del Baile de Moros Tamorlán en Rabinal*] (casete). Producción personal.
29. Radio Imperial (s. f.). [*Grupos de violín, guitarrilla y arpa, y, de chirimía y tambor de San Juan Chamelco*]. (casete). Grabación proporcionada por el profesor Enrique Orozco.

30. Radio Nacional Tikal (ca. 1978). [*Grabación de la marimba la Voz del Pueblo de Santa Elena, Flores, Petén*]. (casete). Grabación proporcionada por el Licenciado Edgar Barrios Heredia.
31. Sandahl, S. (Prod.) y Sammuelson, T. (Ing. sonido) (19 - 21 enero de 1999). [*Grabaciones de campo en Cobán, San Miguel Chicaj y Rabinal*]. 6 Vol. (DAT). The Swedish Concert Institute (Rikskonsertter) /CAPRICE y The Swedish International Development Authority (SIDA).
32. Yol, J. y Lopez, A. (Recopiladores) (2005). *Sones de Rabinal. Marimba Ali Rabinaleb* (2 Vol.). (CD). Trabajo investigación para el curso del 3er. Semestre de Antropología, de la Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

## VIDEOS

33. Estrada, R. (Prod.), Sarceño, H. (Edición). (2005). *Paralelo Fantástico*. (DVD) Canal 5 Cultural y Educativo. TV USAC. Helvetas. Fundación Guatemalteca para el desarrollo (FUNDARTE). En archivo de TV USAC.
34. Estrada R. (Productora), Zapeta, A y Santizo, E. (grabación). (1988). *Concierto de Marimbas*. (DVD). Canal 5 Cultural y Educativo. Instituto Guatemalteco de Turismo. En archivo de TV USAC.
35. Figueroa, W., Pozuelos, C. y Alonzo, M. (Prod.) (2009). *Filmaciones en San Miguel Chicaj*. (DVD). Cinemateca Universitaria Enrique Torres. TV-USAC La Televisión Alternativa. Dirección General de Desarrollo Cultural y Fortalecimiento de las Culturas Populares. En archivo de TV USAC.
36. García, E., C. (Recopilador) (2 Agosto, 2007a). *Danza de Toritos. San Pedro Necta. Huehuetenango*. 2 Vol. (Videocasete Hi8). Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala.
37. \_\_\_\_\_ (2 mayo, 2007b). *Festival de música folklórica en Chiché. Quiché*. (Videocasete Hi8). Guatemala. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Aporte para la descentralización Cultural ADESCA.
38. \_\_\_\_\_ (10 enero 2004). *Danza de la Conquista. Tonichún, San Marcos*. (Videocasete Hi8). Guatemala. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
39. \_\_\_\_\_ (2004) *Fiesta del Corpus en Patzún. Danza del Venado*. (Videocasete Hi8). Guatemala. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
40. \_\_\_\_\_ (29 abril, 2001). *Preparativos de velación de máscaras de El Costeño en Rabinal*. (Videocasete Hi8). Guatemala. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
41. \_\_\_\_\_ (s.f.). [*Fiesta patronal de Santo Domingo Xenacoj*]. (Videocasete Hi8). Guatemala. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
42. \_\_\_\_\_ (s. f.) *Baile El Palo Volador. Cubulco y Joyabaj*. (Videocasete Hi8). Guatemala. Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Tabla 1. Catálogo de sones guatemaltecos tradicionales grabados (1945-2014).

**1. ACHI**

**CHIRIMIA Y TAMBOR**

No.	LUGAR	TITULO	LOCALIZACION
1	Rabinal, Baja Verapaz	a) Son de Ajitz, b) Son de Pepe	18: B2a, B2b
2		(del <i>Baile del Ajitz</i> )	
3	San Miguel Chicaj, Baja Verapaz	a) <i>Chanay</i> , b) <i>Don Francisco</i>	35
4			

**MARIMBA (3 ejecutantes)**

5-19	Rabinal, Baja Verapaz	a) <i>Antiguo</i> , b) <i>Chuarrancho</i> , c) <i>Joyabateco</i> , d) <i>Mishito</i> , e) <i>Nahualá</i> , f) <i>Nahualá 2</i> , g) <i>Nahualá (2 baquetas)</i> , h) <i>Nahualá (3 baquetas)</i> , i) <i>Nahualá natural entre compadres</i> , j) <i>Revienta caite</i> , k) <i>San Juanerita</i> , l) <i>San Juanerita (3 baquetas)</i> , m) <i>San Pablo</i> , n) <i>San Pedrano</i> , ñ) <i>Santiago (Marimba Ali Rabinaleb / Reina Rabinalense, 2010)</i>	32, Vol. 1: 1-17
20-28		a) <i>Cinco pesos</i> , b) <i>Costa</i> , c) <i>Costa grande</i> , d) <i>Chiapaneca</i> , e) <i>Kachelaaj</i> , f) <i>Kubuul</i> , g) <i>Maxeña</i> , h) <i>Salvadoreño</i> , i) <i>Zacualpa (Marimba Ali Rabinaleb / Reina Rabinalense, 2010)</i>	32, Vol. 2: 1-9
29-32		a) <i>Amanecido</i> , b) <i>Costa Chiquita</i> , c) <i>De Entrada</i> , d) <i>San Pablo (Marimba Reina Rabinalense -1995)</i>	16: 2, 11, 12 = (6: 5), 13
33-38		a) <i>Amanecido</i> , b) <i>Barreño</i> , c) <i>Cubulco</i> , d) <i>San Miguelito</i> e) <i>San Pablo</i> , f) <i>Palo Seco</i> , g) <i>Zacualpa (Marimba Reina Rabinalense -1987)</i>	26
39-40		a) s. d., b) s. d., c) s. d. (del <i>Baile El Costeño (Marimba La voz de Rabinal Achí)</i> )	40
41	Río Negro, Rabinal	<i>El culebrero</i>	8: A11
42-46	San Miguel Chicaj	a) <i>Campanilla</i> , b) <i>Chiapaneca</i> , c) <i>Las ánimas</i> , d) <i>San Miguelito</i> , e) <i>Rey Quiché. (Marimba Reina Chicaj - 2009)</i>	35
47-62		a) <i>Amanecido</i> , b) <i>Barreño</i> , c) <i>Campanilla</i> d) <i>Canto al Mishito</i> , e) <i>Catalina</i> , f) <i>Cubulera</i> , g) <i>Juan Pueblo</i> , h) <i>La Cebollita</i> , i) <i>El Muñeco</i> , j) <i>El Mishito</i> , k) <i>Palo Seco</i> , l) <i>Panchita</i> , m) <i>Rey Quiché</i> , n) <i>San Miguelito</i> ; ñ) <i>San Pablo</i> , o) <i>Zacualpa (Marimba Reina Chicaj - 2005)</i>	2: 1-16
63-77		a) <i>Campanilla</i> , b) <i>Chapín</i> , c) <i>Chiapaneca</i> , d) <i>Chorchita</i> , e) <i>Cinco Letras</i> , f) <i>Costa</i> , g) <i>Costa Chiquita</i> , h) <i>Frijolito</i> , i) <i>Las ánimas</i> , j) <i>La flor</i> , k) <i>Llanto de amor</i> , l) <i>Martineco</i> , m) <i>Maxeño</i> , n) <i>Montañita</i> , ñ) <i>San Gabrieleño (Marimba Reina Chicaj - 2001)</i>	9: 1-14
78		<i>Zacualpa (Marimba Reina Chicaj - 1999)</i>	17: 8

**MARIMBA y SAXOFONES (2)**

79-80	Cubulco, Baja Verapaz	a) s. d., b) s. d. (del <i>Baile de Mexicanos</i> )	42
-------	-----------------------	---	----



**PITO (flauta) DE ALUMINIO Y TAMBORÓN**

81-83	Rabinal	a) <i>Son del Rey Moro</i> . b) s. d. c) s. d. (Sones del <i>Baile de Moros Tamorlán</i> )	28
84-104		a-e) <i>Caja 1-5</i> , f) <i>Cepillo</i> , g) <i>Comunal</i> , h) <i>Corrido</i> , i) <i>Cusay</i> , j) <i>El cautivo</i> , k, l) <i>Embajador 1 y 2</i> , m) <i>Guerra</i> , n) <i>Hormigo</i> , ñ) <i>Moranza o Partida</i> , o) <i>Morato</i> , p) <i>Nocefra</i> , q) <i>Rey Cristiano</i> , r) <i>Rey Moro</i> , s) <i>Sompopo</i> , t) <i>Tanael</i>	1: 1- 21

**PITO (flauta de caña con embocadura de cera) y TAMBORÓN**

105-106	Rabinal	a) <i>Son del rey Moro</i> , b) <i>Son del Amorate</i> (del <i>Baile de Moros y Cristianos</i> )	18: A4a, A4b
107		<i>Guerra</i>	16: 5

**PITO y TUN**

108-112	Rabinal	a.) s. d., b) s. d., c) s. d., d) s. d., e) s. d. (del <i>Baile El venado</i> )	18: A5a, A5b, A5c, A5d, A5e
113		<i>Son de Entrada del Baile de los Güegüechos</i>	17: 15
114-116		a) <i>Entrada</i> , b) <i>Baile frente a iglesia</i> c) <i>Salida de la procesión</i> , (del <i>Baile Los Güegüechos</i> ), d) <i>Ixoc Pumuy (La Pichona)</i>	31: DAT 5

**PITO LARGO Y TAMBORCITO (2 ensambles simultáneos)**

117	Rabinal	s. d., (del <i>Baile Los Negritos</i> )	16: 4
-----	---------	---	-------

**TROMPETAS (2) Y TUN**

118	Rabinal	<i>Baile Rabinal Achí</i> (fragmento) (2002)	6: 22
119		Fragmento del <i>Baile Rabinal Achi</i> (1999)	17: 13
120-121		a) <i>Son del Quiché</i> , b) <i>Son de Rabinal</i> (1999)	31: DAT 1
122		<i>Son del Baile Rabinal Achí</i> (1994)	16: 7
123-124		a) <i>Son del Quiché Achí</i> , b) <i>Son de Rabinal Achí</i> (del <i>Baile del Rabinal Achí -1945</i> )	18: A1a; A1b

**TUN, (CHINCHINES, VOCES)**

125	Rabinal	<i>Son del Baile del Patzcá</i>	5: 7
-----	---------	---------------------------------	------

**VIOLÍN Y ADUFE**

126	Rabinal	<i>Son de la Danza El Chico Mudo</i>	23
127		<i>Son para levantar las almas</i>	6: 4
128-130		a) <i>Costa</i> , b) <i>La Flor</i> , c) <i>Moctezuma</i>	31: DAT 5

**2. AKATECO**

**MARIMBA (4 ejecutantes)**

131-132	San Rafael la Independencia, Huehuetenango	a) <i>Son antiguo</i> , b) <i>Zarabanda (Marimba San Rafael)</i>	7: 13, 15
---------	--	--	-----------

**3. AWACATEKO**

**MARIMBA (1 ejecutante)**

133	Aguacatán, Huehuetenango	<i>Esperancita</i>	4: 20
-----	--------------------------	--------------------	-------

**MARIMBA (3 ejecutantes)**

134-136	Aldea Xolpic. Aguacatán,	a) <i>San Francisco</i> , b) <i>Wareño</i> , c) <i>Son para la Fiesta de la Virgen (Marimba de los Hermanos Luna)</i>	7: 5, 7, 8
---------	--------------------------	---	------------

#### 4. CHORTI'

##### MARIMBA (1 ejecutante)

137	Jocotán, Chiquimula	s. d., (del <i>Baile de los Huastecos</i> )	12: A8
-----	---------------------	---	--------

##### FLAUTA Y TAMBORÓN

138	Olopa, Chiquimula	a) <i>Embajada</i> , b) <i>La guerra</i>	35
139		(del <i>Baile de Moros y Cristianos</i> )	

##### RONDADOR O FLAUTA DE PAN Y TAMBORON

140- 143	Chiquimula	<i>Sones del Baile de Moros y Cristianos</i> a) s. d., b) s. d., c) s. d., d) s. d.	5: 8
-------------	------------	--	------

#### 5. CHUJ (RAMA Q'ANJOB'AL)

##### CHIRIMIA Y TAMBOR

144	San Mateo Ixtatán, Huehuetenango	s. d.	14: B 11
-----	-------------------------------------	-------	----------

##### CHIRIMIAS (2) Y TAMBOR

145	San Sebastián Coatán, Huehuetenango	<i>Son</i>	6: 17
-----	--	------------	-------

##### MARIMBA (3 ejecutantes)

146- 148	San Mateo Ixtatán, Huehuetenango	a) s. d., b) s. d., c) s. d.	14: B5, B6 B7
-------------	-------------------------------------	------------------------------	---------------

##### MARIMBA (4 ejecutantes)

149- 152	San Mateo Ixtatán, Huehuetenango	a) <i>Son de Despedida</i> , b) <i>Son del Mayordomo del Baile del venado</i> , c) <i>Son tradicional</i> , d) <i>Zarabanda (Marimba Ixtía Ixtateca)</i>	7: 9, 10, 11, 12
-------------	-------------------------------------	--	------------------

#### 6. IXIL

##### CHIRIMIA Y TAMBOR

153	Aldea Xeucalvitz, Santa María Nebaj, Quiché	<i>El Mishito</i>	3: 14
154	San Juan Cotzal, Quiché	<i>Son Marcha (del Baile de la Conquista)</i>	10: A3
155	Santa María Nebaj	<i>Son sin nombre</i>	10: C1
156		<i>Son sin nombre (del Baile de la Conquista)</i>	10: D9

##### CHIRIMIA, PITO Y TAMBOR

157	Nebaj, Quiché	s. d.	14: A 1
-----	---------------	-------	---------

##### MARIMBA (3 ejecutantes)

158	Santa María Nebaj	s. d.	14: A 3
159		a) s. d, b) s. d. (del <i>Baile El Vaquero</i> )	14: A5, A6
160			
161	San Gaspar Chajul, Quiché	<i>Son Mi Chajul</i>	10: C5

##### MARIMBA (4 ejecutantes)

162	San Juan Cotzal	<i>Son sin nombre (Marimba Alma Sanjuanera)</i>	10: B2
-----	-----------------	---	--------

##### MARIMBAS (2), BAJO Y BATERIA

163	Santa María Nebaj	<i>Son sin nombre (Conjunto musical Los bules)</i>	10: D7
-----	-------------------	--	--------

##### PITO Y TAMBOR

164	Santa María Nebaj	s. d.	14: A8
165		s. d.	14: A9
166		<i>Son del Baile del Quetzal</i>	10: A7
167		<i>Son ya venimos</i>	10: B8

##### TROMPETA, PITO Y TAMBOR

168	Chajul, Quiché	<i>Son de cuaresma</i>	18: A6 a-c
-----	----------------	------------------------	------------

##### TROMPETA, TUN Y TORTUGA

169- 172	San Gaspar Chajul, Quiché	a) <i>Son del rey Gaspar</i> , b) <i>Son del gorrión</i> , c) <i>Son del niño y el quetzal</i> , d) <i>Final</i>	18: A2 a-c
-------------	------------------------------	--	------------

		(del Baile de las Canastas)	
173		Son El Abuelo del Baile de las Canastas	10: C3
VIOLIN Y GUITARRA			
174	Santa María Nebaj	Son sin nombre	10: A8
175	San Gaspar Chajul	Son San Gaspar	10: B5
VIOLIN, GUITARRA Y ADUFE			
176	San Gaspar Chajul	Son sin nombre	10: C7
VOCES, GUITARRAS Y ADUFE			
177	San Gaspar Chajul	Son San Gaspar	14: A 7, 8
VOCES, VIOLÍN, GUITARRA y ADUFE			
178	San Gaspar Chajul	Son del Baile de los Pastores	10: D6
VOZ Y TUN			
179	San Gaspar Chajul	Son de Pascua	10: B1

## 7. KAQCHIKEL

### CHIRIMIA Y TAMBOR

180	Patzún, Chimaltenango	Son de traslación	24
181	Sololá	a) Son San Simón b) El Mishito	33
182			

### MARIMBA (1 ejecutante), SONAJAS

183	San Juan Sacatepéquez	a) s.d. b) s.d. (Sones del Baile El Venado)	5: 6
184			

### MARIMBA (3 ejecutantes)

185	Aldea Lo de Bran, Mixco	Son de traslación (del Baile de Toritos)	19
186-188	Barrio San Antonio, Sololá	a) Cinco pesos, b) San Jorge, c) San Juan (Marimba Alma Sololteca - s.f.)	33
189-190		a) Barreño, b) Cinco pesos (Marimba Alma Sololteca - 1999)	17: 14, 1
191-193		a) El Chompipe, b) San Jorge, c) San Pablo	31: DAT 5
194	Santo Domingo Xenacoj, Sacatepéquez,	s. d. (del Baile de Moros y Cristianos) (Marimba Herencia Maya)	41
195		s. d. (del Baile de Moros y Cristianos) (Marimba Reina de Xenacoj)	41

### MARIMBA DE TECOMATES

196	San Marcos La Laguna, Sololá	Sones del Baile El Venado	6: 18
-----	------------------------------	---------------------------	-------

### MARIMBA DE TECOMATES y FLAUTA CON MIRLITON

197	San Marcos La Laguna,	Son del Baile El venado	6: 19
-----	-----------------------	-------------------------	-------

### PITO, TAMBOR Y CAJITA

198	Magdalena Milpas Altas,	El misionero	8: A1
199	Sacatepéquez	El mishito	17: 2

### PITO y TAMBORON

200	Sumpango, Sacatepequez	Son de Vasallo (del Baile de Moros y Cristianos)	20
201	Santo Domingo Xenacoj	Son de traslación	41
202	Patzún	Son de traslación	39

### PITO PEQUEÑO (XUL), TAMBOR y PITO GRANDE (SACAH), CAJA

203	San Andrés Itzapa,	El mishito	8: A2
204	Chimaltenango	Son de traslación para procesión de Corpus Christie (con tamborón adicional)	24

### PITO y TUN

205	Patzún	Son de traslación	24
206	San Andrés Itzapa	Son de la Danza del Venado	24

VIOLIN y ARPA

207-209	San Juan Sacatepéquez,	a) s. d., b) s. d., c) s. d.	6: 16
210	Sacatepequez	<i>El mishito</i>	5: 30

**8. K'ICHE'**

CHIRIMIA Y TAMBOR

211-212	Chichicastenango, Quiché	a) <i>Son de Pedro Portocarrero</i> , b) <i>Son de Santa María (del Baile de la Conquista)</i>	18: B3a, B3b
213		<i>Son el Tzisimite</i>	8: A3
214	Momostenango,	<i>Son Tzunun, (del Baile de la Conquista)</i>	13: A6
215-217	Totonicapán	a) <i>Son de Tecún Umán</i> , b) <i>Son de Pedro de Alvarado</i> , c) <i>Son de Tzunun (del Baile de la Conquista)</i>	18: B 1 a-c
218-220	Nahualá, Sololá	a) s.d., b) s.d., c) s.d.	15: A1, A2, A3
221	San Andrés Xecul, Totonicapán	<i>Toque de cofradía</i>	13: B5
222	San Francisco el Alto Totonicapán	<i>Son de entrada (del Baile La Conquista)</i>	13: A2
223	San Miguel Totonicapán	<i>Son del Maya Tecún (del Baile la Conquista)</i>	13: C3
224		<i>Son del Ajpú (del Baile la Conquista)</i>	13: D2
225		<i>Son de Alvarado (del Baile la Conquista)</i>	17: 18
226-229		a) <i>Cuando llora la María</i> , b) <i>Son de Cofradía</i> c) <i>Son de Entrada de Ajitz</i> , d) <i>Son de Tecún</i> ,	31: DAT 5
230-231	Zunil, Quetzaltenango	a) <i>Entrada de los Españoles</i> , b) <i>Periquito, (del Baile de la Conquista)</i>	5: 10, 9

MARIMBA (1 ejecutante)

232	San Francisco el Alto, Totonicapán	<i>Linda Quetzalita (del Baile de los Pascarines)</i>	13: C4
233	San Miguel Totonicapán	<i>Son del Baile de los Pascarines</i>	13: A1
234-235		a) <i>Arma</i> , b) <i>La despedida (del Baile de los Pascarines)</i>	5: 24, 25
236	San Sebastián Lemoa, Quiché	<i>Son del Baile de la Culebra</i>	37

MARIMBA (3 ejecutantes)

237	Aldea Cucabaj, Santa Cruz del Quiché	s. d. ( <i>Marimba Flor bonito de Cucabaj. Chiché</i> )	37
238	Aldea Tululche, Chiché, Quiché	s. d.	37
239	Aldea Xoraxaj, Joyabaj, Quiché	s. d. ( <i>Maya Occidental de los Hermanos López</i> )	37
240	Caserío San Francisco, Chichicastenango	s. d.	37
241	Paraje Chirij Tziq, Joyabaj, Quiché	s. d. ( <i>Conjunto hermanos Gómez Castro</i> )	37
242	Zacualpa, Quiché	s. d.	37

MARIMBA DE TECOMATES (1 ejecutante)

243	Chichicastenango	<i>Son del Baile El Palo Volador</i>	25
244-246		a) [ <i>Son del Baile El Xicola</i> ], b) s. d., c) s. d.	34
247-249		a) <i>Son de despedida</i> , b) <i>Son de San Miguel</i> , c) <i>Son del segundo capitán (del Baile San Miguel)</i>	18: B 4a-c

