

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE

DERECHOS DE AUTOR

POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO.

UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS

INGUAT
BIBLIOTECA

TRADICIONES DE GUATEMALA

8



Guatemala, Centroamérica

1977



ENSAYOS

APORTES PARA EL ESTUDIO DE LA ETNOMUSICOLOGIA GUATEMALTECA

J. Manuel Juárez Toledo

1. Qué es la etnomusicología

En el presente artículo se trata de exponer brevemente la base teórica que sustenta la etnomusicología, en un intento de dar al lector una idea general de lo que es esta ciencia y orientarlo a la comprensión de la labor que realizan entidades como el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Esta información ayudará también a valorar los ejemplos y muestras que ilustran este trabajo.

En nuestro criterio, a la etnomusicología como ciencia hay que entenderla y ejercitarla atendiendo al sentido lato del término y conforme al origen etimológico de las raíces que la integran: **ethnos** = pueblo, **música** = expresión sonora artística tradicional, y **logos** = saber musical expresado oral o instrumentalmente, cuyo marco teórico y práctico se nutre en su mismo objeto de estudio. No obstante los límites de su campo, la etnomusicología participa en información y métodos de otras ciencias afines y colindantes. En consecuencia, el etnomusicólogo, en las tareas de investigación y estudio de su área y materiales específicos, incluye elementos que le aportan las otras ciencias que contornan a los hechos o fenómenos musicales en estudio. A continuación aparece un cuadro, incompleto por supuesto, de las ciencias que se relacionan con la etnomusicología:

Antropología: estudio de la música de diferentes culturas

Historia:	estudio del pasado
Arqueología:	hallazgos
Sociología:	función de la música en la sociedad
Geografía:	fenómenos de difusión y dispersión
Musicología:	estudio de la música en sí misma en aspectos especializados como la acústica, organología, historia particular y sus relaciones con la filosofía, lingüística, psicología, mitología, etc.

Importante es tener una idea del método que guía las actividades de la etnomusicología. Alan P. Merriam, uno de los más destacados científicos, ha sentado bases teóricas que han orientado a muchos estudiosos en la investigación de la música de varias culturas, cuyos éxitos han sido publicados en revistas y libros especializados. De un libro titulado *The Anthropology of Music* y de la versión traducida y resumida por José Peñín, elaborada por INIDEF, Caracas, Venezuela en 1974, extractamos lo siguiente: "Para entender por qué la música es y cómo es, nosotros debemos entender también el cómo y el porqué del comportamiento que la produce y cuál es el concepto que sustenta ese comportamiento ordenado en tal dirección a producir una deseada forma particular de sonido organizado. La etnomusicología, entonces, hace su contribución contemplando conjuntamente los aspectos musicales, sociales y humanísticos. Ninguno deberá ser considerado como fin en sí mismo; los dos aspectos deben ser ensamblados en una comprensión más amplia.

Todo esto implica el estudio de la música en la cultura. Y no hay contradicción de base al tener presente en el estudio etnomusicológico, que ningún punto de vista debe privar sobre aquel que es el propio de nuestra disciplina: el entendimiento del sonido musical."

Refiriéndonos a la metodología especial, dice más adelante: "En los estudios etnomusicológicos se puede considerar tres etapas, la primera de ellas es la recolección de datos; en este caso el etnomusicólogo está destinado frecuentemente a realizar trabajos de campo... La colección de datos en trabajos de campo envuelve problemas serios de teoría y método y hace que la investigación tenga un carácter más riguroso que intuitivo. En segundo lugar, una vez hecha la recolección de datos, el etnomusicólogo lo somete a dos serios análisis. Primero, comprobar si el material etnográfico coleccionado forma cuerpo coherente dentro de la sociedad estudiada, si son apropiados para la hipótesis de trabajo y si están proyectados al

problema investigado. El segundo es la técnica de laboratorio en el análisis del material coleccionado; esto requiere técnicas y equipos especiales de transcripción y análisis estructural de la música.

En tercer lugar, los datos analizados y los resultados obtenidos, son referidos a otros problemas, en especial a los concomitantes en las ciencias sociales y humanísticas. En todo este proceder la etnomusicología se diferencia de las demás ciencias en el uso de sus técnicas especiales y en el intento de compaginar en una sola visión los datos musicológicos y antropológicos."¹

De lo anteriormente expuesto, el lector puede concebir una idea globalizadora de lo que es la etnomusicología y del quehacer que ella involucra.