250		s. d.	37
<b>MARIMBA DE TECOMATES</b>			
251 252	Chichicastenango	a) s. d., b) s. d. (del <i>Baile El Xicolaj</i> )	34
<b>MARIMBA y PITO (AH XUL)</b>			
253	Santiago Momostenango	<i>Son Aguacatán (de la Danza de Monos)</i>	13: C2
<b>MARIMBA y SAXOFONES</b>			
254	San Miguel Totonicapán	<i>Son de la Margarita (del Baile de Mexicanos)</i>	13: A7
<b>PITO Y TAMBORÓN</b>			
255	San Miguel Totonicapán	<i>Son de nuestros abuelos</i>	17: 6
256- 258		a) <i>Son de nuestros abuelos 2</i> , b) <i>Son de cofradía</i> , c) <i>Son para bailar</i>	31: DAT 5
<b>VIOLIN Y GUITARRA</b>			
259 260	San Francisco el Alto	a) s. d., b) s. d., (del <i>Baile de los muertos</i> )	13- A3, B3

## 9. MAM

### MARIMBA (2 ejecutantes)

261 262	San Pedro Necta, Huehuetenango	a) y b) Sones de enredo y desenredo del Baile del Listón. ( <i>Marimba Rancho Alegre - 2007</i> )	36
------------	-----------------------------------	---	----

### MARIMBA (3 ejecutantes)

263	Comitancillo, San Marcos	<i>Son del Baile de la Conquista</i>	20
264 265	Aldea Monrovia, San Juan Ostuncalco, Quetzaltenango	a) s. d., b) s. d., ( <i>Marimba Marroquín</i> )	34
266- 268	San Pedro Necta, Huehuetenango	a) <i>La Toreada (5to. son)</i> , b) <i>Rey Tecún (6to. son)</i> , c) <i>Vuelta redonda (1er. son)</i> ( <i>Marimba Rancho Alegre- 2008</i> )	4: 15, 16, 14
269- 275		a) <i>Llamada</i> , b) <i>Vuelta redonda</i> , c) <i>Cruzada</i> , d) <i>Chavela</i> , e) <i>Salida de toros</i> , f) <i>Zagal</i> , g) <i>Toreada (sones del Baile de Toritos)</i> ( <i>Marimba Rancho Alegre - 2007</i> )	27 y 36
276 277	San Pedro Sacatepéquez, San Marcos	a) <i>Entrada de los Caciques</i> , b) <i>La Guerra (del Baile de la Conquista)</i>	5: 11, 12
278- 280	Todos Santos Cuchumatán,	a) s. d, b) s. d., c) s. d., d) s. d.	15: B2, B3, B4, B5
281- 284	Huehuetenango	a) <i>Canto del pájaro Chojix</i> , b) <i>Son sin nombre</i> , c) <i>Zapateado</i> , d) <i>Zapateado (Marimba Los Pablos)</i>	7: 1-4
285	Tonichún. Tajumulco. San Marcos	<i>Son de traslación (del Baile de la Conquista)</i> ( <i>Marimba Azul y Blanco</i> )	38

### MARIMBAS (2)

286	Aguacatán, Huehuetenango	s. d.	14: A 4
-----	-----------------------------	-------	---------

## 10. MESTIZO

### BANDA

287	Mixco, Ciudad de Guatemala	<i>La Metacochita</i>	8: B15
288	Ciudad de Guatemala	<i>Son Las tortugas (de Cupertino Soberanis)</i>	19

### MARIMBA (3 ejecutantes)

289	Dolores, Petén	a) <i>El Caballito</i> b) <i>La Cabeza</i>	11: B12, A8
-----	----------------	--	-------------

290		( <i>Marimba Melodías de mi tierra</i> )	
291	San Francisco, Petén	<i>Las mujeres (Marimba La Diosa del Amor)</i>	8: B12 <sup>4</sup>
292- 294		a) <i>Chachaclun</i> , b) <i>La Chatona</i> . c) <i>El Tel (Marimba La Diosa del Amor)</i>	11: B4, A2 y B13
295	Santa Elena, Flores,	<i>El Cambalache (Marimba Ujum Mayab)</i>	11: C7 <sup>5</sup>
296	Petén	<i>El Cambalache (Marimba Ecos del Itzá)</i>	11: D4
297- 299		a) <i>El Caballito</i> , c) <i>El Guachinango</i> , c) <i>El Zapateo</i> , d) <i>La Chatona (Marimba La Voz del Pueblo)</i>	29

## 11. MOPAN

### MARIMBA (3 ejecutantes)

300	San Luis, Petén	<i>Viene amaneciendo</i>	11: D11
-----	-----------------	--------------------------	---------

## 12. POPTI (JAKALTECO) RAMA Q'ANJOB'AL

### CHIRMIA Y TAMBOR

301 302	Jacaltenango, Huehuetenango	a) <i>Primer son de ofrenda</i> , b) <i>Son del Indio Cortés y de Alvarado (del Baile de Cortés)</i>	4: 18, 19
303	Santiago Petatán, Jacaltenango	Toque procesional	6: 11

### MARIMBA (4 ejecutantes)

304- 307	Concepción Huista, Huehuetenango	a) <i>Mareado</i> , b) <i>Son</i> , d) <i>Son de la quema del diablo</i> c) <i>Usep, (Marimba Tzi Kin Witz)</i>	7: 21-24
-------------	-------------------------------------	---	----------

### MARIMBA DOBLE CROMATICA

308	Jacaltenango	<i>Son Santa Eulalia (Ixtía Jacalteca)</i>	4: 13
-----	--------------	--	-------

### VIOLIN Y GUITARRA

309	San Antonio Huista, Huehuetenango	<i>Son El Bataneco</i>	5: 29
-----	--------------------------------------	------------------------	-------

## 13. POQOMCHI'

### TUN Y TROMPETAS

310	Santa Cruz, Alta Verapaz	<i>Son de la Danza Ma' Muun</i>	22
-----	-----------------------------	---------------------------------	----

## 14. Q'ANJOB'AL

### MARIMBA y TAMBOR

311- 313	Santa Eulalia, Huehuetenango	a) <i>Kanal Tx'amb' alej</i> , (Baile del Pañuelo) b) <i>Tayxin Ewul (Para la Patrona Eulalia)</i> , c) <i>Yalán Na' (Marimba Sq'inal Konob')</i>	7: 19, 18, 20
-------------	---------------------------------	---	---------------

### VIOLIN Y GUITARRA

314- 317	Santa Eulalia	a) s. d., b) s. d., c) s. d., d) <i>El grito de Everardo de León Cifuentes</i>	14: B 1- B4
-------------	---------------	--	-------------

## 15. Q'EQCHI'

### ARPA

318	San Antonio Senahú, Alta Verapaz	s. d.	12: D1
-----	-------------------------------------	-------	--------

### CHIRIMIA Y TAMBOR

319	Aldea Chamasul, San Juan Chamelco	<i>Son del Baile de Cortés</i>	12: D2
320	Aldea Chioyá, San Juan Chamelco, Alta Verapaz	Toque (del ritual de la siembra del maíz)	12: B9

<sup>4</sup> Erróneamente identificada en este disco como *La Chatona* (Barrios, 2014: 163).

<sup>5</sup> Erróneamente identificada en este disco como *La Cerveza* (Barrios, 2014: 164).

321-323	Aldea El Tzuncal, San Luis, Petén,	a) s. d., b) s.d., c) s. d. (sones del <i>Baile de Cortés</i> )	11: A3, B7, C8,
324	Aldea Seseb, San Agustín Lanquín, Alta Verapaz	<i>Son San Andrés</i> (del <i>Baile de Cortés</i> )	12: A8
325	Aldea Tzalamantun, Santa María Cahabón, Alta Verapaz	<i>Son Coro</i>	12: C3
326	Barrio Poza Azul, Panzós, Alta Verapaz	<i>Sexto son del Baile de los Jicaques</i>	12: B4
327-329	San Juan Chamelco	a) <i>Son Cortesía</i> , b) <i>Son de Cortés</i> , c) <i>Son del Rey Quiché</i> (del <i>Baile de Cortés</i> )	29

CHIRIMIA , TAMBOR y CAPARAZON DE TORTUGA (caja)

330	Santa María Cahabón	<i>Son del Baile de Pastores</i>	12: C8
-----	---------------------	----------------------------------	--------

MARIMBA (3 ejecutantes)

331	La Libertad, Petén	<i>Son del Baile del Venado (Marimba la Herencia Maya)</i>	11: C14
332	Panzós	<i>Sexto Son del Baile del Venado (Marimba Flor del Valle)</i>	12: A4
333		<i>Son de Doña Tecla (Marimba Sanjuanhila)</i>	12: B5
334		<i>Son del Baile del Chompipe (Marimba Flor de la Montaña)</i>	12: C7
335-336	San Fernando Chahal, Alta Verapaz	a) <i>Gran son del Baile de la Quema del Diablo y del Juego de Caña</i> , b) <i>Son Piripirchu (Marimba Flor de la Selva)</i>	12: B10, A9
337-338	San Luis, Petén	a) <i>Son Contrabando</i> , b) <i>Son los primeros españoles</i> , (del <i>Baile del Venado (Marimba Ratzumal Q'úiche')</i> )	11: B8, C3
339-340	San Pedro Carchá	<i>Sones de la Danza del Venado (2)</i>	27
341		<i>Ven para acá Nola (Marimba Rey don Juan Matalbatz)</i>	12: A7
342		<i>Sin nombre (Marimba India Maya)</i>	12: B2
343		<i>Noveno son del Baile del Venado</i>	12: D11
344	Santa María Cahabón	<i>Son Palo de hormigo (Marimba Llanto de Alameda)</i>	12: D3
345-346	Santo Domingo Cobán, Alta Verapaz	<i>Si te vas o te quedas (Marimba Alma India)</i> s. d.	12: D8 24
347	Sayaxché, Peten	<i>Son del Baile El Venado (Marimba Flor de Selva)</i>	11: A6
348	San Antonio Senahú. Alta Verapaz	<i>Son del zopilote (Marimba Linda Senahuteca)</i>	12: C1
349		<i>Son del Baile del Venado (Marimba Ratsum Senhuc)</i>	12: C5

MARIMBA DE ACERO

350-352	San Antonio Senahú	a) s. d., b) s. d., c) s. d. (con guitarra) (del <i>Baile del mico (Marimba Indita Senahuteca)</i> )	12: A2, B8 y D4
---------	--------------------	--	-----------------

PITO y TAMBOR (CAJA)

353	San Agustín Lanquín	<i>Son del Baile de los Viejitos</i>	12: D5
354	San Luis, Peten	<i>Son Arma del Baile de Moros y Cristianos</i>	11: B2
355	San Luis. Petén	<i>Son Cruzados del Baile de Moros y Cristianos</i>	11: B14
356-358	San Juan Chamelco	a) <i>Descanso de los Santos</i> , b) <i>Son de entrada de la imagen</i> , c) <i>Son de la procesión</i>	18: A4 c-e

PITO y TAMBORÓN

359	Fray Bartolomé de las Casas, Alta Verapaz	<i>Son del Baile de moros y cristianos</i>	12: D10
360	San Agustín Lanquín	<i>Son del cepillo del Baile de Moros y Cristianos</i>	12: A3
361	San Luis, Petén	<i>Son de xolb y tamborón</i>	6: 6
362	Santo Domingo Cobán	s. d.	24
363	Sayaxiché, Petén	<i>Son sin nombre</i>	11: D12

VIOLIN y ARPA

364	Santo Domingo Cobán	<i>Son sin nombre</i>	12: D9
-----	---------------------	-----------------------	--------

VIOLIN, GUITARRILLA y ARPA

365	Aldea Paapá,	<i>Son San Juan Chamelco, (Familia Xii - 2004)</i>	16: 15 = 6: 3
366	San Juan Chamelco,	<i>Son Cobán, (Familia Xii - 1999)</i>	17: 7
367-369	Alta Verapaz	a) <i>Son Neb'a</i> , b) <i>Son San Juan Chamelco (Familia Xii - 1999)</i>	31: DAT 5
370-372		a) <i>Son Neb'a</i> , b) <i>Son Chaax</i> , c) <i>Son San Juan Chamelco (Familia Xii - s.f.)</i>	29
373	Aldea Satesh, Alta Verapaz	<i>Siembra del maíz</i>	8: A6
374	Caserío Sopur, Sayaxché, Petén	<i>El Mishito</i>	11: A5
375	Chisec, Alta Verapaz	<i>Son funerario</i>	12: B7
376	Chisec, Alta Verapaz	s. d. ( <i>Conjunto Flor de Chisec</i> )	6: 7
377	Panzós, Alta Verapaz	<i>Son Chepeyal</i>	12: D6
378	San Agustín Lanquín, Alta Verapaz	<i>Son sin nombre</i>	12: C4
379	San Luis, Petén	<i>Son Marcha</i>	12: B12
380		<i>Son sin nombre</i>	12: D7
381	San Pedro Carchá, Alta Verapaz	<i>Son sin nombre</i>	12: B3
382	Santa María Cahabón, Alta Verapaz	<i>Son para la limosna</i>	12: A5

**16. TEKTITEKO (Grupo Q'ANJOB'AL)**

MARIMBA (3 ejecutantes)

383	Aldea Chisté, Tectitán, Huehuetenango	<i>Zapateado (Marimba Voces de Selva)</i>	7: 16, 17
-----	---------------------------------------	---	-----------

**17. TZ'UTUJIL**

CHIRIMIA Y DOS TAMBORES

384	San Pedro la Laguna,	a) s. d., b) s. d.	15: A6, A7
385	Sololá		

MARIMBA y CLARINETE

386	San Pedro la Laguna	a) s. d., b) s. d., ( <i>del Baile de Mexicanos</i> )	15: A4, A5
-----	---------------------	---	------------

VOZ Y GUITARRA

387	Santiago Atitlán, Sololá	a) <i>Canción</i> , b) <i>Canción de María Castellana</i>	5: 33 y 34
-----	--------------------------	---	------------



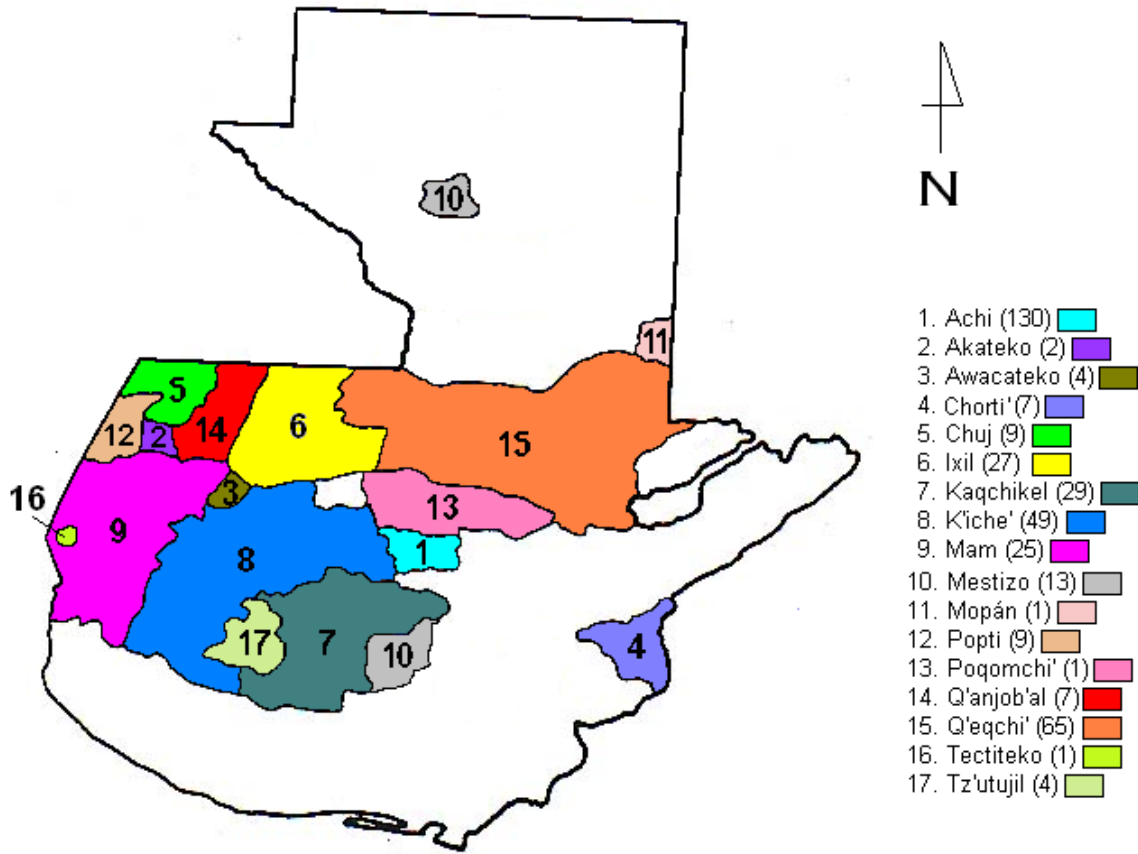
## **C. Caracterización del son tradicional**

Congruente con el criterio inclusivo utilizado para conceptualizar el son tradicional, en vista de su múltiple naturaleza, su ordenamiento y caracterización no permiten un solo enfoque sin dejar de contemplar otras de las múltiples facetas propias del fenómeno. Ello impone una visión multidimensional que permita un acercamiento y caracterización integral del son tradicional, interrelacionando criterios geolingüísticos, funcionales, históricos y fenomenológicos.

### **c. 1 Enfoque geolingüístico**

El primer filtro en el camino hacia sistematización de la diversidad del son tradicional es la identificación de títulos (si los hay), filiación étnica y ubicación geográfica donde se presentan. Esta insoslayable información ha sido utilizada desde los primeros atisbos por entender y describir la música tradicional de Guatemala, a fines del siglo XIX (Sapper 2006, 102-104) y se ha empleado frecuentemente como única referencia en publicaciones discográficas de música popular tradicional guatemalteca (véanse fuentes del catálogo Nos 8, 10, 11, 12). Esta información permite entre otros beneficios el establecimiento de zonas geográficas diferenciadas donde se producen repertorios musicales específicos, la asociación de particularidades fenomenológicas a determinados lugares y la identificación de rutas de dispersión de características musicales.

La siguiente gráfica identifica las zonas lingüísticas en donde fueron grabados los sones en estudio correspondiendo a los grupos achi, akateko, awacateko, chortí', chuj, ixil, kaqchikel, k'iche', mam, mestizo, mopan, popti, poqomchi', q'anjob'al, q'eqchi', tecticteco y tz'utujil. A partir ella resulta evidente una primera categorización étnica en dos grupos: los producidos por el sector mayoritario indígena compuesto de varias comunidades lingüísticas de tronco maya y los que surgen entre los mestizos localizados en la región central de Petén y la ciudad capital.



*Distribución de sones por región lingüística*

**Grafica 1**

### c.1.1 Son indígena

Los sones tradicionales generados en contextos sociales indígenas se encuentran adscritos a particulares formas de pensamiento, cognición y expresión que contienen elementos culturales mayances, a través de los cuales filtran los componentes europeos y/o africanos que en ellos intervienen. Son ejecutados en celebraciones religiosas y festivas que se llevan a cabo anualmente en cada uno de los pueblos donde tienen vigencia, siguiendo calendarios litúrgicos católicos o mayas. Así participan en ceremonias, procesiones y danzas tradicionales organizadas por cofradías específicas; ocurren en casas particulares, atrios de templos, calles comunitarias (durante fiestas titulares), tomando, según el caso, funciones rituales o recreativas. De aquí que sus características abarcan no solo aspectos particulares de estilo musical diferenciados en cada comunidad, como afinación, estructura de frases y formas de variación melódica o rítmica, sino el tipo de repertorio, el orden de ejecución, duración, tipo de instrumentos y actitud de ejecución. Su diversidad tiene origen en la multiplicidad de grupos étnicos que los ejecutan y la variedad

de sus ensambles instrumentales, presentando particularidades asociadas a lugares específicos.

Las regiones aquí mejor documentadas en cuanto al número de grabaciones son la Achí con 130 sonos, q'eqchi' 65, k'iche' 49, kaqchikel 29 y mam 25 como se consigna en la siguiente tabla:

Tabla 2.

Regiones lingüísticas mejor documentadas (mayor número de grabaciones)

	Grupo	Sonos	Departamento	Municipios registrados
1	Achí	130	Baja Verapaz	Cubulco, Rabinal, San Miguel Chicaj
2	Q'eqchi'	65	Alta Verapaz	Cahabón, Carchá, Cobán, Chahal, Chamelco, Chisec, Lanquín, Panzós, Senahú
3	K'iche'	49	Quiché  Totonicapán  Sololá	Chiché, Chichicastenango, Joyabaj, San Sebastián Lemoa, Santa Cruz del Quiché, Zacualpa Momostenango, San Andrés Xecul, San Francisco el Alto, San Miguel Totonicapán Nahualá
4	Kaqchikel	29	Chimaltenango Guatemala	Patzún, San Andrés Itzapa Mixco
5	Mam	25	Huehuetenango  Quetzaltenango San Marcos	San Pedro Necta, Todos Santos Cuchumatán San Juan Ostuncalco Comitancillo, Tajumulco

Queda al descubierto el interés que despierta en los estudiosos de la música tradicional, la documentación de la cultura musical Achí, principalmente del municipio de Rabinal, en donde se grabaron la mayoría de los sonos identificados de la región (C1, 2, 5-41 y C81-130). Como sabemos Rabinal es uno de los principales reservorios de cultura mayance del país, como lo documentan, entre otros, los estudios sobre su producción cerámica (Gómez, 1989), dancística (Mace, 1981; García, 2004) o musical (Navarrete, 2005). Uno de los motivos principales constituye la presencia allí del baile drama *Rabinal Achi*, por ser una de las pocas piezas de teatro indígena precolombino en la cual, como lo expresara Cardoza y Aragón (Anónimo, 2001, 5), "...no podemos descubrir en ella, sea en la forma, sea en el fondo, la más mínima traza de una palabra, de una idea, de un hecho, de origen europeo." Cuatro discos encontrados que contienen sonos del Rabinal Achi confirman su primacía de publicación y antigüedad. La primera vez aparece en la segunda grabación de música tradicional guatemalteca, llevada a cabo en 1945, por Henrietta Yurchenco, las tres subsiguientes publicaciones ocurren en 1994, 1999 y 2001 (C118-24). En el disco compacto que acompaña este informe se incluye

también un fragmento de la música de este baile-drama, correspondiente al *Son de Quiché Achi*. También se ofrece una transcripción a notación musical de su inicio (CD4; T13).