2. Labores iniciales

El Centro de Estudios Folklóricos, en su afán de realizar una labor más completa, ha integrado a sus áreas de trabajo la correspondiente a la etnomusicología —julio 4, 1977— con el objetivo de iniciar la recolección, registro, análisis e interpretación de la música tradicional.

Realizar esta tarea es urgente, más si se considera el acelerado proceso de aculturación que el pueblo está sufriendo. Como es sabido, por la misma dinámica de este proceso, se están gestando y se han creado condiciones negativas y contrarias que van debilitando la vigencia de hechos y expresiones culturales de la tradición guatemalteca, incluyendo las artístico-musicales y abarcando a grupos humanos aldeanos, poblanos y ciudadanos.

La creación del área de etnomusicología ha tenido que superar dificultades de variada índole: nombramiento y ubicación de personal y compra progresiva de unidades para completar el equipo de campo y de gabinete necesarios para trabajar. Para iniciar las labores se diseñó un plan de trabajo ajustado a las posibilidades existentes, a fin de realizar investigaciones con carácter de diagnóstico aprovechables para orientar y planificar proyectos que cubran áreas geográficas y temáticas más amplias y definidas.

Para ello se ha procesado el material fonograbado que el Centro de Estudios Folklóricos había acumulado hasta el día de la creación del

¹ Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Chicago, North Western University Press. 1964.

área de etnomusicología. Este material provino de algunas donaciones, de material colectado durante las labores de campo asignadas a los estudiantes de folklore, de la cátedra respectiva en la Universidad de San Carlos y del material musical fonogramado oportunamente por el señor José Ernesto Monzón en su trabajo de recopilación de literatura oral del mismo Centro. Actualmente está en proceso el material colectado de las investigaciones que, con carácter de diagnóstico, se lleva a cabo en el área de etnomusicología.

De consiguiente, los trabajos expuestos en esta revista muestran panorámicamente los diversos aspectos del quehacer de la ciencia etnomusicológica. Es oportuno informar que cada uno de los hechos culturales expuestos no han sido estudiados en toda su amplitud y profundidad, dado a que es poco el tiempo transcurrido desde la iniciación de los estudios y mucha la persistencia de las limitaciones que frenan la celeridad de las labores.

En tanto, ya se pueden aprovechar los materiales colectados y la información extractada de los mismos para orientar los futuros proyectos de investigación y divulgación del Centro de Estudios Folklóricos, a fin de guiar a científicos y demás estudiosos de la música tradicional y popular de Guatemala.

Si en principio se logran estos objetivos inmediatos, estaremos satisfechos de la labor realizada durante los nueve meses iniciales.

3. Marco teórico para la investigación y estudio etnomusical

3.1 Datos generales de identificación

- 3.1.1 Área geográfica
- 3.1.2 Tiempo promedio para trabajar el proyecto
- 3.1.3 Centro de operaciones
- 3.1.4 Nómina de personal
- 3.1.5 Otros

3.2 Señalamiento analítico de objetivos

- 3.2.1 Colectar las manifestaciones del grupo
- 3.2.2 Determinar el *status* —condición económica-social del músico—
- 3.2.3 Conocer las características formales de la música del grupo social

- 3.2.4 Procesar el material sonoro y gráfico con fines de protección, conservación y divulgación
- 3.2.5 Colectar y estudiar instrumentos musicales. Organología

3.3 Delimitación del área cultural y geográfica para la investigación

- 3.3.1 Antecedentes e información bibliográfica
- 3.3.2 Viaje previo para reconocimiento del área geográfica a cubrirse durante la investigación. Mapeo
- 3.3.3 Estudio de medios de comunicación, itinerarios, medios de subsistencia, otros asuntos relacionados

3.4 Determinar la esencia de la investigación

- 3.4.1 Conocer la música tradicional del grupo y determinar su función social
- 3.4.2 Colectar las expresiones musicales en su ocasionalidad preferentemente
- 3.4.3 Determinar el grado de entusiasmo que provocan las manifestaciones musicales
- 3.4.4 Registrar las técnicas de ejecución instrumental

3.5 Clasificación del material colectado

- 3.5.1 Música ritual
- 3.5.2 Música hogareña
- 3.5.3 Música de trabajo y caza
- 3.5.4 Música recreativa
- 3.5.5 Música con pareamiento coreográfico
- 3.5.6 Atributos estéticos que el grupo le atribuye a cada obra o expresión musical

3.6 Aspectos socio-económicos relacionados

- 3.6.1 La música como ocupación profesional
- 3.6.2 Consideración de las condiciones socio-económicas del músico. Dependencia y relación
- 3.6.3 Atributos profesionales concedidos a la persona del músico

- 3.6.4 Salarios o réditos provenientes del ejercicio profesional

3.7 Colección y conservación de materiales musicoculturales

- 3.7.1 Del personal profesionalmente registrado y escogido para realizar la misión investigativa
- 3.7.2 Preparación y registro del equipo y aparatos necesarios para el trabajo de campo
- 3.7.3 Previsión de materiales para el trabajo de gabinete y laboratorio fonocústico
- 3.7.4 Fichaje y clasificación de las muestras
- 3.7.5 Archivo, preservación y control del material

3.8 Aprovechamiento y proyección

- 3.8.1 Procedimiento de utilización con fines de investigación
- 3.8.2 Procedimiento de utilización con fines de divulgación cultural
- 3.8.3 Procedimiento de intercambio con entidades análogas

4. Guía de investigación de campo

4.1 Sección datos de identificación

- 4.1.1 Lugar y fecha (de utilización de este documento)
- 4.1.2 Nombre de la misión
- 4.1.3 Calendario de actividades
- 4.1.4 Centro de operaciones
- 4.1.5 Nómina de personal

4.2 Objetivos

- 4.2.1 Conocer las características formales y la función social de la música del grupo o área cultural
- 4.2.2 Determinar las condiciones socio-económicas del músico
- 4.2.3 Colectar material sonoro y gráfico para su protección,

- conservación, estudio y divulgación
- 4.2.4 Iniciar el estudio organológico

4.3 Conocimiento y actividades previas

- 4.3.1 Fichaje de información escrita y oral del caso
- 4.3.2 Viaje previo de reconocimiento y mapeo
- 4.3.3 Estudio de los medios de comunicación, itinerarios, medios de subsistencia y otros datos importantes

4.4 Determinación de primacías

- 4.4.1 Localización de los mejores informantes
- 4.4.2 Fonogramar muestras musicales
- 4.4.3 Fonogramar entrevistas relativas al tema
- 4.4.4 Observar la dinámica social que provocan las manifestaciones musicales

4.5 Guía clasificatoria para la colección de material

- 4.5.1 Música ritual y hogareña
- 4.5.2 Música de trabajo y caza
- 4.5.3 Música con pareamiento coreográfico
- 4.5.4 Música recreativa propiamente

4.6 Organología

- 4.6.1 Clasificación de instrumentos musicales
- 4.6.2 Clasificación de materiales de manufactura
- 4.6.3 Clasificación de adornos y accesorios
- 4.6.4 Localización de artesanos y talleres de manufactura

4.7 Aspectos socio-económicos colaterales

- 4.7.1 Ejercicio de la música como ocupación profesional
- 4.7.2 Dependencia y relación del músico con otras actividades sociales
- 4.7.3 Salarios y réditos provenientes del servicio
- 4.7.4 Modos y reconocimientos conferidos al músico

4.8 Calendario de actividades

- 4.8.1 Tiempo total previsto para investigación
- 4.8.2 Itinerarios
- 4.8.3 Fecha de iniciación
- 4.8.4 Fecha de conclusión

4.9 Registro de equipo y materiales

Firmas responsables

5. Estudios iniciados

Varios son los hechos etnomusicológicos que se han localizado y registrado en este Centro, actualmente en proceso de recolección y seguimiento. De los estudios más avanzados se han escogido tres temas para exponerlos en este trabajo informativo. Uno, la tonada de la región suroriental del país. Dos, los sones "tocados" o interpretados en marimbas del municipio de Chuarrancho, y tres, fichaje organológico de una marimba. Para mayor ilustración musical se incluyen transcripciones de algunas obras recolectadas y fonograbadas. También se dan algunos datos correspondientes a la música tradicional de Palín.