### c.1.2 Son mestizo

Mientras la mayoría de los sones registrados provienen de comunidades indígenas, se localizaron también sones zapateados de creación mestiza, para marimba sencilla y redoblante, en el departamento del Petén (C289-99). Estos sones orientados hacia el baile no muestran en su composición la intervención de elementos indígenas. No obstante comparten con aquellos su calidad tradicional (oralidad de trasmisión), el aporte africano, en el empleo de la marimba y elementos constructivos del sistema tonal europeo, como lo muestra el son *El zapateo* (CD22; T2). Este son se caracteriza por su motórico y vivaz ritmo melódico en corcheas, compás de 6/8, frases regulares, típico acompañamiento en el centro armónico con síncopa en el segundo tiempo y bajo en relación sesquiáltera dividiendo ternariamente el compás. El ritmo de zapateado ejecutado en tiempos más lentos toma el nombre de *sambay* (Barrios, 2006, 25). Estos sones toman parte en bailes tradicionales locales o realzan festividades religiosas comunitarias, alternando con otras formas mestizas tradicionales derivadas de los modelos de música de salón europea, en boga a mediados del siglo XIX del tipo chotis, mazurca, vals y danza (Íbid., 22)

### c.1.3 Dinamismo interétnico del son tradicional

La identificación de repertorios, a partir del lugar en que se producen, permite establecer zonas de dispersión de los sones y la existencia de relaciones interétnicas entre los grupos donde se generan. Ello es evidente en la siguiente tabla que enumera el repertorio de sones grabados para marimba sencilla, ejecutados por tres intérpretes (tiple, centro, bajo), de los municipios de Rabinal (C5-38) y San Miguel Chicaj (C42-78) ambos de la región achi, en Baja Verapaz, junto a los consignados por Juárez (1977, 168-69), provenientes del municipio de Chuarrancho en la región kaqchikel del departamento de Guatemala.

Tabla 3. Repertorio de sones para marimba sencilla de los municipios de Rabinal, San Miguel Chicaj y Chuarrancho

RABINAL (Achi)	SAN MIGUEL CHICAJ (Achi)	CHUARRANCHO (Kaqchikel)
<i>Amanecido</i>	<i>Amanecido</i>	
		<i>Anda Zacualpa</i>
<i>Antiguo</i>		
<i>Barreño</i>	<i>Barreño</i>	<i>Barreño</i>
	<i>Campanilla</i>	
	<i>Canto al Mishito</i>	
	<i>Catalina</i>	
	<i>Cinco Letras</i>	

Cinco pesos		
		<i>Contra Zacualpa</i>
<i>Costa (2 versiones)</i>	<i>Costa</i>	
<i>Costa Chiquita</i>	<i>Costa Chiquita</i>	
<i>Costa Grande</i>	<i>Costa Grande</i>	<i>Costa Grande</i>
<i>(Kubuul)</i>	<i>Cubulera</i>	<i>Cubulero</i>
	Chapín	
Chiapaneca	Chiapaneca	
	<i>Chorchita</i>	
<i>Chuarrancho</i>		
		<i>Chuj</i>
	<i>Guatemalteco (El grito)</i>	
	<i>El Muñeco,</i>	
	<i>Frijolito</i>	
		<i>Ixtille</i>
<i>Jobayateco</i>		<i>Joyabaj</i>
	<i>Juan Pueblo</i>	
<i>Kachelaaj</i>		
		<i>Kiej (del caballo)</i>
	<i>La Cebollita</i>	
	<i>La Flor</i>	
	<i>Las Ánimas</i>	
		<i>Las Naranjas</i>
	<i>Llanto de amor</i>	
	<i>Martineco</i>	
<i>Maxeña</i>	<i>Maxeño</i>	
	<i>Mishito</i>	<i>Mishito</i>
	<i>Montañita</i>	
<i>Nahualá (3 versiones)</i>		
<i>Palo seco</i>	<i>Palo Seco</i>	
		<i>Paloma</i>
	<i>Panchita</i>	
		<i>Primer Chinautla</i>
<i>Revienta caite</i>		
	<i>Rey Quiché</i>	
<i>Salvadoreño</i>		
<i>San Juanerita (2 versiones)</i>	<i>San Juanerita</i>	
	<i>San Gabriel</i>	
		<i>San Miguel</i>
<i>San Miguelito</i>	<i>San Miguelito</i>	<i>San Miguel Chicaj</i>
<i>San Pablo</i>	<i>San Pablo</i>	<i>San Pablo</i>
<i>San Pedrano</i>		
<i>Santiago</i>		
		<i>Segundo Chinautla</i>
		<i>Sip (humo)</i>
		<i>Son de Niños</i>
		<i>Xelajú</i>
<i>Zacualpa</i>	<i>Zacualpa</i>	<i>Zacualpa</i>

Se observa aquí la existencia de sones compartidos por los tres municipios, a saber: *Barreño, Costa Grande, Cubulera, San Miguelito, San Pablo y Zacualpa*. Cuatro de ellos son representativos de comunidades

específicas y funcionan como himnos locales (Sis, 2014), conocidos también como "sones bandera". Los dos primeros, *San Miguelito* de San Miguel Chicaj y *San Pablo* de Rabinal, toman su título del santo católico que es el patrón del pueblo, cuya festividad es la más importante, celebrada anualmente en fechas específicas. *Cubulera* de Cubulco, Baja Verapaz y *Zacualpa*, de Zacualpa, Quiché, toman su nombre del municipio que representan. Se comprueba la existencia de un juego interétnico, a través de los sones, entre los grupos achi, kaqchikel y k'iche'.

Es importante observar que aún cuando estos sones comparten elementos melódicos, su ejecución es distinta en cada localidad. Así *El Barreño* de San Miguel Chicaj ostenta una métrica binaria simple (2/4), acompañamiento en contratiempo y una melódica con motivos similares al son *San Miguelito* de la misma localidad. La versión de Rabinal, en cambio, se levanta sobre una división ternaria del tiempo en compás (6/8) cuyo acompañamiento armónico predominante, muestra el usual ritmo jámbico (el más extendido y común en toda la república), que cambia, en algunos pasajes, a una división binaria en contratiempo de semicorcheas provocando la hemiola característica de gran cantidad de sones tradicionales (ver adelante aspecto fenomenológico).

Es oportuno en este punto mencionar que este son *Barreño* no guarda similitud alguna con el conocido son *Barreño* mestizo de Laureano Mazariegos que conduce secciones alternadas en compases de 3/4 y 6/8, caracterizado por su acompañamiento rítmico armónico en arpeggio en el estilo bajo de Alberti en las secciones en compás ternario (Mazariegos, 2005, 8-13). Este tipo de acompañamiento, sin embargo, lo encontramos en el *Barreño* Kaqchikel del Barrio San Antonio en Sololá (C189) pero en metro binario compuesto (6/8) con frecuentes figuraciones de hemiola en la melodía. Ello indica el préstamo interétnico que se da frecuentemente en los sones tradicionales. Otra muestra de este fenómeno lo constituyen los sones mestizos para marimba de autores conocidos, como el son *Las tortugas* de Cupertino Soberanis (CD23), de los cuales se tocan versiones para banda, que funcionan como son tradicionales en cortejos procesionales indígenas.

## **c. 2 Enfoque funcional**

Una de las principales características del son tradicional, que define radicalmente su naturaleza, es su carácter funcional, es decir su objetivo utilitario comunitario, disímil al de la concepción estética musical occidental. Se tocan y escuchan sones tradicionales para satisfacer necesidades espirituales del grupo social en que viven, sin buscar exhibición, espectáculo, aplauso o celebridad, sino participar, acompañar y solemnizar rituales y procesos de comunicación comunitarios apegados a una costumbre ancestral de reconocimiento, creación y afirmación de identidad en distintas esferas y contextos de la vida social.

Una revisión de ocasiones donde fueron grabados los sones en estudio muestra tres vertientes funcionales del son guatemalteco tradicional. En primer lugar gran parte de ellos se encuentran íntimamente ligados y forman parte principal de danzas tradicionales locales. Otros acompañan a la comunidad en rituales asociados a diferentes momentos del ciclo vital de sus integrantes en distintas esferas de acción, generalmente de carácter sacro, ya del trabajo, la vida religiosa o en ceremonias mortuorias. Finalmente los sones participan en actividades lúdicas y recreativas en convites y fiestas públicas como en casas particulares. Para cada vertiente y ocasión corresponden distintos repertorios de sones.

### **c.2.1 Sones danzarios**

Como parte de danzas tradicionales los sones proporcionan el soporte sonoro para el movimiento de los personajes y el desarrollo completo de la danza. Generalmente hay sones para cada uno de los personajes, sones para desplazamiento y movimientos coreográficos (sones de contexto), así como sones para acciones del argumento del baile, sones de inicio y final (García, 2009, 84). También hay sones de traslación cuando el baile en pleno se traslada de un lugar a otro dentro de un cortejo procesional durante celebraciones festivas patronales. La naturaleza de sones que son parte de danzas tradicionales depende del ensamble que los interpreta y a menudo del carácter de la acción que acompañan. De acuerdo a García (2009: 83) los instrumentos que acompañan las danzas de venados son el tun y pito o la marimba sencilla, los de Moros y Cristianos con pito y tambor. Con marimba sencilla también se acompañan danzas de la Conquista, Toritos, Palo Volador, Vaqueros, Animalitos y Baile de Gigantes; la marimba sencilla con saxos acompaña baile de Toritos, Mexicanos, Carlo Magno y Napoleón; el grupo de violín y adufe se utiliza para la Danza del Chico Mudo, en tanto que dos trompetas y tun son la base sonora para los bailes dramas Rabinal Achi y Ma' Muun. El ensamble de chirimía y tambor acompaña la *Danza de la Conquista* o el *Baile de Cortés*, en tanto que el soporte sonoro del Baile de Negritos se realiza con tamborcito y pito.

Entre los ejemplos aquí ofrecidos citamos el son de *Quiché Achi* (CD4; T13) del Baile drama *Rabinal Achi* representado en Rabinal. Aquí pueden observarse como rasgos sobresalientes, congruentes con la naturaleza prehispánica (no occidental) del baile drama: a) el empleo de instrumentos prehispánicos (tun y trompetas) siendo las trompetas de metal sustitutos de las originarias de madera; b) una secuencia de textura heterofónica entre las dos trompetas al inicio y homófona al medio (una trompeta con acompañamiento del tun); c) el empleo del ritmo libre con discursos paralelos pero complementarios entre las trompetas y el tun con inclusiones de fragmentos métricos en ritmo binario en el tun. Transcripciones de fragmentos de los sones que constituyen el baile han sido ensayados en varias ocasiones (Stöckli-Arrivillaga, 2006: 149-67).

## c.2.2 Sones rituales

Gran parte de los sonos tradicionales tienen una función ritual de culto asociada a ciclos festivos anuales con fines de carácter sagrado correspondientes a diversas actividades del ciclo vital de los miembros de las comunidades. Entre ellos destacan los sonos o toques ceremoniales ejecutados en cofradías para solemnizar celebraciones de santos patronos, donde acompañan velaciones, rezos, pero también ceremonias de transmisión y recepción de cargos. Un ejemplo lo ofrece el *Son Primera Entrada* para tzijolaj (flauta de caña) y tambor de la Aldea Vásquez en San Miguel Totonicapán (CD13; T9). Aquí puede observarse aparte de la filiación prehispánica del conjunto (flautas y tambores fueron comunes entre los mayas antes de la colonia), un acercamiento no occidental de interpretación, canalizado en una rica polirritmia entre los dos ejecutantes que fluctúa sutilmente entre el discurso independiente y la sincronía. Resalta así mismo la técnica de emisión sonora del ejecutante del pito de caña, simultáneamente con la voz e insuflando aire en el instrumento.

Los cortejos procesionales en celebraciones de fiestas patronales, son ocasiones propicias donde también no faltan sonos tradicionales que acompañan el cortejo, tocan en los atrios de iglesias, casas de cofradías y lugares de descanso. El caso lo ilustra el son *Don Francisco* ejecutado por el dúo de chirimía y tambor en San Miguel Chicaj (CD6, T1), donde la chirimía ejecuta un patrón melódico reiterado minimalmente sobre una gama pentatónica, presentando continuas asincronías con el acompañamiento de tambor.

Los rituales y devociones dedicadas para la siembra y cosecha del maíz en distintas partes de la república de Guatemala se acompañan con sonos tradicionales en recorridos procesionales y en cofradías. En la población de Chinautla en el departamento de Guatemala, después del ritual de la siembra en el campo, con oraciones, continúa en la cofradía del *Niño de Atocha* una secuencia de sonos tocados por una marimba sencilla entre los que se encuentra el son *Capitanas*, de larga duración, bailado por mujeres (Juárez 1988, 20). En Sololá confluyen la imagen del Niño, el maíz y la música ritual. El recorrido es acompañado por el dúo de chirimía y tambor, mientras en la cofradía ameniza con sonos el grupo de *shul* y *kojomm* (pito y tambor) (Ibídem).

Por otra parte, en la región de la Verapaz, para el día de difuntos, en el cementerio, se realizan una serie de rituales de carácter sagrado en conmemoración y comunicación con los familiares fallecidos y los ancestros. Durante esta ocasión participan diferentes grupos marimba y dúos de violín y adufe tocando sonos tradicionales propios de la ocasión. Estos grupos actúan también en casas particulares en rituales para conmemorar el fallecimiento de un miembro de la familia. Aquí los sonos se constituyen en vehículos espirituales que facilitan la comunicación con los antepasados. Acompañando los rezos invitan a las ánimas de los fallecidos a la ceremonia (Navarrete, 2006: 29). Un



ejemplo de este repertorio de música funeraria lo ofrece el *Son Moctezuma* para rabé (violín rústico) y adufe (pequeño tambor cuadrado), del pueblo de Rabinal (CD2; T11) Aquí el adufe mantiene un ritmo reiterado en metro compuesto (6/8), sobre el cual la melodía se flexibiliza agregando a veces un tiempo, el que divide binariamente, produciendo una característica irregularidad en la extensión de las frases. Puede observarse también la interpretación de dobles cuerdas en el violín, la más grave de ellas tocada al aire, como continuo pedal que acompaña la melodía ejecutada en otra cuerda.

### **c.2.3 Sones recreativos**

Grupos tradicionales de distinta índole son contratados en diversas comunidades para amenizar reuniones familiares con ocasión de bautizos, piñatas, primeras comuniones, casamientos, aniversarios y otras festividades civiles donde se interpretan y se bailan espontáneamente sones tradicionales pero también piezas de moda, tal como sucede con grupos de marimba del grupo Popti, en el occidente de la república (Arrivillaga & Shaw 1995, 9), o entre los q'eqchi' en Alta Verapaz (Arrivillaga 1993, 9). Aquí se ilustra el caso del conjunto de violín, guitarra y arpa de San Juan Chamelco de la región q'eqchi' quienes participan tanto en celebraciones devotas (feria patronal, misas, Año Nuevo, Día de Resurrección, etc.), como en fiestas locales o zarabandas donde tocan sones tradicionales para bailar. El *Xson Neb'a (Música de los pobres)* (CD25; T12) es uno de ellos.

## **c. 3 Enfoque histórico**

Los sones guatemaltecos tradicionales, como fenómenos de la cultura espiritual de los pueblos, se han conformado a través de un proceso histórico de relaciones sociales que tiende sus raíces en el pasado. Se trató de complejos estadios de lucha en los cuales los más poderosos instalaron sus instrumentos y maneras de hacer música, sobre el sector vencido. Es posible rastrear, siguiendo una línea de tiempo, el origen de los diversos componentes musicales que intervienen en los sones tradicionales, partiendo cronológicamente del sustrato cultural prehispánico, al que luego se suman elementos europeos y africanos que arriban con la llegada de los conquistadores españoles en el siglo XVI. Posteriormente se incorporan formas de comportamiento absorbidos en la vida republicana, en el siglo XIX.

### **c.3.1 Sones con elementos prehispánicos**

Existen múltiples elementos de origen prehispánico que se conservan actualmente en la práctica de sones tradicionales. Los más evidentes, por ser de índole material, son los instrumentos de origen maya que todavía se emplean. Ellos son el tun, los carapachos de tortuga, los chinchines, la concha de caracol y las flautas de caña. Otros instrumentos como los tambores o las

trompetas de metal de diseño europeo, solo son sustituciones de los originales mayas.

Los instrumentos sonoros mayas han sido objeto de estudio de la arqueomusicología, la organología y la historia (Stöckli 2004), (Martí, 1961), (Arrivillaga, 2006 y 1982). Aún cuando no es posible conocer el sistema de organización sonora de los mayas prehispánicos, pues no se cuenta con registros escritos ni sonoros del mismo, a través de estas disciplinas se han logrado importantes avances en el conocimiento de las características acústicas de los instrumentos, tipos, formas, técnicas de ejecución, agrupaciones y su función comunicativa en contextos rituales, ceremoniales y guerreros. Evidencias de su existencia, agrupación y función se encuentran en vestigios arqueológicos, (los propios instrumentos y figurillas cerámicas representando personajes que tocan instrumentos), representaciones de instrumentos en pinturas murales, pinturas rupestres, vasos policromos y códices, así como en referencias en escritos indígenas (Popol Vuh, Chilám Balám, entre otros) y testimonios de cronistas que vivieron durante la conquista.

La base de fotografías de vasos cerámicos de Justin Kerr (en línea), provee abundantes muestras de la función de los instrumentos en distintos contextos sociales, religiosos o ceremoniales durante la época Clásica. Aquí destacan las asociaciones de ejecución instrumental con escenas de sacrificios y de guerra, danzas, representaciones míticas, celebraciones religiosas y festivas en ambientes palaciegos. Así por ejemplo el tambor vertical con parche de piel de jaguar, flautas y sonaja acompañan la tortura o sacrificio de un cautivo (K 206); ejecutantes de tambor y caparazón de tortuga participan en un sacrificio mitológico de un infante (K1645). Las sonajas son ejecutadas en ocasiones deportivas (durante el juego de pelota) (K5435); sonajas y tambor cerámico acompañan rituales religiosos invocatorios con empleo de enemas y consumo de drogas (K530). Dúos de trompetas de madera y tambor cerámico acompañan fiestas palaciegas embriagantes (K3463).

Los murales de Bonampak muestran la práctica instrumental grupal asociada a actos protocolarios de la nobleza gobernante: doce ejecutantes tocan trompetas largas de madera, flautas, sonajas, tambor cilíndrico vertical, caparazones de tortuga y sonajas en la ceremonia de dedicación del edificio donde están los murales (De la Fuente, 1988, 44-44). Por otra parte, el Códice de Dresde documenta la participación de un trío de ejecutantes durante un ritual de sacrificio. Uno toca a la vez una sonaja agujereada y un tambor de cerámica, el segundo, una flauta y el último un tambor cerámico con forma de U. Se ha encontrado además el uso simbólico de diseños de instrumentos mayas en la escritura jeroglífica. Recientes excavaciones en el sitio arqueológico Aguateca en Petexbatún, Petén, confirman el empleo ritual de flautas de barro tubulares y flautas de una o varias cámaras globulares, con figurillas adosadas, en contextos domésticos elitistas. Un vaso cerámico del mismo sitio registra el empleo de un tambor y una sonaja acompañando el canto o recitación, dentro de un evento

social informal, no ritual (Stöckli 2004, 109-10).

El uso de instrumentos sonoros de origen maya no cesó con la venida de los españoles. Relatos de cronistas informan sobre el empleo de tunes, tambores y la trompetas de caracol en campañas guerreras durante la conquista, en el siglo XVI. Fray Diego de Landa (1973, 109-10) confirma la permanencia de los instrumentos mayas, en función ceremonial asociados a la danza, en la misma época, consignando el empleo de atabales, tun, trompetas largas de madera, caparazón de tortuga, silbatos de huesos de venado, flautas de caña y trompetas de caracol.

De la observación de estas evidencias se deducen paralelismos entre las expresiones sonoras mayas y los sones tradicionales indígenas en cuanto ambos muestran conexiones funcionales con la religión, el ritual, el culto y la danza. Comparten también la oralidad (no se han localizado vestigios de escritura musical maya) y son expresiones comunales anónimas.

### **c.3.2 Sones de origen colonial**

El dominio español de Guatemala, iniciado con la invasión y conquista liderada por Pedro de Alvarado a partir de 1524, significó la implantación de un sistema social fundamentado sobre bases religiosas. La iglesia, asociada al gobierno militar, funcionó como centro de poder político, social y cultural de donde emanaban las directrices educativas, morales y estéticas de la vida colonial. Este sistema instaló primero el esclavismo y luego el servilismo de los indios, proscribiendo sus manifestaciones religiosas y rituales, de las que participaba la danza y la música, al considerarlas extrañas, demoníacas y peligrosas, ya que dificultaban el sometimiento y la cristianización (de Gandarias, 2002, 51).