5.1 La "tonada" en la región suroriental de Guatemala

La costumbre de entonar canciones con fines recreativos y "románticos" se manifiesta en todos los pueblos y muchas aldeas de Guatemala. Cantantes y escuchas buscan solaz y descanso disfrutando de la música después de las faenas diarias o con ocasión de algún acontecimiento social familiar o comunal.

Este fenómeno cultural tiene ciertas características etnofónicas en la zona suroriental del país, que serán expuestas a continuación gracias al aprovechamiento del material fonograbado en los departamentos de Jutiapa, Santa Rosa y El Progreso por el señor José Ernesto Monzón R.

La muestra consta de 103 tonadas cantadas por 49 intérpretes; 43 hombres y 6 mujeres, con el acompañamiento instrumental de guitarra. Antes de detallar las características de las muestras que motivan este trabajo, debemos aclarar que muchos

cantores de Guatemala reconocen como tonada a la obra que contiene todos estos elementos: texto poético, melodía, ritmo y base armónica. Por ello es que aparece una gran variedad de modalidades, tanto poéticas como musicales, bajo la misma denominación.

De las muestras recogidas hasta hoy se puede establecer que algunas tonadas tienen un texto que fue concebido en forma académica. Pero este academismo ha sido deformado por el efecto natural que produce el fenómeno de la transmisión oral, transmisión ésta en la que se registra la carga emocional que personalmente ha incorporado cada uno de los sucesivos intérpretes.

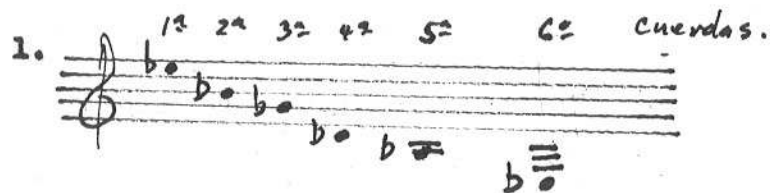
Las versificaciones —según lo antes expuesto— son variadas y en su mayoría con textos de versos libres cuya composición cambia numéricamente entre cuatro y quince sílabas acomodados a giros melódicos y rítmicos que se ajustan regularmente a los acentos prosódicos, ortográficos y, principalmente, al acento especial del habla regional.

Las características que se anotan a continuación están concebidas, unas en base a la información dada por algunos cantantes, principalmente aquellas que se refieren a aspectos sentimentales, y otras en base a deducciones teóricas y técnicas que la misma música evidencia, propias de la etnomúsica y los aspectos organológicos.

1. El tema predominante es el amoroso. En primer plano aparece, en la mayoría de las muestras, la "angelización" de la mujer; en el segundo plano el relato de sucesos (corrido) y, en el tercero, la tendencia al humorismo.
2. La denominación de las tonadas adopta estas formas: 1) título conocido; 2) el contenido del primer verso es usado como título o simplemente como medio de identificación.
3. Algunas tonadas no pueden considerarse como populares porque sólo son entonadas actualmente por el cantante para su recreación personal o bien cuando se le solicita.
4. En la muestra aparecen tonadas interpretadas así:
 - a) Solista acompañándose personalmente;
 - b) Solista con acompañamiento de instrumentista;
 - c) Dúo de cantantes con uno de sus miembros duplicando su función de acompañante;

- d) Dúo cantando y acompañándose, ambos con instrumento;
 e) Trío, dos cantantes y un acompañante.
 5. Como músicos acompañantes sólo aparecen hombres.

Dentro del aspecto organológico es importante advertir que se dan dos formas de afinar la encordadura de la guitarra:



No se grafican las posiciones de ejecución guitarrística por no haberse registrado oportunamente durante el proceso de colección del material. Es necesario, por consiguiente, investigar este aspecto técnico, sobre todo en el caso del modo de afinación que aparece en el numeral 2, pues es probable que se trate de una herencia cultural que sólo se registra en esa región del país.

Tomando como base la afinación internacional —gráfica No. 1—, la diferencia que presenta este otro modo de afinación es el siguiente: la 3a. y la 4a. cuerdas son afinadas a una tercera menor más alta que la 1a. y la 2a. cuerdas respectivamente. La utilidad y función de este modo de afinar la explica el señor Pedro Antonio Aguilar y Aguilar, quien informa que la guitarra que usó en esta

ocasión tiene un juego de cuerdas especiales —se supone que no se refiere al material de que están elaboradas— sino a su colocación por el grosor material y la función sonora. "Aquí la tenemos octaveada —dice el informante— porque ya para conjunto así como nosotros tenemos de cuerdas, ya . . . para que chillen más las guitarras. . ." (GUA-16 fonog. No. 11. Lado 1).

Previamente a la presentación de las muestras escogidas para este trabajo, es necesario aclarar que pueda para posterior oportunidad el análisis literario de textos poéticos, la relación de algunos aspectos históricos, el origen (o el anonimato) y otros detalles socio-culturales que están inmersos en la tonada guatemalteca.

Muestra No. 1
 "ANGEL DE AMOR"
 (Título)

Intérprete: Juan Antonio Orozco Enríquez
 Lugar: Aldea "El Limón", Santa Catarina Mita, Departamento de Jutiapa

Fecha: 18 de diciembre de 1976

Registro fonograbado: GUA-16. Fonog. No. 1. Lado 1

Ficha de transcripción: GUA- No. 4

*Angel de amor, me dice, no te alejes
 no quiero flores ni suave olor
 yo sólo quiero que estemos siempre unidos
 y que sella millo tu virginal amor.*

*Al pie de un cisto la estuvia esperando
 la estuviaesperando y nunca que llegó
 no volverilla a pasar por sus rosales
 ni volverilla el amar otra ilusión.*



No. 4.

Fonograma N° GUA. 16 - lado 1 No. 1.
Cinta Disco N° SCOTCH C 60
Transcriptor: J. Manuel Juárez Toledo
Fecha: 13 octubre 1977.
Revisada por: en lucha

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
DE GUATEMALA



CENTRO DE ESTUDIOS
FOLKLÓRICOS
Archivo de Etnomusicología

Especie: Canción Tonaca.
Denominación: Ángel de Amor
Medios de Exp.: Voz y guitarra
Juan Antonio Orozco Enriquez canta y se
acompaña.

Lugar: Aldas, El Lámón, Sta. Catarina Mita
Fecha: 18 Dic. 1976 Colector: J. Ernesto Monzón.

M.M. J-100

Afinación de la guitarra

Allegro

Voz

Guitarra

mf

que yo flo res ma San sel o ker
y que se lla mi lo tu vir gi nal a may

que me di co te flo res
que se le que re agra te mas se am pre ni dos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Voz

Guitarra

mf

al. pre. du. cis te lau tu vis pe rando
no vi de ria a pa sar por so re sa les

las tu vias pe rando y num ca que lle go
cuí sel ve ri sel a sur a fra lu aca

E du. me di ce las go ra da ni que
que la que

fo do de un ver de gar din
Va ya far lo nos ha ma dar mar se pe do
las flo res blan cas de un

Muestra No. 2
"LA CRIOLLITA"
(Título)

Intérprete: Pedro Antonio Aguilar y Aguilar

Lugar: Aldea "El Naranjo", Santa Cruz
Naranjo, Depto. de Santa Rosa

Fecha: 6 de enero de 1977

Registro fonograbado: GUA-16. Fonog. No. 1. Lado 2

Ficha de transcripción: GUA- No. 5

*Soy una triste criollita
chiquitita y tan fiel
tu tienes un geniecito
tan dulcesito como la miel
tu tienes un geniecito
tan dulcesito como la miel.*

*Vengo de países extraños
muy contento vengo de allá
buscando a doña famosa
la tierra hermosa de mi mamá,
buscando a doña famosa
la tierra hermosa de mi mamá.*

*Yo le dije a mi bermanita
que me cuide a mi mamá
porque yo voy de pasada
a donde todo se olvidará
porque yo voy de pasada
a donde todo se olvidará.*

*Ya me voy para el otro mundo
a donde todo se olvidará
pero llevo en la memoria
apartar la gloria de mi mamá
pero llevo en la memoria
apartar la gloria de mi mamá*

Handwritten musical score for 'LA CRIOLLITA'. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the upper voice, and the accompaniment is in the lower voice. The lyrics are written below the notes. The score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The lyrics are: 'ver de pa- / rir de / dim / tu ve- / se pe / ran- / do y / has / ca que / lle / go / me / vi / ac- / ta / ma- / ría / lu / sión / me / vi / ac- / ta / mar- / ía / lu / sión / me / vi / ac- / ta / mar- / ía / lu / sión'. There are some corrections and markings in the score, such as 'me vi ac ta' and 'mar ía lu sión'.