La resistencia indígena y la necesidad de conversión dieron lugar, desde el inicio, al surgimiento y gradual consolidación de expresiones musicales mestizas que fueron arraigándose como elementos identitarios del nuevo orden social. Inicialmente la música jugó un importante papel, como herramienta pedagógica, en la conversión y conquista pacífica de algunos pueblos indígenas. De acuerdo a Remesal, en 1537 Bartolomé de la Casas, junto a otros misioneros dominicos, empleó con éxito cantos evangelizadores en lengua local acompañados de tun y chichines para dominar al pueblo de Tezulutlán en la región de la Verapaz (Remesal 1932, 185). Posteriormente en 1624, mientras que unas danzas y rituales prehispánicos iban desapareciendo por motivo de las prohibiciones y castigos, como la *Danza del Tum Teleche*, donde se representaba el sacrificio de humanos a las deidades locales "...movidos de un son horrisono y triste que hace unas trompetas largas y retorcidas a la manera de sacabuches, que causa temor oirlas." (Chinchilla 1951, 18), otras tuvieron continuidad en forma oculta ó siendo toleradas abiertamente, como la del *Volador*, que permanecía aún intacta a fines del siglo XVII y donde se ejecutaba,

de acuerdo al cronista Fuentes y Guzmán, el tepunagüastle (tun), flautas y caracoles (Fuentes 1932 I, 364).

Paralelamente, a partir del siglo XVI, se introdujo en Guatemala la ya añeja práctica española de danzas de *Moros y Cristianos* (Montoya, 1970, 15). Los frailes además alentaron la representación de farsas y danzas populares modificadas por ellos mismos, conservando parte del contenido originario pero que concluían con dar la razón a la conquista y el abrazamiento del Cristianismo por parte de los indígenas (Anleu, 1991, 99). A fines del siglo XVII, Fuentes y Guzmán cita como caso el *Baile del Peñol* o el *Baile del Volcán* que simbolizaba la derrota de los caciques Sinacam y Sequechul en manos de los indios tlaxcaltecas, amigos y representantes de los españoles (Fuentes, op. cit. 367). Parte de la cultura nativa continuó amalgamada así con las imposiciones hispanas, conservando en forma velada, creencias, costumbres y prácticas musicales.

Como ocurrió en todos los territorios dominados por los españoles en el Nuevo Mundo, los instrumentos traídos por ellos, como vihuelas, rabeles, tambores, arpas, bajones, chirimías y trompetas, así como formas específicas de comportamiento musical europeo presentes en la polifonía sacra renacentista o en villancicos semisacros y jácaras, se fueron incorporando entre los dominados a través de la iglesia. Se promovían por medio de misiones y curatos en el área rural y el de la música culta oficial en las Catedrales, parroquias y conventos del área urbana (Grebe 1969, 7). De los instrumentos han pervivido en la música tradicional los conjuntos de violín, guitarrilla y arpa y el de violín y adufe, en Alta Verapaz, mientras diversas combinaciones de violín, guitarrilla, guitarra y arpa tienen presencia en regiones del centro y nor-occidente de la república.

Se debe considerar que en aquellos momentos se inicia también presencia africana en las tierras conquistadas. Muchos de los recién llegados convivían en comunidades indígenas con españoles. Su arrastre musical ya se había hecho sentir en la península en los guineos, negrillas o villancicos de negros que se cantaban junto a otros villancicos étnicos, los que fueron transplantados a América en el siglo XVI (de Gandarias, 2012, 21-22). Su impulso musical continuó creciendo, produciendo chaconas, zarambeques y zarabandas, danzas que luego retornaron a Europa con gran éxito. Gage (1648, 155) confirma la popularidad de estas últimas en Guatemala a principios del siglo XVII, junto a otras danzas morisco-hispanas, bailes ingleses y tocotines llegados de la Nueva España, todas ejecutadas por indígenas. Se ha sugerido que fue en estos ambientes festivos, de contextos multiétnicos populares e iletrados, donde surge la marimba africana, siendo absorbida por las comunidades indígenas (Navarrete 2005, 76).

Se presenta así la confluencia, por una parte, del impulso del villancico navideño y las jácaras, con su peculiar textura homófona, ritmo métrico en 6/8,

uso extensivo de la hemiola, vaciado en sistema tonal europeo<sup>6</sup>. Por la otra, la influencia africana, de la cual se han constatado similitudes actuales entre elementos rítmicos y estructurales de la música de marimba de los sissala, en Ghana - construida precisamente en métrica binaria compuesta y la hemiola - con los sones tradicionales para marimba de San Jorge La Laguna, en Sololá (O'Brien, 1982, 103). Con estos influjos, asimilados y reelaborados por los indígenas del momento, se formaron los primeros sones híbridos para marimba, mestizos culturalmente, del tipo rítmico regular, métrica binaria compuesta y uso de hemiola, que son los de uso más extendido actualmente en todo el territorio nacional (ver adelante aspecto fenomenológico).

Posteriormente en el siglo XVIII estos sones se proyectaron o fueron motivo de interés de los sectores criollos y mestizos letrados, quienes, bajo el influjo constante del villancico, llegaron a cristalizar en siglo XVIII, con el apareamiento del *son mestizo*, transmitido en forma escrita. Estos sones estuvieron inicialmente al servicio exclusivo de la iglesia, siendo después trasladados a las calles, adquiriendo popularidad urbana (de Gandarias, 2012, 32). Los sones zapateados del Petén son herencia de esos momentos históricos.

### **c.3.3 Sones surgidos durante los períodos independentista y republicano**

A fines del siglo XVIII, la contradanza, ya estilizada en España, se traslada América como parte de las danzas que se interpretaban en los intermedios de las tonadillas escénicas que hacían furor en la península (Eli, 2010, 93). En Guatemala la contradanza se hizo popular, junto a otros bailes de salón como la polca, la mazurca y el vals, entre los grupos privilegiados de la sociedad, teniendo su máxima popularidad en la época republicana (de Gandarias, 2008, 61). Entre los sectores subalternos los ritmos de contradanza, al igual que marchas y vales también fueron incorporados y reelaborados dentro de las danzas tradicionales de Moros y Cristianos, de la Conquista y temas vaqueros, llegando, a través de un proceso transcultural, a ser asimiladas por el indígena considerándolas, como sones propios (García, 2010, 84; Navarrete, 2005, 85; Sis, 2014). Un ejemplo de contradanza ocurre en la introducción del *Baile del Costeño* de Rabinal (C39) (Navarrete 2005, 81-82; Sis 2004).

El empleo de instrumentos de aliento para acompañar cortejos procesionales de viáticos se encuentra documentado en Guatemala desde fines del siglo XVIII (AGCA, 1779, Leg. 60, Fol. 40). Las primeras bandas militares que surgieron en la época republicana, no se restringían animar a la tropa en

---

<sup>6</sup> Para una introducción al villancico y sus características véase (Laird / Pope, 2001: 27-28). Acerca de su difusión e influencia en Latinoamérica consúltese (Grebe, 1969: 7-31) y (Bermúdez, 1995: en línea). El influjo del villancico sobre el son mexicano se encuentra en (Stanford, 1972: 69).

campañas guerreras y solemnizar festividades militares, sino también asistir a procesiones y tocar en las corridas de toros. Para fines del siglo XIX se habían sumado un sinnúmero de pequeñas bandas civiles organizadas ocasionalmente para acompañar procesiones, práctica que se encuentra vigente actualmente. Entre los mestizos el repertorio de estas bandas consiste principalmente en solemnes marchas fúnebres. Entre las comunidades indígenas se ejecutan, en cambio, marchas festivas y sones. Gran parte de estos sones han sido creados por mestizos, originariamente para marimba y luego han sido adaptados formal e informalmente para ser interpretados por estas bandas procesionales. Muchos de ellos se han arraigado en el sentir popular y funcionan como sones tradicionales. Es el caso del son *Las Tortugas* de Cupertino Soberanis (1909-1997) (C288).

Un último aporte del siglo XIX al complejo del son guatemalteco tradicional que es posible citar, se refiere al surgimiento del son barreño mestizo escrito por Laureano Mazariegos a fines de siglo. Este son y su particular acompañamiento en arpegios se difundió popularmente llegando a funcionar actualmente como son tradicional.

#### **c. 4 Enfoque fenomenológico**

Los múltiples comportamientos musicales que muestran las piezas en estudio incluyen una amplia gama de elementos tímbricos, estructurales, tonales y rítmicos cuya naturaleza es susceptible de ubicarse entre las polaridades de lo interno-local de raigambre indígena y lo externo- extranjero, de raíz europea, africana o árabe. Estos elementos interactúan de forma diversa en sones particulares, desde los que utilizan instrumentos de origen prehispánico, como las flautas de caña y el tun, bajo procedimientos musicales lejanos al comportamiento standard occidental, como la afinación no absoluta o el ritmo libre, hasta los sones que emplean versiones de instrumentos importados, como el violín, la guitarra o el arpa, enmarcados en procedimientos armónicos y constructivos del sistema tonal europeo, pero apropiados y modificados por los estratos subalternos y con plena funcionalidad en su contexto social. La mayor parte de los sones se ubican en el medio de estas polaridades en un sin fin de combinaciones y eclécticas mezclas con diversos grados de predominio de los extremos. Es decir, la superficie audible de los sones tradicionales que han llegado a nuestro tiempo encierran procesos que fusionan, resaltan u ocultan los diversos aportes históricos locales e importados que subyacen en ellos. En consecuencia el análisis musical *per sé* resultaría inútil si no enfoca el problema de desentrañar y ponderar la magnitud en que intervienen estos componentes, dentro de una gama de posibilidades entre las polaridades apuntadas.

### c.4.1 Timbre

Uno de los componentes, sino el más importante, en la definición distintiva del son tradicional es su timbre, es decir, el sonido propio de los instrumentos utilizados en su ejecución, intraducible a notación musical. La particular estructura de los instrumentos define no solo un color sino específicas maneras de producción sonora (i.e. golpe, frotación, insuflación de aire o rasgueo), forma de afinación, alcance en tesitura y posibilidades de inflexión, parámetros éstos que difieren de uno a otro instrumento. Aún cuando existen unos pocos sones que son compartidos por diferentes ensambles instrumentales, como el *Mishito* o el *Rey Quiché* (que constituyen excepciones), sus interpretaciones son muy distintas. Así por ejemplo compárese el *Mishito* tocado por un conjunto marimbístico de Rabinal (C8), con el que interpreta un dúo de chirimía y tambor de Sololá (C182, CD10), ó con el ejecutado por un grupo de violín, guitarrilla y arpa queqchi' de Sayaxché (C374). Se notará que no solo la sonoridad es distinta, debido a los factores señalados, sino la forma de ejecutarlo también, existiendo variantes en el tempo, coordinación de los instrumentos, giros melódicos y adornos presentes en la melodía, presencia o no de un acompañamiento armónico, entre otras diferencias. Incluso el mismo son ejecutado por dos ensambles iguales, pero de distinta región, difieren. Esto se debe a la naturaleza misma de ejecución tradicional, que, por un lado, es de transmisión oral, (la exactitud depende de la memoria visual y auditiva de los ejecutantes y no de una partitura) y por el otro, por la intervención de la improvisación de variantes.

La siguiente tabla muestra cuarenta y dos combinaciones instrumentales registradas sonoramente en las zonas lingüísticas documentadas.

Tabla 3. Ensambls instrumentales de sones tradicionales por región lingüística

GRUPOS INSTRUMENTALES	REGIONES LINGÜISTICAS (ver gráfica 1 arriba)																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Marimba (1 ejecutante)			x	x				x									
Marimba (1 ejecutante) y sonajas							x										
Marimba (2 ejecutantes)									x								
Marimba (3 ejecutantes)	x		x		x	x	x	x	x	x	x				x	x	
Marimba (4 ejecutantes)		x			x	x			x			x					
Marimba cromática												x					
Marimba de acero															x		
Marimba de tecomates							x	x									
Marimba de tecomates y flauta con mirlitón							x										
Marimba y clarinete																	x
Marimba y flauta de caña								x									
Marimba y saxofones	x							x									
Marimba y tambor														x			
Marimbas (2)									x								

Marimbas (2), bajo y batería						x											
Chirimía y tambor	x					x	x	x	x					x			
Chirimía y tambores (2)																	x
Chirimía, tambor y tortuga														x			
Chirimía, pito y tambor							x										
Chirimías (2) y tambor						x											
Pito aluminio y tamborón	x																
Pito de caña y tambor																x	
Pito de caña y tamborón	x				x		x	x	x							x	
Pito largo y tamborcito	x																
Pito pequeño, pito y tambor								x									
Pito, tambor y cajita								x									
Pito y tun	x																
Arpa																x	
Arpa y violín								x								x	
Arpa, violín y guitarrilla																x	
Violín y guitarra							x		x				x		x		
Violín, guitarra y adufe							x										
Violín y adufe	x																
Voces, violín, guitarra, adufe							x										
Voces, guitarra y adufe							x										
Voz(ces) y guitarra																	x
Voz y tun							x										
Trompeta, pito y tambor							x										
Trompeta, tun y tortuga							x										
Trompetas (2) y tun	x													x			
Banda										x							
Rondador y tamborón						x											

Aquí puede observarse el grado de dispersión y aceptación de estos grupos por la cantidad de comunidades que los comparten. Bajo este criterio reconocemos seis familias de ensambles instrumentales principales, que tocan sonos tradicionales:

- a) Marimbas en diferentes versiones de construcción y número de ejecutantes
- b) Conjuntos de chirimía y tambor
- c) Grupos de flauta de caña o aluminio (pitos), acompañados de tambor o de tun
- d) Grupos donde intervienen instrumentos de cuerda (violín acompañado de guitarra o arpa con o sin percusión (adufe).
- e) Conjuntos de trompetas y tun
- f) Voces con acompañamientos diversos, principalmente cuerda, pero también percusión (tun).
- g) Banda

Resulta evidente que los grupos de marimba sencilla son los más difundidos y de mayor dispersión, (la región poqomchi' es la única donde no se



obtuvieron registros). También son los que muestran la mayor variedad en cuanto a tipo de instrumento (con resonadores de tecomate o de madera, teclas de madera o metálicas), número de ejecutantes (de uno a cuatro) y combinaciones con otros instrumentos como pitos de diferentes tamaños, clarinete, saxofones, contrabajo y batería. No se encontraron registros de la marimba sencilla con resonadores de bambú presente entre los q'eqchi' (Arrivillaga, 1993: 7-8). La mayor diversidad de grupos la encontramos entre las comunidades k'iche', kaqchikel y mam.

Entre todos los ensambles de marimba, el más común es el de tres ejecutantes correspondientes al tiple, normalmente el líder, que ejecuta la melodía y a veces simultáneamente duplica el acompañamiento armónico, el centro encargado del acompañamiento armónico, y, el bajo que toca la línea más grave. La combinación entre el bajo y el centro producen patrones rítmico-armónicos distintivos de regiones o lugares determinados.

La marimba ejecutada por un solo músico es menos frecuente y se registra principalmente en la región K'iche' acompañando bailes tradicionales. En Chichicastenango, por ejemplo, se emplea marimba con resonadores de tecomate para el *Baile del Palo Volador* (C243, CD16, T6) y el *Baile del Xicolaj* (C244 CD18), último donde el intérprete ejecuta con la mano izquierda el bajo en arpeggios, en metro compuesto (6/8) y con la mano derecha, la melodía en terceras con dos baquetas. En la misma región, en San Sebastián Lemoa, aparece la marimba sencilla de cajones tocada por un solo ejecutante en el *Baile de la Culebra* (C236 CD14, T7) y en Totonicapán acompaña al *Baile de los Pascarines* (C232). Un caso único lo presenta la marimba *Indita Senahuteca* que tiene teclas de metal y acompaña el *Baile del Mico* (C350-52). Es interpretada por un solo músico y en algunos sones lo acompaña una guitarra. Utiliza una baqueta metálica con doble punta forrada de hule, en la mano izquierda, que le permite tocar en terceras paralelas el bajo, mientras la melodía la toca con una baqueta simple en la mano derecha (Arrivillaga, 1993, 10).

Instrumentos de aliento como saxofones, flautas o clarinete, acompañan a la marimba en pocas localidades específicas. El clarinete en combinación con la marimba ha sido registrado en San Pedro La Laguna, acompañando la *Danza de Mexicanos* (C386). Esta misma danza como se realiza en Totonicapán es acompañada por una marimba sencilla, ejecutada por un solo ejecutante, junto a dos saxofones (C254). Se ha reportado también el uso de este ensamble para acompañar las danzas de *Toritos*, *Carlo Magno* y *Napoleón* (García, 2009, 83).

El grupo de marimba con flauta transversal para acompañamiento de la *Danza del Mono* se observa en Momostenango, Quiché (C253). De este ensamble, del cual se conservan fotografías de mediados del siglo XX tocando sones de traslación en Sololá (Barillas 2014, 83), se ha reportado su existencia en San Marcos La Laguna también en Sololá. Allí se han constatando

similitudes estilísticas de los sones que ejecutan, con la música de los sissala en Ghana, África (C197, O'Brien, 2006, 142).

El segundo ensamble tradicional más difundido en las distintas regiones lingüísticas del país es el de chirimía y tambor. Así lo confirman las grabaciones realizadas en las áreas achi, chuj, ixil, kaqchikel, k'iche' popti y q'eqchi'. Estos grupos se observan en cortejos procesionales, cofradías y principalmente para acompañar la *Danza de la Conquista* y el *Baile de Cortés*. Casos aislados, en los que se suman otros instrumentos, se reportan en San Pedro la Laguna, Sololá, donde se adiciona un tambor (C385), en Nebaj, Quiché donde el dúo aparece junto a un pito de caña (C157). En Santa María Cahabón se adiciona una tortuga para acompañar el *Baile de Pastores*, mientras en San Mateo Ixtatán tocan dos chirimías y un tambor (C144).

En cuanto a sones ejecutados por flautas de diversos materiales, con el acompañamiento de percusión, se observa una variedad de combinaciones dentro de las cuales el dúo de flauta de caña y tamborón es el más difundido. La flauta de caña es conocida comúnmente como pito y presenta variantes en longitud, grosor y número de agujeros recibiendo distintos nombres como Xul (kaqchikel), Sacah o Xolb (q'eqchi') ó Tzijolaj (k'iche). Este dúo es llamado para acompañar rituales religiosos en festividades populares, ya en procesiones, cofradías o en atrios de iglesias, pero también es usual en el acompañamiento de bailes de *Moros y Cristianos*. La caña es sustituida por aluminio en el *Baile de Moros y Cristianos Tamorlán*, de Rabinal (C81-83; CD5). En el área kaqchikel proliferan las variantes, la más importante es el empleo de un pequeño tambor (cajita) y un tambor mediano para acompañar al pito (C198-99). En ocasiones se encuentran dos tamborones y un tambor pequeño (cajita), como sucede en San Andrés Itzapa durante la procesión del *Corpus Christi* (CD11). También se ha grabado la combinación de dos pitos de distintos tamaños acompañados con un tambor (C203). Otras combinaciones menos usuales son la de flauta larga y tamborcito que acompaña el *Baile de Negritos* en el área achi (C117) y la de pito y *china tambor* (tamborcito) entre los q'eqchi' (Arrivillaga, 1993, 4).

Por su parte la combinación de pitos con el tun se presenta en sones danzarios como la *Danza de los Güegüechos* y la *Danza la Pichona* entre los achi. En la primera de ellas puede observarse un minimalismo extremo al repetir, con pocas variaciones, un solo tema en una escala tetrafónica (CD3). También es usual acompañando la *Danza del Venado*, en la región kaqchikel, donde su melodía contrasta no solo por la gama diatónica, sino por lo cantable de su discurso (CD9).

Dentro de los sones donde participan instrumentos de cuerda (versiones manuales de prototipos coloniales de instrumentos europeos de cuerda), se encuentran variantes con y sin percusión. El ensamble más difundido es el de violín acompañado de guitarra, que se practica en las regiones ixil, k'iche, popti y q'anjob'al. El violín indígena guatemalteco es construido localmente emulando los prototipos del *rabab* morisco traído por los españoles en la época colonial,

pero con particularidades tímbricas que difieren de sus modelos extranjeros derivadas de su rusticidad, forma de manufactura, afinación y particular manera de ejecución. En primer lugar, se utiliza un arco de madera con pelo de caballo sin mucha tensión, untado con resina (brea natural), lo que no permite un control absoluto sobre la dinámica y el fraseo en la ejecución. Se toca sosteniendo el instrumento contra el pecho, empleando un estilo de tocar *detaché* (arcada por nota), sin vibrato con uso ocasional de dobles cuerdas (una abierta como pedal vibrante mientras que la otra conduce la melodía).

En la región Ixil el ensamble de violín y guitarra se ubica en San Gaspar Chajul, Quiché, donde funciona como base a la cual puede sumarse un adufe (pequeño tambor cuadrado) y voces. Ellos ejecutan el son *San Gaspar* que identifica dicho municipio (C175 y C177). Entre los k'iche de San Francisco el Alto, Totonicapán el dúo acompaña el *Baile de los Muertos* (C259-60), mientras entre los popti se practica en San Antonio Huista (C309). Dúos de violín y guitarra de Santa Eulalia, Huehuetenango, son contratados en fiestas patronales de pueblos cercanos como en San Mateo Ixtatán, donde acompañan la procesión y luego ofrecen sus servicios cobrando por pieza, ejecutando sones tradicionales y sones mestizos en el mercado, bares y comedores (C314) (Jangoux, 1973, 3).