Muestra No. 3
 "EL MUERTO MURIO"
 (Título)

Intérprete: Herminio Orozco Enríquez
 Lugar: Aldea "El Limón", Santa
 Catarina Mita, Departamento de
 Jutiapa
 Fecha: 6 de enero de 1977
 Registro fono-
 grabado: GUA-16. Fonog. No. 10. Lado 1
 Ficha de trans-
 cripción GUA- No. 6

*El muerto murió
 y la viuda quedó sola le dio mal del corazón
 pero le dejó
 muchos bienes y dinero porque era trabajador.*

*Ella le dijo a su galán
 esta noche yo te espero
 pa' que hagamos los balances
 de los bienes y dinero
 de lo que el muerto dejó.*

*Pero ay caporal caporal
 arrejunta tu mulada que tenés en el corral
 traigo mi par de tijeras
 para trasquilar
 mulas y mulos que tenés en el corral
 aquí traigo un buen bozal
 pa' tu guapo garañón
 que tenemos que montar
 entre yo y mi caporal.*

No. 5.

Fonograma N.º: GUA - 16 - 2 - 2
 Cinta Disco N.º Cassette SCOTCH C 60
 Transcriptor: J. Manuel Juárez Toledo
 Fecha: 22 septiembre 1977
 Revisada por: en fecha

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
 DE GUATEMALA



CENTRO DE ESTUDIOS
 FOLKLÓRICOS
 Archivo de Etnomusicología

Especie: Canción Tonalá
 Denominación: La Criollita
 Medios de Exp.: Voz y guitarra
 Pedro Antonio Aguilar y Aguilar canta
 Y se acompaña,
 Lugar: Aldea El Naranzo, Sta. Cruz Naranjo -
 Fecha: 6 enero 1977 Colector: J. Ernesto Monzón.

M.M. d 100 → 116

Apoyé a la guitarra
 tie mas un gu me si to tan dulce
 bus cundig de in fa mu se la te muer
 Ella le dijo a su galán esta noche yo te espero pa' que hagamos los balances de los bienes y dinero de lo que el muerto dejó.

102

ge mas las ba la vas de las
 que me a ve del di se ro de lo
 que me a ve de
 la de que te ves es el es
 mas que mi pas de ti se
 mas que lo me mas que me a ve de
 mas que lo me mas que me a ve de
 mas que lo me mas que me a ve de
 mas que lo me mas que me a ve de

mas las y
 entre que me a ve de
 mas que lo me mas que me a ve de
 mas que lo me mas que me a ve de
 mas que lo me mas que me a ve de
 mas que lo me mas que me a ve de

5.2 Estudio del tema sones folklóricos de Chuarrancho

Uno de los proyectos de trabajo, actualmente en su fase de diagnóstico, es el estudio de la música tradicional del municipio de Chuarrancho, departamento de Guatemala. Por ahora se ha centrado la atención en la música interpretada en marimba, sin descuidar otras manifestaciones artístico-musicales detectadas, tales como cantos de arrullo, cantos de trabajo hogareño y de cosecha.

A continuación se dan a conocer algunos documentos de trabajo fonogramados durante las visitas de investigación llevadas a cabo a propósito.

Tema: Sones folklóricos de Chuarrancho

Fecha de iniciación: 22 de octubre de 1977

Fichaje realizado: registro de fonogramas: GUA-25 M. GUA-26 M.
GUA-29 M.
transcripción musical: GUA- No. 2

5.2.1 Sones tradicionales interpretados en marimba

La primera visita planificada para iniciar la investigación de la música interpretada en marimba por conjuntos que tienen sede dentro del territorio del municipio de Chuarrancho, se llevó a cabo en los días 22 y 23 de octubre de 1977. Se había preparado con la finalidad principal de cubrir el numeral 3.3.2 del marco teórico (Cf. *supra*) preparado para orientar los trabajos de investigación referentes al reconocimiento geográfico del área. Una segunda finalidad inmediata era levantar un censo de músicos y conjuntos de marimba. No obstante lo señalado anteriormente, por dificultades surgidas en el momento y lugar, hubo necesidad de reorganizar las actividades a fin de aprovechar mejor el tiempo y la colaboración de las personas que actuaron a nuestra solicitud.