En la región q'eqchi' se ejecutan sones tradicionales con arpa sola (arpa rústica con cuerdas de hilo de pescar o de guitarra) (C318) o el arpa acompaña al violín (C364), ensamble que aparece también en comunidades kaqchikeles (C207-8). El grupo de cuerdas más completo y difundido es el que suma a este dúo una guitarrilla (tipo de guitarra pequeña sin trastes con caja de resonancia hecha de corteza de calabaza). En este ensamble la caja de resonancia del arpa funciona como caja de percusión, siendo tocada por un músico extra con una baqueta de madera con envoltura de tela en la punta.

Este tipo de ensamble está presente en una amplia área q'ueqchi' que abarca diversos municipios de Alta Verapaz, proyectándose también a la zona del Petén (C365-82). Ellos actúan para diversas ocasiones rituales, durante la misa y para las fiestas de año nuevo, resurrección y la feria patronal, siendo contratados por los cofrades o los sacerdotes de las localidades. Se han registrado casos donde acompañan rituales agrarios en siembra del maíz (C373) y ceremonias funerarias en Chisec (375). También tocan sones tradicionales antiguos en zarabandas o reuniones de baile en cofradías (Navarrete, 2006 a, 24). Los sones que tocan consisten a menudo en frases repetidas con variantes dentro de formas simples. Las variantes se realizan sobre un esquema armónico de acordes básicos (tónica, subdominante y dominante), como sucede en *el Xson Neba'* de San Juan Chamelco (CD25).

La combinación de violín y adufe es usual en la región achí, donde se asocia con el acompañamiento de rituales funerarios, durante acabos de

novena y aniversario de fallecimiento. También tocan para acompañar el *Baile del Chico Mudo* en Rabinal (C126).

#### **c.4.2 Ritmo**

La riqueza y complejidad rítmica del son tradicional constituye uno de los elementos más importantes de su caracterización. Su organización rítmica abarca un amplio espectro entre el ritmo libre y el ritmo métrico, entre irregularidad y regularidad, contando con múltiples combinaciones, donde abundan recursos como la polirritmia libre y medida, los cambios de tempo o el juego entre sincronía y asincronía entre instrumentos.

##### **c.4.2.1. Irregularidad rítmica y ritmo libre**

La libertad rítmica y la ausencia del compás, usualmente faltantes en sones mestizos, aparecen en sones tradicionales que contienen elementos de origen prehispánico como el caso del los sones de los bailes drama de *Rabinal Achi*, en Rabinal, Baja Verapaz (C118-24, CD4, T11) y de *Ma' Muun*, en la región poqomchi' en Santa Cruz Verapaz (C310, CD24). Ellos son ejecutados con dos trompetas y tun, combinando el ritmo libre de las trompetas, en textura heterofónica, con pasajes percusivos donde el tun ejecuta al inicio y final trémolos en ritmo libre, mientras la sección central conduce un ritmo métrico binario. Ello ofrece discursos independientes de carácter minimal, pero complementarios entre los instrumentos.

Recientemente Stöckli (2014) se ha referido al uso del ritmo libre en el baile drama Rabinal achí, señalando su presencia también en la música de la *Danza de la Conquista*, ejecutada por la chirimía y tambor. Efectivamente, la falta de un esquema métrico y la irregularidad rítmica propias de ritmo libre, junto a discursos heterofónicos realizados por conjuntos de dos chirimías y tambor fue reconocido por Sapper desde finales del siglo XIX (2006, 104-105). Un ejemplo ilustrativo actual lo proporciona el *Son Cortesía* del *Baile de Cortés* de San Juan Chamelco, donde se observan enérgicos discursos paralelos a la vez independientes y complementarios, en ritmo libre, entre los dos instrumentos: el tambor con trémolos y la chirimía en figuras de notas largas y trinos. De esta manera introducen al público y bailarines a la atmósfera guerrera del baile (C327, CD26). Ritmo libre lo encontramos también en el *Baile de Pascarines*, en San Miguel Totonicapán (C233) ejecutado por un solo marimbista.

El juego entre ritmo libre y ritmo métrico, asincronía y sincronía es más frecuente y ocurre en sones ejecutados por dúos de instrumentos de aliento y percusión. Un primer caso lo ilustra el *Son del Tzunun* del *Baile de la Conquista* de Momostenango, Totonicapán (C214), ejecutado por chirimía y tambor, donde se observa un discurso polirrítmico independiente con coincidencias eventuales entre los dos ejecutantes. Aunque prevalece el ritmo libre, se manifiestan

incursiones reiteradas de fórmulas rítmicas en compás simple  $3/8$ , en pasajes intercalados de tambor, agregando cambios de tiempo y carácter. La armonía subyacente es estática y centrada, casi la totalidad de la pieza, en un solo acorde de tónica con escasas apariciones de la dominante. Similarmente ocurre en el *Son del Maya K'iche Tecum* del mismo baile, en San Miguel Totonicapán (C223). Aquí el tambor conduce un ritmo irregular y pausado en compás ternario simple ( $3/4$ ), sobre el que se mueve libremente la chirimía, no siempre con coincidencia rítmica.

Fluctuación entre discurso polirrítmico independiente y sincronía se encuentra también en sones tradicionales del *Baile de Moros y Cristianos* de Rabinal como lo ejemplifica el *Son de Tamorlán* ejecutado por un dúo pito de aluminio y tambor (CD5).

#### **c.4.2.2. Sincronía y ritmo métrico**

La mayor parte de sones tradicionales emplean el ritmo métrico. Existe una gran variedad de patrones utilizados, en cuya ejecución se hace sentir una sincronía relativa entre los instrumentos, en algunos casos más, en otros menos. Los grupos que alcanzan los mayores grados de regularidad son los de marimba. Estos sones están contruidos casi exclusivamente dentro del sistema tonal europeo, diatónico, en modo mayor, empleando preferentemente acordes básicos (tónica, subdominante, dominante), bajo patrones métricos de amplia diversidad. Encontramos desde los que utilizan métrica múltiple como el *Son Chiapaneca*, del repertorio de sones de cofradía de San Miguel Chicaj, que muestra una sucesión de compases binario-ternario simple y luego compuesto (CD1), hasta los más sencillos en compases simples. Entre los ejemplares de sones contruidos sobre una esquema métrico binario simple (compás de  $2/4$ ), se encuentran algunos sones regionales de Joyabaj y sones de la *Danza del Venado* de San Pedro Carchá, en Alta Verapaz, ambos conduciendo discursos minimales de carácter hipnótico (CD15 y CD27). También los hay en metro ternario simple (compás de  $3/4$ ) como el *Son San Juan* de la región tz'utujil (CD12) o el tipo de son-vals característico del área mam (CD20).

El compás numéricamente predominante en sones tradicionales es el binario compuesto ( $6/8$ ). En su versión más simple no hace uso de hemiola manteniendo la división ternaria del tiempo en todo el transcurso de la pieza como en el caso del son *El Mishito*, el más difundido a nivel nacional. Su interpretación por el conjunto de chirimía y tambor en Sololá muestra no solo una sincronía relativa entre los instrumentos, sino irregularidad en la dimensión de sus frases, de seis y siete compases, donde algunos motivos son recortados ofreciendo imprevisibilidad al discurso (CD10). Este convencional prototipo métrico similar al del son mestizo se presenta también en sones de marimba con frases simétricas, como el *Son de traslación* del *Baile de Toritos* de Lo de Bran, Mixco (CD8) o el de la *Danza La Conquista* practicada en Comitancillo, San Marcos (CD21).

Versiones más ricas del compás de 6/8 en sonos tradicionales son producidas por el empleo de la hemiola a nivel de compás o más intrincadamente a nivel de tiempo. El primer caso ocurre cuando un compás completo se divide simultáneamente binaria y ternariamente, es decir un instrumento divide el compás en dos tiempos ternarios, mientras otro lo ejecuta en tres tiempos binarios, compás 3/4. Un ejemplo identificado por Navarrete (2005, 100) en relación a sonos de función funeraria para violín y adufe en Rabinal es el *Son para levantar las almas de los muertos*. Aquí pueden observarse el violín ejecutando giros melódicos sobre una rítmica en corcheas continuas agrupadas en forma ternaria, para cada uno de los dos pulsos del compás, mientras el adufe, ocasionalmente, rompe la regularidad al tocar grupos de tres negras en el compás (C127).

La segunda forma en que aparece la hemiola se da cuando cada tiempo del compás se divide simultáneamente en forma binaria y ternaria. Ilustran este caso múltiples sonos para marimba de la región achí. El son *Amanecido* que se toca al amanecer como final de celebraciones de cofradía y conmemoraciones de difuntos en los municipios de Rabinal y San Miguel Chicaj, presenta en su inicio la melodía en terceras en división de tiempo ternaria, mientras el acompañamiento fluctúa entre sectores con ritmo yámbico (división ternaria del tiempo) y semicorcheas en contratiempo (división binaria del tiempo), alternando pasajes estables e inestables.

#### **c.4.3 Gammas tonales**

El examen de las gammas tonales empleadas en los sonos tradicionales conduce, en primera instancia, a la afinación de los instrumentos. En esta dirección Collaer (1959, 130-33) comprobó hace más de medio siglo la afinación no absoluta (microtonal) de gammas melódicas de cinco y nueve sonidos producidas por flautas de carrizo utilizadas en la *Danza del Venado* en Nahualá y el *Baile de Moros y Cristianos* en Cantel, Quetzaltenango, así como escalas de siete sonidos emanadas de trompetas utilizadas en el *Baile de Cortés* en San Pedro Carchá. Collaer observó así mismo la ausencia de consistencia en las afinaciones de los instrumentos en diferentes lugares y la variación microtonal que se obtenía de sus intervalos, atribuyendo estas características, no solo a la construcción rústica de los instrumentos, sino a la falta de necesidad de intervalos fijos para realizar la música y a un escaso desarrollo de la conciencia musical entre las comunidades indígenas. Pasado más de un siglo y observando la permanencia y consistencia de la afinación no absoluta en la construcción y ejecución de instrumentos, consideramos que el último juicio de Collaer queda descartado, pues la afirmación identitaria a través de la música en estas comunidades es la que les ha impelido concientemente a conservar sus formas de comportamiento.

Los instrumentos se afinan para obtener gammas diatónicas, pero no de forma absoluta. Ello ocurre frecuentemente en instrumentos de cuerda como

el violín, la guitarrilla o el arpa, donde las alturas pueden modularse manualmente, llegando en la mayor parte de los casos a alcanzar alturas que se aproximan microtonalmente a la gama diatónica. Ello puede constatarse en los sones ejecutados por este tipo de ensambles en la región q'eqchi' (C365-82, CD25). La afinación diatónica no absoluta se observa también en las marimbas diatónicas de distintas regiones de la país. Así la marimba utilizada en San Sebastián Lemoa, para ejecutar el *Baile de la Culebra*, suma a su afinación no absoluta, una ejecución cargada de intervalos disonantes, lo que brinda una apariencia tonal lejana al prototipo europeo (CD14). Por su parte, los *Sones del Baile del Mico*, ejecutados por marimba de acero y guitarra en el municipio de Senahú, Alta Verapaz, ofrecen una afinación que da impresión politonal merced de que las afinaciones de la marimba y la guitarra no solo no son absolutas en si mismas sino son distintas entre ellas (C352).

La gama diatónica en modo mayor es la más utilizada en la construcción de sones tradicionales, y con ella, las dimensiones armónicas del sistema tonal. Los sones de marimba son particularmente claros en este sentido ya que muestran plenamente la utilización principios de construcción de influencia europea, esto es, melodía diatónica, textura homófona y acompañamiento sobre progresiones armónicas triádicas simples (tónica – dominante - subdominante). Se ha señalado anteriormente que por el juego armónico rítmico entre el bajo y el centro pueden determinarse tipos o estilos particulares de lugares determinados.

Los sonidos utilizados por las trompetas en el *Son de Quiche Achi*, del baile drama Rabinal Achí (D4, T11), más que obedecer a una gama o escala, forman un discurso de intervalos. Cada una de las dos trompetas toca un solo intervalo reiterado en figuraciones libres. La primera, la más aguda, conduce un intervalo de tercera menor (Do5- Mib5), mientras la segunda, más grave, ejecuta el Intervalo de 5ta. (Sol4, Re5). Cuando tocan juntas forman una textura heterofónica en ritmo libre, en la cual los cuatro sonidos se mezclan aleatoriamente, dependiendo del momento en que se emitan los intervalos y las duraciones de sus notas.

Dentro de las gamas no diatónicas registradas se encuentra la escala tetratónica sin semitonos, presente en el area achí. La observamos en la *Danza de los Güegüechos* de Rabinal, Alta Verapaz, ejecutada por una flauta de carrizo acompañada de un tun (CD3). Similarmente ocurre con el son de cofradía *Don Francisco*, ejecutado por el dúo de chirimía y tambor, también en Rabinal (CD6, T1). Este tipo de gama es la misma reportada por Castillo (1981, 91) entre los ejecutantes k'iches de tzijolaj, en ceremonias rituales de Chichicastenango.

Por su parte la gama pentatónica, de más amplia difusión, la encontramos en el área q'ueqchi', tanto en sones para pito y tamborón del *Baile de Moros y Cristianos* en Fray Bartolomé de las Casas (C359), como en sones

procesionales de cofradía o asociada al *Baile de la Cortés* en grupos de chirimía y tambor, como sucede en San Juan Chamelco. Una grabación de uno de estos sones realizada en ese lugar, muestra la chirimía ejecutando un tema sobre una gama pentatónica que, iniciando en la nota Mib, se traslada medio tono más agudo (partiendo de Mi) para la primera repetición del tema y después a Fa, para la segunda (C319). En el *Son Cortesía* correspondiente al inicio de otra grabación de este mismo baile, se muestra la gama pentatónica en un contexto de ritmo libre entre los dos instrumentos (CD26). La misma gama aparece también ejecutada a la vez por dos chirimías en la comunidad q'anjob'al de Santa Eulalia (C311-13).

Un ejemplo notable del empleo de la gama pentatónica sin semitonos, en sonos tradicionales para marimba sencilla, lo presenta el *Son del Baile de los Pascarines* en Totonicapán (C233). El interés de la grabación reside en la riqueza de procedimientos y virtuosismo que muestra la ejecución de la marimba por un solo músico, quien ejecuta en ritmo libre, con un pulso ternario no estable, un discurso cargado de disonancias, y cambios aleatorios de eventos como divisiones melódicas del tiempo múltiples, de tres a siete partes y paralelismos interválicos de quinta, sexta y séptima entremezclados.

#### **c.4.4 Estructura**

La forma que presentan los sonos tradicionales no es única, es flexible y ofrece de una gama de posibilidades, entre estructuras abiertas, cuya forma final depende de la ocasión en que se presentan, y, cerradas, las que siguen un esquema previsible y estático. En este último extremo se encuentran los sonos que han llegado a absorber totalmente y son fieles a las formas de organización musical occidental, a semejanza del son mestizo popular no tradicional, que representa su más alta expresión.

En la mayor parte de los casos los sonos tradicionales presentan una duración abierta que no obedece a un esquema formal establecido, sino a las circunstancias contextuales donde se tocan. La extensión total de la pieza depende del número de veces que se repitan los temas de que consta. Las repeticiones no son automáticas sino envuelven como elemento fundamental la variación, que constituye uno de sus recursos más importantes y generalizados. Es en la capacidad de producir variaciones improvisadas donde la creatividad y destreza del ejecutante se ponen a prueba. El cuerpo de variaciones que constituye la pieza es presentado y concluido generalmente por una frase introductoria y otra final que muestran diferentes diseños conclusivos, algunos de ellos asociados a lugares específicos donde se practican. La duración abierta es una norma en el caso de los sonos danzarios. Así por ejemplo, los sonos zapateados peteneros que acompañan bailes tradicionales como *La Chatona* o *El Caballito* pueden prolongarse hasta por quince minutos. En contraste, esos mismos sonos ejecutados independientemente, en el atrio de una iglesia, pueden durar de tres a seis minutos (Barrios, 2014, entrevista). En



el municipio de San Pedro Necta, algunos de los sones del *Baile de Toritos* se ha registrado con una duración de ocho minutos (García, 2007a, grabación).

La irregularidad o asimetría en la extensión melódica de las frases es común en sones tradicionales. El son *Cinco Pesos* (T2), ejecutado por la *Marimba Alma Sololteca*, grupo kaqchikel del Barrio San Antonio, Sololá, ilustra una sucesión de frases de extensiones variables sobre un acompañamiento que alterna los acordes de tónica y dominante imperturbablemente durante toda la pieza. En este caso la irregularidad en la extensión de la melodía da lugar a progresiones armónicas desplazadas (i.e, de I, V, I, V a V, I, V, I), permitiendo el énfasis de la frases en diferentes regiones tonales.

Siendo la repetición de temas el procedimiento básico de construcción de sones tradicionales, es lógico que la variación sea el recurso más utilizado para mantener vivo el discurso. Esta va desde la variación melódica ornamental, presente en apoyaturas, bordaduras, arpeggios, etc., hasta la variación en la dimensión de las frases con lo cual rompe los esquemas regulares. La tabla No. 5 recoge el esquema formal de repeticiones de frases y su variada extensión correspondientes al son de llamada del *Baile de Toritos* de San Pedro Necta, Huehuetenango, ejecutado por la *Marimba Rancho Alegre*. La forma que presenta es de una estructura ternaria simple repetida

Tabla 5. Estructura del son de llamada del *Baile de Toritos* de San Pedro Necta

Forma	A				A'			
Diseño	a	b	b'	a'	a''	b''	b	a
Frases	ab	bb	bb	ab	ab	bb	bb	ab
# compases	10	8	10	11	9	7	8	10

#### c.4.5 Textura

La mayor parte de los sones tradicionales presentan una textura homófona, es decir una melodía con acompañamiento, armónico o percutido. No obstante existen muestras, muy pocas y aisladas, donde varios instrumentos forman texturas heterofónicas, entendida esta como un juego libre de varias voces sin regirse a relaciones motivicas o de compás entre ellas (Aretz, 1977, 50). Tal el caso de los sones de los bailes dramas Rabinal Achí y Ma' Muun, de la tradición achi y poqomchi', respectivamente, ejecutados por dos trompetas y tun, ya mencionados en los cuales Stöckli (2005, 129) ha encontrado semejanza textural a la música de la tradición tzotzil recogida en Chiapas y que emplea también trompetas acompañadas de percusión (en este caso dos tambores), llegando a la conclusión que las tres tradiciones comparten la práctica heterofónica.

## D. Disco compacto sobre el son guatemalteco tradicional

Bajo un enfoque fenomenológico se editaron en un disco compacto veinticinco sones tradicionales de siete regiones lingüísticas mayances y dos de áreas mestizas. Ellos ilustran el timbre de las cinco familias de ensambles instrumentales principales que los ejecutan, esto es: marimbas en diferentes versiones de construcción y número de ejecutantes; pitos (de caña o aluminio) acompañados de tambor o de tun, conjuntos de chirimía y tambor, grupos donde intervienen instrumentos de cuerda (rabé o violín rústico acompañado de adufe, ó de guitarrilla y arpa) y ensambles de dos trompetas y tun. Véase en el Anexo 2 información y comentarios sobre cada una de los sones grabados en el disco.

Los sones contenidos en el disco son:

### ACHI

1. **Son Chiapaneca** (3:27)  
*Marimba Reina Chicaj* (marimba sencilla con resonadores de cajón)  
Juan Vásquez (tiple), Félix Rodríguez Canahuí (centro), Cecilio Xitumul Tzul (bajo)  
San Miguel Chicaj, Baja Verapaz (2009)
2. **Son Rey Moctezuma** (2:38)  
Tomás Cuxum Ixpatá (rabé / violín rústico), Felipe Toj Cujá (adufe)  
Rabinal, Baja Verapaz (1999)
3. **Son de la Danza Los Güegüechos** (4:25)  
Félix Gómez González (flauta de carrizo), Santiago Gómez Tizta (tun)  
Rabinal, Baja Verapaz (1999)
4. **Son de Quiche Achi** (del *Baile drama Rabinal Achi*) (1:53)  
Víctor Sarpec y Sebastián Sarpec (trompetas 1 y 2); Pedro Coxóm Morales (tun)  
Rabinal, Baja Verapaz (1999)
5. **Son de Tamorlán** (rey moro de la *Danza de Moros y Cristianos Tamorlán*) (2:04)  
Flauta de aluminio y tambor  
Rabinal, Baja Verapaz (ca. 1987)
6. **Son Don Francisco** (2:01)  
Chirimía y tamborón  
San Miguel Chicaj, Baja Verapaz (2009)

### CHORTI'

7. **Son de embajada** (de la *Danza de Moros y Cristianos*) (1:25)  
Juventino Mejía López (pito), s.d (tamborón)  
Olopa, Chiquimula (2009)

### KAQCHIKEL

8. **Son de traslación** (de la *Danza de Toritos*) (1:36)  
(Marimba sencilla con resonadores de cajón): Valentín Patzán (tiple), Eulalio Patzán (centro), Pedro Puc (bajo). Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala (1991)
9. **Son de la Danza del Venado** (1:00)  
German Azurdia (pito / flauta de caña), Sofío Sal (tun)  
Itzapa, Chimaltenango (1989)
10. **El Mishito** (2: 24)  
Andrés Hernández Mendoza (chirimía), Francisco Mendoza Ixcamer (tambor)  
Sololá (2005)

11. **Son de traslación** durante la procesión de Corpus Christi (3:09)  
Flauta de caña, dos tamborones y cajita (tambor pequeño)  
San Andrés Itzapa, Chimaltenango (1989)
12. **Son de San Juan** (4:28)  
*Marimba Alma Sololteca* (marimba sencilla con resonadores de tecomate).  
Victoriano Jiatz (tiple), Mario Jiatz (centro), s.d. (bajo). Barrio San Antonio, Sololá (2005)

#### K'ICHE'

13. **Son Primera entrada** (6:29)  
Nicolás Antonio Vásquez (tzijolaj / flauta de caña), Héctor Arcadio Vásquez (tamborón)  
Aldea Vásquez, caserío Chiriquiyup, San Miguel Totonicapán (1999)
14. **Son del Baile de la Culebra** (fragmento) (1:42)  
Daniel Fernández (marimba diatónica con resonadores de cajón)  
San Sebastián Lemoa, Quiché (2007)
15. **Son regional de Joyabaj** (2:40)  
*Marimba Maya Occidental de los Hermanos López* (marimba sencilla con resonadores de cajón). Aldea Xoraxaj, Joyabaj, Quiché (2007)
16. **Son del Baile del Palo Volador** (fragmento) (3:27)  
(marimba sencilla con resonadores de tecomate)  
Chichicastenango, Quiché (1987)
17. **Son de Tecún** (de la *Danza de la Conquista*) (4:17)  
Domingo Pérez de León (chirimía), José Pérez de León (tambor)  
San Miguel Totonicapán (1999)
18. **Son del Baile del Xicolaj** (3:10)  
Miguel Méndez (marimba sencilla con resonadores de tecomate)  
Chichicastenango, Quiché (1988)

#### MAM

19. **Son de enrollamiento del Baile del Listón** (*Palo de Cintas*) (3:58)  
*Marimba Rancho Alegre*. Himeldo Rocael Ramírez (tiple),  
Arturo Ramírez Gerónimo (centro-bajo), bailadores (chinchines y gritos)  
San Pedro Necta, Huehuetenango (2007)
20. **Son regional Mam** (fragmento) (2:59)  
*Marimba Marroquín* (marimba sencilla con resonadores de cajón)  
Aldea Monrovia, San Juan Ostuncalco, Quetzaltenango (1988)
21. **Son de la Danza de la Conquista** (2:34)  
Marimba diatónica con resonadores de cajón  
Comitancillo, San Marcos (2013)

#### MESTIZO

22. **El zapateo** (2:24)  
Marimba *La Voz del Pueblo* (marimba cromática y redoblante). Benito Poot (propietario). Santa Elena, Flores, Petén (ca. 1978)
23. **Las tortugas** de Cupertino Soberanis (fragmento) (1:39)  
Banda procesional en la *Feria de Jocotenango*: 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompetas, 2 trombones, dos tubas, platillos, bombo.  
Ciudad de Guatemala (1991)

POQOMCHI'

24. **Son del baile drama Ma' Muun** (fragmento) (1:00)  
(dos trompetas y tun y exclamaciones de bailarines)  
Santa Cruz Verapaz, Alta Verapaz (2007)

Q'EQCHI'

25. **Xson Neb'a** (*Música de los pobres*) (3:40)  
Francisco Xi' Kaw (rabé), Santiago Xi' B'a (guitarrilla), Domingo Ramos (arpa),  
José Xi' Kaw (somatador /percusión sobre la caja de resonancia del arpa)  
Aldea Paapá, San Juan Chamelco, Alta Verapaz (1999)
26. **Son Cortesía** (de la *Danza de Cortés*) (1:34)  
Chirimía y tambor  
San Juan Chamelco, Alta Verapaz (ca. 1987)
27. **Son de la Danza del Venado** (2:49)  
*Marimba Mi Chanclequita* (marimba sencilla con resonadores de cajón). Mariano  
Pop (propietario). San Pedro Carchá, Alta Verapaz (1987).

## E. Transcripciones

### CHIRIMIA Y TAMBOR

1. *Son Don Francisco*. Chirimía y tambor  
Rabinal, Baja Verapaz (2009)

### MARIMBA

2. *Cinco Pesos. Marimba Alma Sololteca*: Victoriano Jiatz (tiple)  
Mario Jiatz (centro), Manuel Jiatz. (bajo)  
Barrio San Antonio, Sololá (1999)
3. *El zapateo. Marimba La Voz del Pueblo*. Benito Poot (propietario)  
Santa Elena, Flores, Petén (ca. 1978)
4. *Son Chiapaneca. Marimba Reina Chicaj*: Juan Vásquez (tiple),  
Félix Rodríguez Canahuí (centro), Cecilio Xitumul Tzul (bajo)  
San Miguel Chicaj, Baja Verapaz (2009)
5. *Son de enrollamiento del Baile del Listón. Marimba Rancho Alegre*:  
Himeldo Rocael Ramírez (tiple), Arturo Ramírez Gerónimo  
(centro-Bajo), los bailarines (chinchines y gritos)  
San Pedro Necta, Huehuetenango (2007)
6. *Son del Baile del Palo Volador* (marimba de tecomates)  
Chichicastenango, Quiché (1987)
7. *Son del Baile de la Culebra*. Daniel Fernández (marimba sencilla)  
San Sebastián Lemoa, Quiché (2007)
8. *Son San Juan. Marimba Alma Sololteca*:  
Victoriano Jiatz (tiple), Mario Jiatz (centro), s.d. (bajo)  
Barrio San Antonio, Sololá (s.f.)

### PITO Y TAMBOR

9. *Primera entrada*. Nicolás Antonio Vásquez (tzijolaj) (flauta de caña), Héctor  
Arcadio Vásquez (tamborón)  
San Miguel Totonicapán (1999)

### PITO Y TUN

10. *Son de la Danza del Venado*. German Azurdia (flauta de caña), Sofío Sal  
(tun)  
Itzapa, Chimaltenango (1989)

### TROMPETAS Y TUN

11. *Son de Quiche Achí* (del *Baile drama Rabinal Achí*). Víctor Sarpec y  
Sebastián Sarpec (trompetas 1 y 2), Pedro Coxóm Morales (tun)  
Rabinal, Baja Verapaz (1999)

### VIOLIN, GUITARRILLA Y ARPA

12. *Xson Neb'a (música de los pobres)*. Francisco Xi' Kaw (rabé), Santiago Xi'  
B'a (guitarrilla), Domingo Ramos (arpa), José Xi' Kaw (somatador)  
(percusión sobre la caja de resonancia del arpa)  
Aldea Paapá, San Juan Chamelco, Alta Verapaz (1999)

### VIOLIN Y ADUFE

13. *Son Rey Moctezuma*. Tomás Cuxum Ixpatá (rabé) (violín rústico),  
Felipe Toj Cujá: adufe  
Rabinal, Baja Verapaz (1999)



# 1. Son Don Francisco

CD Pista 6

Chirimía y tambor  
Rabinal, Baja Verapaz  
Grabación: Walter Figueroa y Cesar Pozuelos -2009

Tradicional/Achí

Edición: Igor de Gandarias - 2014

Chirimía

Tambor

Measures 1-6: Chirimía (treble clef, common time) and Tambor (bass clef, common time). The Chirimía part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Tambor part provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes.

Chra.

Tbor.

Measures 7-11: Chra. (treble clef, common time) and Tbor. (bass clef, common time). The Chra. part continues the melodic line with more complex rhythmic patterns, and the Tbor. part maintains the rhythmic accompaniment.

Chra.

Tbor.

Measures 12-17: Chra. (treble clef, common time) and Tbor. (bass clef, common time). The Chra. part features a more intricate melodic line with frequent sixteenth notes, and the Tbor. part continues the rhythmic accompaniment.

Chra.

Tbor.

Measures 18-23: Chra. (treble clef, common time) and Tbor. (bass clef, common time). The Chra. part concludes with a final melodic phrase, and the Tbor. part ends with a rhythmic flourish.

# 2. Cinco Pesos

Marimba Alma Sololateca

Vitoriano Jiatz (tiple); Mario Jiatz (centro); Manuel Jiatz (bajo).

Barrio San Antonio, Sololá

Grabación: Sten Sandahl (productor), Törbjörn Samuelson (ingeniero de sonido) - 1999)

Tradicional

Transcripción: Igor de Gandarias - 2014

$$4 + 4 = 8$$

Introducción

$$2 + 4 + 4 = 10$$

$$4 + 3 = 7$$

$$4 + 2 = 6$$

$$4 + 2 = 6$$

$$4 + 2 = 6$$

$$4 + 4 = 8$$



Cinco Pesos

The musical score for "Cinco Pesos" consists of seven staves of guitar tablature. Each staff begins with a measure number: 50, 55, 61, 66, 70, 76, and 82. The notation includes various fret numbers (5, 6, 8, 10) and rhythmic markings such as slurs and accents. The first staff (50-54) features eighth-note patterns with slurs over groups of 8 and 5 notes. The second staff (55-60) continues with eighth-note patterns and slurs over groups of 5 notes. The third staff (61-65) includes slurs over groups of 5 and 10 notes. The fourth staff (66-69) features slurs over groups of 10, 6, and 10 notes. The fifth staff (70-75) includes slurs over groups of 10 and 3 notes. The sixth staff (76-81) features slurs over groups of 3 notes. The seventh staff (82-86) concludes with a series of eighth-note patterns.

# 3. El zapateo

Marimba La Voz del Pueblo Benito Poot (propietario)  
Santa Elena, Flores, Petén  
Grabación: Radio Nacional Tikal - ca.1978

Tradicional/Mestizo  
Edición: Igor de Gandarias -2014

Musical score for the first system, featuring three staves: Tiple (top), Centro (middle), and Bajo (bottom). The music is in 6/8 time and B-flat major. The Tiple part consists of eighth-note patterns. The Centro part features chords and eighth-note accompaniment. The Bajo part provides a bass line with eighth notes and rests.

Musical score for the second system, measures 6-9. It features three staves: Tle. (top), Cro. (middle), and B. (bottom). Measure 6 is marked with a '6'. Measures 7-8 are marked with '1-3', and measure 9 is marked with '4'. The Tle. part has eighth-note patterns with accents. The Cro. part has chords and eighth notes. The B. part has a bass line with eighth notes and rests.

Musical score for the third system, measures 10-12. It features three staves: Tle. (top), Cro. (middle), and B. (bottom). Measure 10 is marked with a '10'. The Tle. part has eighth-note patterns with accents. The Cro. part has chords and eighth notes. The B. part has a bass line with eighth notes and rests.

Musical score for the fourth system, measures 13-18. It features one staff: Tle. (top). Measure 13 is marked with a '13'. Measures 14-15 are marked with '2-3', and measure 16 is marked with '4'. The Tle. part has eighth-note patterns with accents.

Musical score for the fifth system, measures 19-22. It features one staff: Tle. (top). Measure 19 is marked with a '19'. Measure 21 is marked with '1-3'. The Tle. part has eighth-note patterns with accents.

Musical score for the sixth system, measures 23-26. It features one staff: Tle. (top). Measure 23 is marked with a '23'. Measure 24 is marked with '4'. The Tle. part has eighth-note patterns with accents.

# 4. Son Chiapaneca

Marimba Reina Chicaj.

Juan Vásquez (tiple), Félix Rodríguez Canahuí (centro), Cecilio Xitumul Tzul (bajo)

San Miguel Chicaj, Baja Verapaz

Grabación: Walter Figueroa y César Pozuelos - 2009

Tradicional/Achí

Edición: Igor de Gandarias - 2014

The musical score is arranged in four systems, each with three staves: Tiple (top), Centro (middle), and Bajo (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The score includes measure numbers 5, 9, and 13. The Tiple part features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The Centro and Bajo parts provide a steady accompaniment with simpler rhythmic figures.

System 1 (Measures 1-4):  
 Tiple: Starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes.  
 Centro: Rests for the first two measures, then plays a steady eighth-note accompaniment.  
 Bajo: Rests for the first two measures, then plays a steady eighth-note accompaniment.

System 2 (Measures 5-8):  
 Tiple: Continues with complex rhythmic patterns.  
 Centro: Continues with the eighth-note accompaniment.  
 Bajo: Continues with the eighth-note accompaniment.

System 3 (Measures 9-12):  
 Tiple: Continues with complex rhythmic patterns.  
 Centro: Continues with the eighth-note accompaniment.  
 Bajo: Continues with the eighth-note accompaniment.

System 4 (Measures 13-16):  
 Tiple: Continues with complex rhythmic patterns.  
 Centro: Continues with the eighth-note accompaniment.  
 Bajo: Continues with the eighth-note accompaniment.

4. Son Chiapaneca

18

Tle.

Ctro.

B.

24

Tle.

Ctro.

B.

30

Tle.

Ctro.

B.

35

Tle.

Ctro.

B.

4. Son Chiapaneca

40

Tle.

Ctro.

B.

This system contains measures 40 through 44. The Tle. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 43. The Ctro. part provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. The B. part consists of a bass line with dotted and eighth notes.

45

Tle.

Ctro.

B.

This system contains measures 45 through 49. The Tle. part continues its melodic development with a triplet of eighth notes in measure 47. The Ctro. part maintains its rhythmic accompaniment. The B. part continues with its bass line.

50

Tle.

Ctro.

B.

This system contains measures 50 through 54. The Tle. part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 51. The Ctro. part continues with its accompaniment. The B. part continues with its bass line. The system ends with a dashed line on the right side.

# 5. Son del Baile del Listón

Marimba Rancho Alegre

Himeldo Rocaél Sanchez (*tiple*); Arturo Ramirez (*centro/bajo*)

Grabación: Carlos García Escobar - 2007

Tradicional/Mam

Edición: Igor de Gandarias - 2014

$\bullet = 120$

Tiple

Bajo

7

Ti.

B.

13

Ti.

B.

18

Ti.

B.

23

Ti.

B.

# 6. Son del Baile del Palo Volador

CD Pista 16

Marimba sencilla con resonadores de tecomate  
Chichicastenango, Quiché  
Grabación: Carlos García Escobar - 1987

Tradicional/K'iche'  
Edición: Igor de Gandarias - 2014

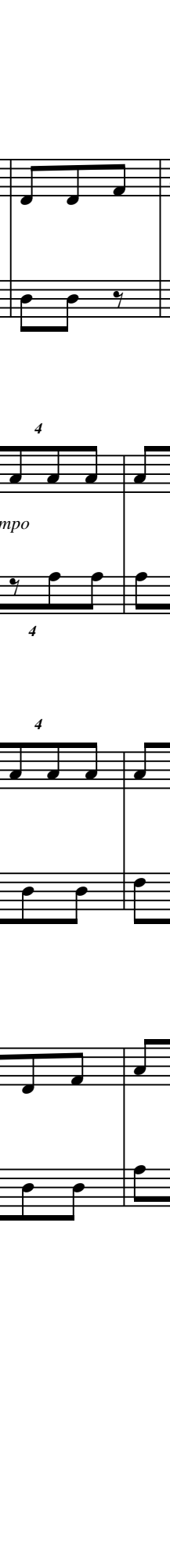
Marimba



Mba.



Mba.



Mba.



# 7. Son del Baile de la Culebra

Marimba sencilla: Daniel Fernández  
San Sebastián Lemoa, Quiché  
Grabación: Carlos García Escobar - 2007

Tradicional/K'iche'  
Edición: Igor de Gandarias - 2014

Marimba

Measures 1-7. The score is in 3/8 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 1 has a 4-measure rest in the treble. Measure 2 has a 4-measure rest in the treble. Measure 3 has a 4-measure rest in the treble. Measure 4 has a 4-measure rest in the treble. Measure 5 has a 2-measure rest in the treble. Measure 6 has a 2-measure rest in the treble. Measure 7 has a 2-measure rest in the treble.

Measures 8-14. The score is in 3/8 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 8 has a 4-measure rest in the treble. Measure 9 has a 4-measure rest in the treble. Measure 10 has a 4-measure rest in the treble. Measure 11 has a 2-measure rest in the treble. Measure 12 has a 2-measure rest in the treble. Measure 13 has a 2-measure rest in the treble. Measure 14 has a 2-measure rest in the treble.

Measures 15-22. The score is in 3/8 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 15 has a 2-measure rest in the treble. Measure 16 has a 2-measure rest in the treble. Measure 17 has a 2-measure rest in the treble. Measure 18 has a 2-measure rest in the treble. Measure 19 has a 2-measure rest in the treble. Measure 20 has a 2-measure rest in the treble. Measure 21 has a 2-measure rest in the treble. Measure 22 has a 2-measure rest in the treble.

Measures 23-29. The score is in 3/8 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 23 has a 2-measure rest in the treble. Measure 24 has a 2-measure rest in the treble. Measure 25 has a 2-measure rest in the treble. Measure 26 has a 2-measure rest in the treble. Measure 27 has a 2-measure rest in the treble. Measure 28 has a 2-measure rest in the treble. Measure 29 has a 2-measure rest in the treble.



# 8. Son de San Juan

Marimba Alma Sololteca

Victoriano Jiatz (tiple), Mario Jiatz (centro), s.d. (bajo)

Barrio San Antonio, Sololá

Grabación: Roxana Estrada (productora.), Marcelino Zapeta y Edín Santizo (grabación) - 2005

Tradicional/Kaqchikel

Edición: Igor de Gandarias - 2014

The musical score is written for three parts: Tiple (T.), Centro (C.), and Bajo (B.). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems of staves. The first system includes Tiple, Centro, and Bajo. The second system includes Tiple (T.), Centro (C.), and Bajo (B.). The third system includes Tiple (T.), Centro (C.), and Bajo (B.). The Tiple part features a melodic line with many triplets and rests. The Centro and Bajo parts provide a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

# Primera entrada

Nicolás Antonio Vásquez (flauta de caña), Héctor Arcadio Vásquez (tamborón)  
Aldea Vásquez, San Miguel Totonicapán  
Grabación: Sten Sandahl (productor), Törbjörn Samuelsson (ingeniero de sonido) -1999

Tradicional/K'iche'  
Editor: Igor de Gandarias - 2014

Flauta

Tamborón

Fl.

Tron.

Fl.

Tron.

Fl.

Tron.

Fl.

Tron.

# 10. Son de la Danza del Venado

German Azurdia (flauta de caña), Sofío Sal (tun)

Itzapa, Chimaltenango

Recopilador: Carlos García Escobar - 1989

Tradicional/Kaqchikel

Edición: Igor de Gandarias - 2014

The musical score is presented in four systems, each with a Pito (flute) part on a treble clef staff and a Tun part on a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The Tun part consists of a steady, rhythmic pattern of eighth notes, often marked with an 'x' above the notes. The Pito part features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 7, 13, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

**System 1:** Pito and Tun parts starting at measure 1.

**System 2:** Pito and Tun parts starting at measure 7.

**System 3:** Pito and Tun parts starting at measure 13.

**System 4:** Pito and Tun parts starting at measure 20.

# 11. Son de Quiché Achi

(del Baile drama Rabinal Achi)

CD Pista 4

Víctor Sarpec y Sebastián Sarpec (trompetas 1 y 2); Pedro Coxóm Morales (tun)

Rabinal, Baja Verapaz

Grabación: Sten Sandahl (productor), Törbjörn Samuelson (ingeniero de sonido) - 1999

Tradicional/Achí

Edición: Igor de Gandarias - 2014

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Trompeta 1 (top), Trompeta 2 (middle), and Tun (bottom). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 1-4):**  
Trompeta 1: Starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note G4. A slur covers the last two notes.  
Trompeta 2: Starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. A slur covers the last three notes, with a '3' below indicating a triplet.  
Tun: Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. A slur covers the last three notes, with a '3' below indicating a triplet. This pattern of eighth notes continues with triplets throughout the system.

**System 2 (Measures 5-8):**  
Measures 5-6 are marked *poco rit.* and measure 7 is marked *a tempo*.  
Trompeta 1: Measure 5 has a whole rest. Measure 6 has a half note G4. Measure 7 has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 8 has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.  
Trompeta 2: Measure 5 has a whole rest. Measure 6 has a half note G4. Measure 7 has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 8 has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.  
Tun: Measures 5-6 are marked *poco rit.* and measure 7 is marked *a tempo*. The Tun part continues with eighth notes and triplets. Measures 7-8 are marked *a tempo*. Measure 8 has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 9 (start of next system) has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

**System 3 (Measures 9-12):**  
Measures 9-10 are marked *poco rit.* and measures 11-12 are marked *a tempo*.  
Trompeta 1: Measure 9 has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 10 has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 11 has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 12 has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.  
Trompeta 2: Measures 9-12 have whole rests.  
Tun: Measures 9-12 are marked *a tempo*. The Tun part continues with eighth notes and triplets. Measure 12 has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.

# 12. Xson Neb'a

[Música de los pobres]

Francisco Xi' Kaw (*Rabé*), Santiago Xi' B'a (*guitarrilla*), Domingo Ramos (*arpa*)  
 José Xi' Kaw (*Somatador -percusión sobre caja del arpa*)  
 Aldea Paapá. San Juan Chamelco. Alta Verapaz  
 Grabación: Sten Sandahl (productor, Törbjörn Samuelsson (ingeniero de sonido) 1999

**Tradicional/Q'eqchi'**

Edición: Igor de Gandarias -2014

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Rabé, Guitarrilla, Arpa, and Caja del Arpa. The second system includes parts for Rabé, Gtlla., Apa., and C. Apa. The music is in 6/8 time and features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment. Chord symbols are provided for the Rabé and Gtlla. parts.

**System 1:**

- Rabé:** Melodic line with notes and rests. Chord symbols: D<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>.
- Guitarrilla:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Arpa:** Rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Caja del Arpa:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.

**System 2:**

- Rabé:** Melodic line with notes and rests. Chord symbols: D<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>.
- Gtlla.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Apa.:** Rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- C. Apa.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.

12. Xson Neb'a

13

Rbéc.

13

Gtlla.

13

Apa.

13

C. Apa.

G<sup>b</sup> D<sup>b</sup> A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>

# 13. Rey Moctezuma

CD Pista 2

Tomás Cuxum Ixpatá (rabé) & Felipe Toj Cujá (adufe)

Rabinal, Baja Verapaz

Grabación: Sten Sandahl (productor), Törbjörn Sammuelson (ingeniero de sonido) - 1999

Tradicional/Achí

Edición: Igor de Gandarias - 2014

The musical score is presented in five systems, each with a Rabé (treble clef) and Adufe (bass clef) part. The piece is in 6/8 time and features a complex rhythmic structure with frequent changes to 2/4 and 3/4 time signatures. The Rabé part consists of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The Adufe part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes, including rests and accents. Measure numbers 7, 12, 17, and 24 are indicated at the start of their respective systems.





## F. Matriz de resultados

Esta matriz presenta los resultados esperados (resultados al inicio del proyecto) y los resultados concretos u obtenidos en la investigación, por medio de la siguiente matriz:

Objetivo Específico	Resultado Esperado	Resultado Obtenido
1. Elaborar un catálogo de sones guatemaltecos, organizado por grupo lingüístico y ubicación geográfica.	Catálogo de sones tradicionales grabados en registros de audio y video entre 1945 y 2014	Catálogo de sones terminado. Contiene 387 sones organizados en las 17 comunidades lingüísticas a donde perteneces. Consigna los lugares, títulos de las piezas, ensambles musicales que los ejecutan y fuentes documentales específicas donde se localizan
2. Elaborar una colección de fragmentos de sones tradicionales	Transcripción a partitura de una muestra ilustrativa de ejemplos de sones tradicionales	Colección de trece sones tradicionales terminada
3. Editar un disco compacto conteniendo una compilación de sones tradicionales de diferentes tipos y regiones del país	Disco compacto editado conteniendo sones guatemaltecos tradicionales de diferentes regiones del país	Disco compacto terminado. Contiene veinticinco sones tradicionales de siete regiones lingüísticas mayances y dos de áreas mestizas. Ellos ilustran el timbre de cinco familias de ensambles instrumentales principales que los ejecutan
4. Redactar un estudio crítico sobre el son guatemalteco tradicional y su distribución geográfica.	Texto conteniendo una caracterización del son tradicional guatemalteco, sus tipos y distribución geográfica	Informe de investigación sobre el son guatemalteco tradicional terminado.

#### 4. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Los resultados de esta investigación amplían las perspectivas de apreciación, conocimiento y difusión del son guatemalteco tradicional por las siguientes razones:

- a. Pone a disposición y examina trece transcripciones a partitura de fragmentos de sones tradicionales inéditos de seis regiones lingüísticas de Guatemala ejecutados por siete ensambles instrumentales, con análisis y/o comentarios de los mismos bajo una perspectiva fenomenológica. Ningún estudio etnomusical pasado o presente sobre la música tradicional guatemalteca había abordado la tarea de analizar fenomenológicamente y ejemplificar con partituras la producción de sones guatemaltecos de diferentes regiones del país en un solo volumen. El único antecedente similar se encuentra en el libro titulado *Folklore musical de Guatemala* de Lise Paret-Limardo, publicado en 1962, donde la autora recopila, en partitura, melodías de violín de piezas tradicionales, provenientes de Huehuetenango y las Verapaces, sin ofrecer análisis de las mismas. No obstante su insoslayable valor documental, el libro no busca en absoluto abordar el tema del son guatemalteco tradicional para ofrecer una panorámica de su desarrollo, por lo que no considera el estudio de diferentes grupos instrumentales de distintas regiones, como lo realiza el presente estudio.
- b. Ofrece ejemplos audibles comentados, en disco compacto, de veinticinco sones tradicionales inéditos de siete regiones lingüísticas mayances y dos de áreas mestizas, que ilustran el timbre de cinco familias de ensambles instrumentales principales que los ejecutan. Una de las pistas incluye por primera vez en disco compacto un fragmento de uno de los sones del Baile drama Ma' Muun, de la región poqomchi.
- c. Proporciona datos que caracterizan en su conjunto, la variada gama de expresiones que constituyen el son guatemalteco tradicional de las diferentes regiones lingüísticas del país, observando el fenómeno desde una perspectiva múltiple que incluye criterios de tipo geolingüístico, histórico, funcional y fenomenológico. Para ello parte del análisis de una muestra de trecientos ochenta y seis sones de diecisiete zonas lingüísticas y el estudio de bibliografía relacionada. Tres ensayos anteriores, que tocan el tema de la caracterización del son guatemalteco, se encuentran contenidos en diccionarios enciclopédicos. Por su naturaleza sintética estos artículos no contemplan el análisis fenomenológico de una muestra representativa de sones tradicionales, no presentan ejemplos en partitura de diferentes regiones, ni contemplan, como lo realiza este estudio, la ejemplificación audible de los contenidos que trata. El primero, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, sobre la música folklórica guatemalteca, solo presenta una breve referencia del son guatemalteco para marimba (O'brien, 1980: 777). El segundo, titulado *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, más completo y focalizado en el tema, ofrece una panorámica general del son indígena en cuanto a instrumentos, patrones rítmicos

usuales del son tradicional para marimba, señalando particularidades de sonos estudiados de las etnias kaqchikel y q'eqchi' (de Gandarias, 2013, 806). El último, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, se refiere escuetamente al son guatemalteco ejecutado en marimba como género asociado a la danza entre los mestizos (Casares, 2000, IX, 1147).

- d. Presenta el primer catálogo organizado alfabéticamente por zonas lingüísticas y grupo instrumental, de grabaciones de audio y video inéditas y publicadas de sonos guatemaltecos tradicionales realizadas entre 1945 y 2014.

El mayor valor de este estudio reside en su potencial para fortalecer la identidad guatemalteca a través de justipreciar y difundir su producción musical de sonos tradicionales. En lo educativo proporciona materiales musicales de primera mano (partituras y disco compacto) sobre la música tradicional guatemalteca, que contribuyen a dar pertinencia al proceso educativo en Guatemala.

## **5. ACTIVIDADES DE GESTIÓN, VINCULACIÓN Y DIVULGACIÓN**

### **GESTION Y VINCULACION**

- a. Coordinación con Embajada de Suecia en Guatemala para la realización de disco compacto. Embajada proporcionó seis pistas de grabaciones profesionales de audio de sonos tradicionales, realizadas por un equipo sueco en 1999.
- b. Apoyo para el acopio y utilización de grabaciones de sonos tradicionales por parte de las siguientes instituciones:
  - Instituto Guatemalteco de Turismo. Lic. Marco Tulio Rodas
  - Centro de Estudios Folkloricos y Aporte para la descentralización cultural (ADESCA). Lic. Carlos García Escobar
  - Marimba de Conciertos de Bellas Artes. Lic. Amauri Figueroa, Maestro Alex Job Sis y Maestro Otto Xitumul.
  - TV USAC. La Televisión Alternativa. Lic. Belizario Reynoso
  - Cinemateca Unversitaria. Lic. Walter Figueroa

### **DOCENCIA**

- c. Programa en Radio Universidad el 30 de julio de 2014 a las 8:30 horas.

### **DIVULGACION**

- d. Exposición sobre avances del proyecto a estudiantes del curso de Música Latinoamericana del Departamento de Arte el 11 de septiembre a las 17:00 horas.

## 6. CONCLUSIONES

- a. El son guatemalteco tradicional presenta una heterogénea y compleja naturaleza que impone una perspectiva de apreciación conceptual abierta que, partiendo del punto de vista de sus portadores, incluya todas las formas por ellos consideradas como sones. Ello sin menoscabo del enfoque analítico de los mismos desde los procedimientos estándar de la musicología contemporánea.
- b. Para los límites de este estudio se considera son tradicional a una amplia y variada gama de expresiones musicales anónimas de carácter funcional (ritual o recreativo), frecuentemente asociadas a la danza, transmitidas oralmente en las distintas comunidades que conforman la república guatemalteca, en las que intervienen, en forma diversa, componentes indígenas, europeos y/o africanos.
- c. Se ha comprobado la existencia de un acervo de grabaciones de sones tradicionales realizadas entre 1945 y 2014, conservadas en diversos archivos públicos y privados de Guatemala, que ejemplarizan importantes facetas étnico regionales, históricas, funcionales y fenomenológicas de este repertorio musical.
- d. El catálogo de sones tradicionales grabados, levantado en esta investigación consigna la existencia de trescientos ochenta y siete ejemplares provenientes de diecisiete regiones lingüísticas. Estos sones constituyen un pequeño sector de la producción real de este tipo de piezas, existente en Guatemala durante dicho lapso de tiempo y corresponde a los grupos: achi, akateko, awacateko, chortí, chuj, ixil, kaqchikel, k'iche', mam, mestizo, mopan, popti, poqomchi', q'anjob'al, q'eqchi', tecticteco y tz'utujil.
- e. Para caracterizar el son guatemalteco tradicional se requiere un enfoque multidimensional que permita un acercamiento integral al fenómeno, interrelacionando criterios etnográficos, funcionales, históricos y fenomenológicos.
- f. Bajo el criterio geolingüístico se distinguen dos grupos principales de sones tradicionales de acuerdo al grupo étnico que los produce: indígenas y mestizos. El grupo de sones indígenas, los que contienen elementos locales mayances, es el más numeroso y se distribuye a su vez entre los veinte grupos lingüísticos que conviven en la república guatemalteca. Dentro de ellos los cinco mejor documentados en registros de audio son las comunidades achi, q'eqchi', k'iche', kaqchikel y mam. Los sones indígenas muestran una gran diversidad generada por las particulares formas en que históricamente han sido asimilados los aportes musicales extranjeros en las distintas comunidades locales.
- g. Se encuentran dos tipos de sones tradicionales mestizos: el primero es el de los zapateados del departamento de Petén. Estos sones orientados hacia el baile tienen su origen en la tradición del villancico español y los rasgos indígenas han desasaparecido de ellos. No obstante comparten con aquellos su calidad tradicional (oralidad de trasmisión), el aporte africano, en el empleo de la marimba y elementos constructivos del sistema tonal europeo. El otro tipo lo constituyen sones mestizos para marimba cromática, de

autores conocidos, surgidos desde fines del siglo XIX para cubrir necesidades lúdicas en salones de baile de la burguesía acomodada. Con el tiempo y el apoyo de la comunicación masiva se popularizaron entre los sectores subalternos y bajo un proceso de folklorización, siendo adaptados para ser ejecutados por pequeñas bandas procesionales en celebraciones indígenas patronales, funcionando como sonos tradicionales. Conforman uno de los casos de relación intercultural evidente.

- h. Los sonos tradicionales para marimba, poseen repertorios específicos de cada región, sin embargo se observan sonos que son compartidos interétnicamente, tanto entre comunidades indígenas, como con el sector mestizo. Sobresalen los llamados sonos bandera, considerados como himnos locales con los cuales los miembros de cada localidad se encuentran identificados y se sienten representados en ellos.
- i. Una de las principales características del son tradicional es su carácter funcional, es decir, su objetivo utilitario comunitario, disímil al de la concepción estética musical occidental. Se tocan y escuchan sonos tradicionales para satisfacer necesidades espirituales del grupo social en que viven, sin buscar exhibición, espectáculo, aplauso o celebridad, sino participar, acompañar y solemnizar rituales y procesos de comunicación comunitarios apegados a una costumbre ancestral de reconocimiento, creación y afirmación de identidad en distintas esferas y contextos de la vida social.
- j. De acuerdo a su función se pueden distinguir tres tipos de sonos tradicionales: los primeros, asociados a danzas tradicionales, se categorizan de acuerdo a su función específica dentro del las danzas, en sonos de personajes, de embajada, de contexto (para movimientos coreográficos y acciones argumentales de la representación danzaria), de inicio y final. El segundo tipo es el de sonos rituales, que acompañan a la comunidad en diferentes momentos del ciclo vital de sus integrantes, en distintas esferas de acción, generalmente con carácter sacro ya del trabajo, la vida espiritual y la muerte. Finalmente los sonos participan en actividades lúdicas y recreativas en convites y fiestas públicas como en casas particulares donde invitan al baile espontáneo. Para cada vertiente y ocasión corresponden distintos repertorios.
- k. De acuerdo al origen histórico de los elementos que participan en el son guatemalteco tradicional se pueden diferenciar sonos que contienen aportes prehispánicos, coloniales o republicanos. Entre los primeros se encuentran los que emplean instrumentos de origen maya, como el tun, sonajas y conchas de tortuga. Otros, como las trompetas metálicas, empleadas en algunos bailes drama, los tambores y las flautas de caña (pitos), solo sustituyen a los originarios clarines de madera, tambores y flautas de barro mayas respectivamente. De origen colonial son versiones locales de ciertos instrumentos de cuerda europeos como el violín, la guitarra, el adufe y el arpa. Durante la colonia se incorpora también la marimba, traída por esclavos africanos al Nuevo Mundo. En este momento se introduce, en la mayor parte del repertorio, las formas de comportamiento musical europeo tanto en el plano tonal como constructivo. En la época republicana se incorporan en el

acompañamiento de algunos bailes tradicionales, piezas de salón europeas, como el vals y la contradanza, siendo apropiadas por los sectores populares bajo procesos transculturales.

- l. El tipo de son tradicional de mayor difusión es el que muestra patrones de comportamiento surgidos durante la colonia que tienen fuentes múltiples en el villancico navideño español y la influencia africana dentro de contextos indígenas festivos. Sus características se resumen en su peculiar textura homófona, ritmo métrico en 6/8, melodía diatónica, uso extensivo de la hemiola y sistema constructivo armónico tonal europeo.
- m. Atendiendo al origen de la amplia gama de características rítmicas, tonales y estructurales de los sones tradicionales, estos pueden ubicarse entre las polaridades de lo interno-local de raigambre indígena y lo externo- extranjero, de raíz europea, africana o árabe.
- n. El timbre de los instrumentos musicales empleados para ejecutar sones tradicionales define rotundamente su naturaleza. Existen seis familias principales de ensambles musicales empleados: marimbas en diferentes versiones de construcción y número de ejecutantes; pitos (de caña o aluminio) acompañados de tambor o de tun, conjuntos de chirimía y tambor, grupos donde intervienen instrumentos de cuerda (rabé o violín rústico acompañado de adufe, ó de guitarrilla y arpa), ensambles de dos trompetas y tun y voces con acompañamientos diversos.
- o. El grupo de marimba sencilla ejecutada por tres músicos es el más difundido. Le sigue el dúo de chirimía y tambor, distinguido por acompañar la Danza de la Conquista. En tercer lugar de dispersión se encuentra el ensamble de pito y tambor.
- p. La organización rítmica del son tradicional abarca un amplio espectro entre el ritmo libre y el ritmo métrico, entre irregularidad y regularidad. La mayor parte de sones tradicionales utilizan el ritmo métrico en compás compuesto de 6/8. No obstante la diversidad existente incluye compases simples binarios y ternario combinaciones de ellos.
- q. Uno de los recursos rítmicos más comunes en el son tradicional en ritmo 6/8 es el uso de hemiola a nivel de compás o de tiempo. Es decir cuando el compás completo o cada tiempo se dividen simultáneamente en dos y tres partes.
- r. Existe una variedad de gamas tonales empleadas en los sones tradicionales. Ellas incluyen desde las interválicas como sucede con los sones del Rabinal Achí, las tetratónicas y pentatónicas comunes en dúos de pito y tambor o chirimía y tambor y la diatónica, generalmente en modo mayor, empleada comúnmente en sones de marimba.
- s. La forma que presentan los sones tradicionales no es única, es flexible y ofrece de una gama de posibilidades, entre estructuras abiertas, cuya forma final depende de la ocasión en que se presentan, y, cerradas, las que siguen un esquema previsible y estático.
- t. La extensión de los sones depende del número de veces que se repitan los temas de que consta. Las repeticiones no son automáticas sino envuelven

como elemento fundamental la variación improvisada, que constituye uno de sus recursos constructivos más importantes.

- u. La irregularidad o asimetría en la extensión melódica de las frases es común en sonos tradicionales.
- v. La mayor parte de los sonos tradicionales presentan una textura homófona, es decir una melodía con acompañamiento, armónico o percutido. No obstante existen muestras, muy pocas y aisladas, donde varios instrumentos forman texturas heterofónicas, entendida esta como un juego libre de varias voces sin regirse a relaciones motivicas o de compás entre ellas

## **7. RECOMENDACIÓN**

Instar a los organismos rectores o encargados de la investigación y extensión artística y cultural en la Universidad para que den continuidad al proyecto de valoración del son tradicional iniciado, promoviendo la publicación de los resultados y su difusión a nivel nacional e internacional. Hasta ese momento, el proceso estará finalizado.

## 8. REFERENCIAS

- Anónimo (2001). *Rabinal Achí*. Luis Cardoza y A. (Trad.). Guatemala: Editorial Cultura.
- Anleu, E. (1991). *Historia Crítica de la Música en Guatemala*. Guatemala: Artemis y Edinter.
- Archivo General de Centro América (1779). [*Músicos del Convento de Concepción*]. A1. Leg 60, Exp. 1598 Fols. 40-52
- Aretz, I. (1977). *Qué es la etnomúsica*. Venezuela: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore.
- Arrivillaga, A. (2006). *Aj Instrumentos Musicales Mayas*. México: Universidad Intercultural de Chiapas.
- \_\_\_\_\_. (1982). Introducción a la historia de los instrumentos de la tradición popular. *La Tradición Popular*, 36.
- \_\_\_\_\_. (1993) La música Q'ueqchi'. *La Tradición Popular*, 93.
- Arrivillaga, A. & Shaw, S. (1995). Los Popti': Una aproximación a la música y a la Danza. *La Tradición Popular*, 102.
- Barillas, E. (2014). Imágenes del patrimonio musical: músicos guatemaltecos en las películas de la Tipografía Nacional. En *Ciencias Sociales y Humanidades*, (1), 1, 75- 90.
- Barrios, E. (2014a). *Música tradicional mestiza de Petén. Una aproximación desde la antropología social* (tesis de maestría inédita). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- \_\_\_\_\_. (2014b) Entrevista realizada el 8 de agosto de 2014.
- \_\_\_\_\_. (2006). Música tradicional mestiza de marimba de Petén. En *Petén Itzá*, 22-25. Recuperado en <http://culturapeteneraymas.blogspot.com/2011/04/revista-peten-itza-2006-pags-22-25.html>
- Bautista, A. & Figueroa, A. (Eds.). (1995). *La Marimba en Guatemala*. Guatemala: UNESCO. Ministerio de Cultura y Deportes.
- Bermúdez, E. (1995). El villancico de navidad Variantes Coloniales de una tradición profana y religiosa española. En *Revista Credencial Historia*. No 72. Recuperado en: <http://www.labaa.org/blavirtual/revistas/credencial/diciembre1995/diciembre.html>.
- Casares, R. Et al (2000). Son. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (IX) 1145-1147).
- Castellanos, H. (1947). Breve historia de la música en Guatemala. *Revista del Museo Nacional de Guatemala*, IV(2), 66-74.
- Castillo, J. (1981). *La Música Maya Quiché (Región de Guatemala)*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- Collaer, P. (1959). Caribbean and Mayan music. En *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*. 3, 123-140. Recuperado en <https://archive.org/details/stdiamemoriaebel000107mbp>
- Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua Castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez (impresor)



- Chenowet, V. (1964). *The Marimbas of Guatemala*. Kentucky: The University of Kentucky.
- Chinchilla, A., E. (1951). La danza del tum-teleche o Loj-tum. En *Antropología e Historia*, (V, III), 1, 17-20
- De Gandarias, I. (2014). Sones guatemaltecos. En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. (9). London: Bloomsbury Publishing.
- \_\_\_\_\_. (2012). *El son guatemalteco mestizo en el siglo XIX. Historia, tipos y representantes* (Informe de investigación inédito). Guatemala: Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Música guatemalteca para piano. Antología histórica, siglos XIX-XXI*. Guatemala: Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- \_\_\_\_\_. (2002). *El Repertorio Nacional de Música*. Guatemala: Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- De la Fuente, (1998). *La pintura mural prehispánica en México*, (2 V.). México: Universidad Autónoma. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Eli, V. (2010). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. En Carredano C. y Eli, V. (Eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, (6), 71-124
- Fuentes y G., F, A. (1932). *Recordación Florida. Discurso historial y demostración natural, material, militar y política del Reyno de Guatemala*. (3 V.) Guatemala: Tipografía Nacional, Biblioteca "Goathemala".
- Gage, T. (1648). *A new survey of the West Indias...* London: R. Cotes.
- García E., C. (2010). *Atlas Danzario de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- \_\_\_\_\_. (2004). *La Conversión de San Pablo. El drama y la danza evangelizadores en Guatemala*. Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Gómez. D., A. (1989). *La cerámica pintada de Rabinal*. Guatemala: Editorial Cultura 14.
- Grebe, M. E. (1969). "Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica". En *Revista Musical Chilena*, 7: 7-31.
- Juárez, J. M. (1988). *La música en los rituales dedicados al maíz*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes.
- \_\_\_\_\_. (1978). Una experiencia etnomusicológica. *La Tradición Popular* (16).
- \_\_\_\_\_. (1977). Aportes para el estudio de la etnomusicología guatemalteca. En *Tradiciones de Guatemala*, (8), 141-85.
- Kerr, J. (1996). Maya vase data base. (En línea). Recuperado en <http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/index.html>
- Laird, P. & Pope, I. (2001). Villancico. En Stanley Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove, (26), 621-28.
- Lara, C. (1977). *Contribución del Folklore al Estudio de la Historia*. Guatemala: Editorial Universitaria.

- Lara, C. et. al. (1983). Historia, Etnografía y Aplicaciones del Baile de Toritos. *La Tradición Popular* 44-45.
- Landa, D. (1973). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Editorial Porrúa.
- Mace, C. (1981). Algunos apuntes sobre los bailes de Guatemala y de Rabinal. En *Mesoamerica*, (2) 2, 83-136.
- Martí, S. (1961)ö. *Canto, danza y música precortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mazariegos, L. (2005). El Barreño (partitura). Velázquez, J. (arreglista). En *Marimba de Concierto* (Ed.). *Solos para Marimba de Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes.
- Montoya, M. (1970). *Estudio sobre el baile de la Conquista*. Guatemala: Editorial Universitaria. 1970.
- Navarrete, S. (2006 a). La zarabanda: fragmentos de una historia musical en Guatemala. *Tradiciones de Guatemala* (66), 21-25.
- \_\_\_\_\_. (2006 b). Del silencio al violín y la marimba: un proceso de duelo. *Tradiciones de Guatemala* (66), 27-37.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Maya Achí Marimba Music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press.
- Nebrija, A. (1492). *Dictionarium latino hispanicum*. Salamanca: Typ. Nebrissensis. Recuperado en <[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1352586891744~553&locale=es\\_ES&VIEWER\\_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1352586891744~553&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true)>
- O'Brian, L. (1982) Marimbas of Guatemala: The African Connection. En *The World of Music*, (25)2, 99-104.
- \_\_\_\_\_. (1980). Guatemala: II Folk music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.). (VI), 776-780. London: MacMillan.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). (1975). *Music of Guatemala: The San Lucas Band*. California: Command Records, coms-9001.
- Paret, L. (1962). *Folklore musical de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Ramón y R., F. (1980). *Fenomenología de la etnomúsica del área latinoamericana*. Caracas: INIDEF 3.
- Real Academia Española (1729-39). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (6 Vol.). Madrid: Francisco del Hierro.
- Remesal, A. (1932). *Historia general de las Indias Occidentales, y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*. (T. I). (2nda. Ed.). Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia. Biblioteca "Goathemala".
- Sanz, G. (1647). *Instrucción de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza...* Recuperado en <[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1351880217119~577&usePid1=true&usePid2=true](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1351880217119~577&usePid1=true&usePid2=true)>

- Sapper, C. (2006). Música tradicional de las tribus indias de Mesoamérica Septentrional. Stöckli, M. (Trad.). *Tradiciones de Guatemala*, (66), 101-111.
- Sis, A. J. (2014). Entrevista realizada el 1 agosto de 2014.
- Stanford, T. (1972). The Mexican son. En *Yearbook of the International Folk Music Council*, (4) 66-86
- Stöckli, M. (2014). Formas de "ritmo libre" en la música y la danza indígenas de Guatemala: Del presente al pasado. En Zalaquett F et. al (Eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana, Identidades, imágenes y contextos*. 179- 185. Recuperado de:  
<http://www.iifl.unam.mx/publicaciones-digitales/entramados-sonoros-de-tradicion-mesoamericana/>
- \_\_\_\_\_. (2005). Primeros apuntes sobre la música del Baile Ma' Muun de Santa Cruz Verapaz. En *Tradiciones de Guatemala*, (64), 123-132.
- \_\_\_\_\_. (2004). "Conversaciones musicales" en el espacio doméstico: Interpretaciones de datos provenientes del sitio arqueológico de Aguateca. En *Tradiciones de Guatemala*, (61), 109-115.
- \_\_\_\_\_. (Recopilador) (1994). *Danza La Conquista*. (DAT). San Francisco el Alto. Pedro Ajin (chirimía), Santos Mejía (tambor).
- Stöckli, M. & Arrivillaga, A (2006). Las transcripciones musicales del Baile Drama del Rabinal Achi. En *Tradiciones de Guatemala*, (66), 149-67.

DISCOGRAFÍA (Ver grabaciones fuente del catálogo, pp. 21-23)

## 9. ANEXOS

### i. Ficha de registro de sones tradicionales

DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANISTICAS. FACULTAD DE HUMANIDADES

Proyecto: El son guatemalteco tradicional. Caracterización, tipos y distribución étnico-geográfica.

Coordinador: Igor de Gandarias

#### FICHA DE REGISTRO DE GRABACIONES DE SONES TRADICIONALES

No. 5	Título/Editorial:	Fecha:	Soporte
Grupo étnico/lugar		Recopilador	

#### CONTENIDO

Pista	título	Etnia/lugar	Intérpretes/instrumentos	Ocasión
1				

Informaciones de texto

--

## ii. Arte final de disco compacto

### GRABACIONES UTILIZADAS

de Gandarias, I. (recopilador). (1991). Pistas 8 y 23.

Estrada, R. (productora), García, T. (grabación). (2005). Pistas 10 y 12. *Paralelo Fantástico*. TV USAC. La Televisión Alternativa. Helvetas. Fundación Guatemala para el desarrollo (FUNDARTE).

Estrada R. (productora), Zapeta, M. y Santizo, E. (grabación). (1988). Pistas 18 y 20. *Concierto de Marimbas*. Canal 5 Cultural y Educativo. Instituto Guatemalteco de Turismo.

Figuroa, W., Pozuelos, C. y Alonzo, M. (productores) (2009). Pistas 1, 6 y 7. Cinemateca Universitaria Enrique Torres. TV USAC. La Televisión Alternativa. Dirección General de Desarrollo Cultural y Fortalecimiento de las Culturas Populares.

García E., C. (recopilador). Pistas: 9 y 11 (4 agosto de 1989); 14 y 15 (2 agosto de 2007); 16 (19 diciembre de 1987); 19 (2 mayo 2007); 24 (28 de mayo de 2005); 27 (1987). Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Aporte para la Descentralización Cultural ADESCA.

Radio Nacional Tikal (ca. 1978). Pista 22. Grabación inédita proporcionada por el Lic. Enrique Barrios Heredia.

Radio Imperial (ca. 1987). Pista 26. Grabación proporcionada por el profesor Enrique Orozco.

Orozco, E. (recopilador). (ca. 1987). Pista 5.

Sandahl, S. (productor), Samuelson, T. (grabación).

(19 - 21 enero de 1999). Pistas 2, 3, 4, 13, 17 y 25: The Swedish Concert Institute (Rikskonserter) /CAPRICE y The Swedish International Development Authority (SIDA).

### COLABORACION ESPECIAL

The Swedish Concert Institute (Rikskonserter) /CAPRICE The Swedish International Development Authority (SIDA).

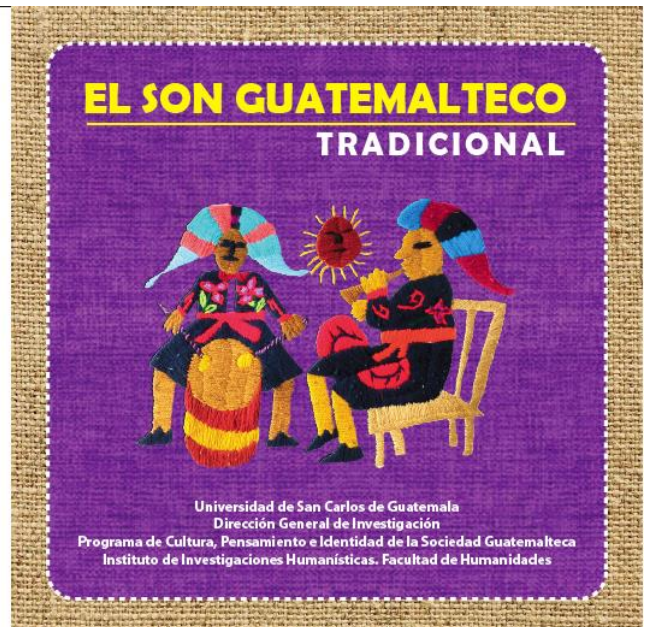
Aporte para la descentralización Cultural (ADESCA) TV USAC. La Televisión Alternativa Canal 5 Cultural y Educativo Lic. Carlos García Escobar, Lic. Edgar Barrios Heredia, Prof. Enrique Orozco

Este disco es producto de la investigación *El son guatemalteco tradicional. Caracterización, tipos y distribución étnico-geográfica*, avalado, aprobado y financiado por la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala. 30 de Octubre de 2014. Partida: 4.8.63.3.56

Edición y notas: Igor de Gandarias  
Masterización: Ing. Luis Blanco (Audio Mix)



Universidad de San Carlos de Guatemala  
Dirección General de Investigación  
Programa de Cultura Pensamiento e Identidad de la Sociedad Guatemalteca  
Instituto de Investigaciones Humanísticas.  
Facultad de Humanidades  
© USAC, 2014



### EL SON GUATEMALTECO TRADICIONAL

Este disco contiene una pequeña muestra de la enorme y poco difundida, riqueza musical de los sonos guatemaltecos tradicionales, aquellos transmitidos oralmente por generaciones pasadas, principalmente en ambientes familiares con una historia que, en algunos de ellos, arranca desde tiempos prehispánicos y llega hasta la actualidad. Dicha riqueza estriba en la diversa magnitud y continúa reelaboración de elementos de raíz indígena, europea y africana que en ellos participan, generando una amplia gama de expresiones entre las polaridades de la diversidad mayance y el esquematismo musical occidental.

Bajo un enfoque fenomenológico se ofrecen aquí veinticinco sonos tradicionales de siete regiones lingüísticas mayances y dos de áreas mestizas. Ellos ilustran el timbre de cinco familias de ensambles instrumentales principales que los ejecutan, esto es: marimbas en diferentes versiones de construcción y número de ejecutantes; pitos (de caña o aluminio) acompañados de tambor o de tun, conjuntos de chirimía y tambor, grupos donde intervienen instrumentos de cuerda (rabé o violín rústico acompañado de adufe, ó de guitarrilla y arpa) y ensambles de dos trompetas y tun. Estos sonos se distancian de la concepción occidental de la música como objeto estético en sí mismo, y se ejecutan, no en escenarios de teatros para su exhibición, sino como parte de celebraciones religiosas y festivas anuales, muchas de carácter ritual, con funciones específicas y diversas en cofradías, procesiones, conmemoraciones de difuntos o ceremonias hogareñas, entre otros. Gran parte de ellos se encuentran indisolublemente ligados a danzas tradicionales.

Sobresalen numéricamente, los sonos ejecutados por la conformación tradicional de mayor dinamismo

y vigencia en la República guatemalteca como lo es la de marimba sencilla (diatónica) con resonadores de cajón, tocada por tres intérpretes (tiple, centro y bajo). Aquí puede apreciarse la afinación no absoluta de los instrumentos y su charleo característico proporcionado por la vibración de la membrana de intestino de cerdo, adosada sobre anillos de cera al agujero que posee cada uno de sus resonadores, lo que delata su ascendencia africana. Estos sonos están contruidos casi exclusivamente dentro del sistema tonal europeo, diatónico, en modo mayor, empleando preferentemente acordes básicos (tónica, subdominante, dominante), bajo patrones métricos de amplia diversidad. Encontramos desde los que utilizan métrica múltiple como el *Son Chiapaneca*, que muestra una sucesión de compases binario-ternario simple y luego compuesto (pista 1), hasta los más sencillos en compás ternario simple (pistas 12 y 20), siendo el último, un tipo de son-vals característico del área Mam. Otros se construyen sobre una esquema métrico binario simple, mostrando un discurso minimal de carácter hipnótico (pistas 15 y 27), el segundo asociado a la *Danza del Venado*, como se practica en San Pedro Carchá en Alta Verapaz. No falta el prototipo rítmico más convencional, similar al son mestizo, en metro compuesto (6/8) y frases regulares, como el son de traslación de la *Danza de Toritos* (pista 8) o el de la *Danza de la Conquista* practicada en Comitancillo, San Marcos (pista 21). Completa el recorrido de expresiones marimbísticas tradicionales, con tres ejecutantes, el zapateado mestizo petenero con su característico acompañamiento rítmico armónico (pista 22).

También se ilustran sonos de marimba, que forman parte de danzas tradicionales ejecutados por dos músicos como el del *Balle del Listón* (pista 19) de San Pedro Necta, Huehuetenango, ó, por uno solo, del *Balle de la Culebra* de San Sebastián Lemoa, Quiché (pista 14). En este último caso puede observarse que,

a la afinación micro-tonal de la marimba, se suma el uso de armonía cargada de disonancia, lo que ofrece una apariencia tonal que se aleja del prototipo occidental. Se completa el muestrario con ejemplos de sonos ejecutados en marimba de tocomates por un solo músico, pertenecientes a los bailes *El Palo Volador* y *El Xicolaj* de la región K'iche' (pistas 16 y 18).

En cuanto a sonos ejecutados por flautas (pitos) de diversos materiales, con el acompañamiento de percusión, se ofrecen dos ejemplos de sonos danzarios ejecutados con flauta de caña acompañado por tun. El primero es uno de los sonos de la *Danza de los Güegüechos*, que muestra minimalismo extremo al repetir, con pocas variaciones, un solo tema en una escala tetrafónica (pista 3). El otro pertenece a la *Danza del Venado*, que contrasta no solo por la gama diatónica en que se levanta la melodía, sino por lo cantable de su discurso (pista 9).

Por otra parte se ilustra la polirritmia y la fluctuación entre el discurso independiente y la sincronía entre el pito de aluminio y el tambor que ejecutan el *Son de Tamorán del Balle de Moros y Cristianos de Rabinal* (pista 5). Otro ejemplo similar lo constituye el *Son Primera Entrada* (pista 13), donde resalta la técnica de emisión sonora del ejecutante del pito de caña, simultáneamente con la voz e insuflando aire en el instrumento. En contraste se encuentran los sonos donde los instrumentos actúan en sincronía a lo largo de las piezas (pistas 7 y 11). En el último de estos, dos tambores y una cajita (tambor pequeño) conforman una enérgica base rítmica que acompaña el pito.

Del grupo de chirimía y tambor se presentan cuatro sonos. En el primero la chirimía ejecuta un patrón melódico reiterado minimalmente sobre una gama pentatónica, presentando continuas asincronías con el acompañamiento de tambor (pista

6). Similarmente sucede con la versión del son *El Mishto* ejecutada por un dúo de Sololá, presentando desfases rítmicos del patrón métrico regular, que en forma *ad libitum*, siguen los instrumentos (pista 10). Más libre aún es el ritmo empleado en el *Son Cortesía*, del *Balle de Cortes* de San Juan Chamelco. Aquí se observan dos discursos paralelos complementarios entre los dos instrumentos (pista 26). En contraste a los anteriores, el *Son de Tecún* de la *Danza de la Conquista* de San Miguel Totonicapán, muestra la ejecución de entradas y salidas simultáneas de los instrumentos, bajo un ritmo regular periódico (pista 17).

Dentro de los sonos donde participan instrumentos de cuerda se ofrece un ejemplo del repertorio de música funeraria ejecutada por un dúo de rabé (violín rústico) y adufe (pequeño tambor cuadrado), del pueblo de Rabinal (pista 2). Aquí el adufe mantiene un ritmo reiterado en metro compuesto (6/8), sobre el cual la melodía se flexibiliza agregando a veces un tiempo, el que divide binariamente, produciendo una característica irregularidad en la extensión de las frases. En éste y el son ejecutado por el violín acompañado de guitarrilla y arpa (pista 25), puede observarse la interpretación de dobles cuerdas en el violín, la más grave de ellas tocada al aire, como continuo pedal que acompaña la melodía ejecutada en otra cuerda.

Finalmente se presentan dos sonos pertenecientes a los bailes drama *Rabinal Ach'i* y *Ma'Muun*, ambos de origen precolombino, ejecutados por dúo de trompetas y tun (pistas 4 y 24). Ellos presentan sucesiones de pasajes percutidos en ritmo libre y ritmo métrico, alternando texturas heterofónicas y monódicas. El disco se completa con una muestra de son mestizo para marimba en versión para banda, que funciona como son tradicional en cortejos procesionales indígenas (pista 23).



## EL SON GUATEMALTECO TRADICIONAL

## ACHI

1. **Son Chapaneca** (3:27)  
Marimba Reina Chicaj (marimba sencilla con resonadores de cajón)  
Juan Vásquez (tiple), Félix Rodríguez Canahuí (centro), Cecilio Xitumul Tzul (bajo)  
San Miguel Chicaj, Baja Verapaz (2009)
2. **Son Rey Moctezuma** (2:38)  
Tomás Cuxum Ixpatá (rabé / violín rústico), Felipe Toj Cujá (adufe)  
Rabinal, Baja Verapaz (1999)
3. **Son de la Danza de los Güegüechos** (4:22)  
Félix Gómez González (flauta de carrizo), Santiago Gómez Tizta (tun)  
Rabinal, Baja Verapaz (1999)
4. **Son de Quilche Acht** (del Baile drama Rabinal Achi) (1:50)  
Victor Sarpec y Sebastián Sarpec (trompetas 1 y 2); Pedro Coxóm Morales (tun)  
Rabinal, Baja Verapaz (1999)
5. **Son de Tamorlán** (rey moro de la Danza de Moros y Cristianos Tamorlán) (2:00)  
Flauta de aluminio y tambor  
Rabinal, Baja Verapaz (ca. 1987)
6. **Son Don Francisco** (1:57)  
Chirimía y tamborón  
San Miguel Chicaj, Baja Verapaz (2009)

## CHORTI'

7. **Son de embajada** (de la Danza de Moros y Cristianos) (1:22)  
Juventino Mejía López (pito), s.d (tamborón)  
Olopa, Chiquimula (2009)

## KAQCHIKEL

8. **Son de traslación** (fragmento) (de la Danza de Toritos) (1:32)  
(Marimba sencilla con resonadores de cajón): Valentín Patzán (tiple), Eulalio Patzán (centro), Pedro Puc (bajo)  
Aldea Lo de Bran, Minco, Guatemala (1991)
  9. **Son de la Danza del Venado** (fragmento) (1:00)  
German Azurdia (pito / flauta de caña), Sofío Sal (tun)  
Itzapa, Chimaltenango (1989)
  10. **El Mishito** (2: 22)  
Andrés Hernández Mendoza (chirimía), Francisco Mendoza Ixcamer (tambor)  
Sololá (2005)
  11. **Son de traslación** (durante la procesión de Corpus Christi) (3:05)  
Flauta de caña, dos tamborones y cajita (tambor pequeño)  
San Andrés Itzapa, Chimaltenango (1989)
  12. **Son de San Juan** (4:24)  
Marimba Alma Sololateca (marimba sencilla con resonadores de tecomate)  
Victoriano Jiatz (tiple), Mario Jiatz (centro), s.d. (bajo)  
Barrio San Antonio, Sololá (2005)
- K'ICHE'**
13. **Son Primera entrada** (6:25)  
Nicolás Antonio Vásquez (tzijolaj / flauta de caña), Héctor Arcadio Vásquez (tamborón)  
Aldea Vásquez, caserío Chiriquiyup, San Miguel Totonicapán (1999)

14. **Son del Baile de la Culebra** (fragmento) (1:40)

Daniel Fernández (marimba sencilla con resonadores de cajón)  
San Sebastián Lemoa, Quiché (2007)

15. **Son regional de Joyabaj** (2:38)

Marimba Maya Occidental de los Hermanos López (marimba sencilla con resonadores de cajón). Aldea Xoraxaj, Joyabaj, Quiché (2007)

16. **Son del Baile del Palo Volador** (fragmento) (3:23)

(marimba sencilla con resonadores de tecomate)  
Chichicastenango, Quiché (1987)

17. **Son de Tecún** (de la Danza de la Conquista) (4:02)

Domingo Pérez de León (chirimía), José Pérez de León (tambor)  
San Miguel Totonicapán (1999)

18. **Son del Baile del Xicolaj** (3:08)

Miguel Méndez (marimba sencilla con resonadores de tecomate)  
Chichicastenango, Quiché (1988)

## MAM

19. **Son de enrollamiento del Baile del Itstón** (Palo de Cintas) (3:14)

Marimba Rancho Alegre. Hirmelido Rocael Ramírez (tiple),  
Arturo Ramírez Gerónimo (centro-bajo), bailarines (chinchines y gritos)

20. **Son regional Mam** (fragmento) (2:57)

Marimba Marroquín (marimba sencilla con resonadores de cajón)  
Aldea Monrovia, San Juan Ostuncalco, Quetzaltenango (1988)

21. **Son de la Danza de la Conquista** (2:30)

Marimba diatónica con resonadores de cajón  
Comitancillo, San Marcos (2013)

## MESTIZO

22. **El zapateo** (2:22)

Marimba La Voz del Pueblo (marimba cromática y redoblante). Benito Poot (propietario)

23. **Las tortugas de Cupertino Soberanis** (fragmento) (1:48)

Santa Elena, Flores, Petén (ca. 1978)  
Banda procesional en la Feria de Jocotenango: 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompetas, 2 trombones, dos tubas, platillos y bombo  
Ciudad de Guatemala (1991)

## POOOMCHI'

24. **Son del baile drama Ma' Muun** (fragmento) (1:00)

(dos trompetas y tun)  
Santa Cruz Verapaz, Alta Verapaz (2005)

## Q'EQCHI'

25. **Xson Neb'a** (Música de los pobres) (3:40)

Francisco Xí Kaw (rabé), Santiago Xí B'a (guitarilla), Domingo Ramos (arpa),  
José Xí Kaw (somatador /percusión sobre la caja de resonancia del arpa)

26. **Son Cortesía** (de la Danza de Cortés) (1:34)

Chirimía y tambor  
San Juan Chamelco, Alta Verapaz (ca. 1987)

27. **Son de la Danza del Venado** (2:49)

Marimba Mi Chandelquita (marimba sencilla con resonadores de cajón).  
Mariano Pop (propietario)  
San Pedro Carchá, Alta Verapaz (1987)