Notas geográficas

El poblado dista 62 kilómetros de la ciudad capital de la república por la ruta que va hacia San Juan Sacatepéquez y

San Raymundo. Está asentado sobre el filo de un cerro alargado, por donde se extiende parte de la carretera municipal que a su vez es considerada como la calle principal del pueblo. A las orillas de esta calle principal, los habitantes han construido sus viviendas y en el punto reconocido como centro urbano sobresalen algunos edificios públicos.

Del centro urbano y de la calle principal se desprenden —en varias direcciones— algunas callejuelas angostas y cortas que luego se convierten en veredas montaraces que conducen a caseríos, aldeas y parajes.

Entrevista con el primer músico informante

A las 12:15 horas arribé al lugar acompañado del señor Luis Juárez O., quien se encargó de buscar al señor Esteban Surdo Tunche, persona a quien se le había avisado que llevaríamos a cabo nuestra visita.

La entrevista con el señor Surdo Tunche fue bitemática porque actuó como informante oral y ejecutante de marimba, realizándose las actividades en su casa de habitación —unidad dormitorio y cuarto de estudio de marimba—.

El señor Surdo Tunche se refirió a los aspectos relacionados con su herencia cultural, a su iniciación y formación como músico "tocador de marimba", abundando en detalles técnico interpretativos acerca de la función social del músico y de la música que interpreta. Fue su señor padre —dice— quien le enseñó a tocar la marimba, a "cantar" sones de los "antecedentes". (Se transcriben textualmente los términos usados por el informante).

Cuenta que cuando él era niño se paraba sobre un cajón para alcanzar el teclado y poder baquetear bien. Más adelante se refirió al repertorio de sones que sabe tocar. Hizo énfasis en el son titulado *Paloma* y, por lo tanto, la entrevista giró en torno a la indagación pormenorizada del mencionado son. (GUA-25. 1. Lado 1).

De la información que se refiere a la parte técnico interpretativa, se desprende el conocimiento de la forma en que se "adorna" la marimba, o sea la manera de colocar budoques de cera en algunas teclas del instrumento para transportarlo a la tonalidad que exige la ejecución de algunos

sones, entre ellos el titulado **Paloma**. La información incluye datos relacionados con el número de baquetas que debe manipular cada ejecutante, la ocasionalidad, función social y otras circunstancias que conlleva la interpretación de la obra.

La exposición estuvo ejemplificada con la ejecución sonorizada de cada uno de las partes melódicas y rítmico-armónicas que corresponden al **tiplero**, **centrista** y **bajonista** respectivamente (GUA-25. 5, 6, 7 y 8. L. 2).

Refiriéndose a la función social del músico en servicio y a la música que "toca" durante las fiestas ceremoniales, el informante manifestó que él —como maestro propietario del conjunto— debe estar atento al desarrollo de la fiesta y percatarse de que toda la gente principal baile. En algunas fiestas aparecen mujeres principales que no quieren bailar. Ante tal comportamiento el maestro de la marimba —dijo— está obligado a invitarles para que participen en el baile, estimulándolas con el ofrecimiento de "tocar" el son de la preferencia personal o del grupo. "Hay que tocar el son que les anime a bailar". Previa la interpretación del son ofrecido, el maestro de la marimba y sus integrantes deben llenar un requisito de urbanidad como es el de pedir la venia de la concurrencia para cumplimentar su ofrecimiento. Este permiso lo piden de palabra y con mímica ceremonial desde su puesto de ejecución instrumental.

El señor Surdo Tunche informó que el repertorio y ceremoniales antes referidos aún se practican en las fiestas y cofradías, pero que en la actualidad existe la tendencia a desaparecer, pues en algunas fiestas les están pidiendo "piezas modernas" y quieren "bailar de otros modos". Por ello "nosotros tenemos que tocar ahora vals, bolero y otra pieza que se oyen en el radio". (GUA-25. 1. Lado 1).

De la contratación y cobro

El servicio del conjunto debe ser solicitado al maestro o representante del mismo, buscándolo en su casa de habitación o lugar de repaso. Los principales puntos a tratar y establecer son:

1. Lugar en que se hará la "tocada".
2. Número de horas efectivas para amenizar.

3. Tipo de transporte y tiempo de traslado del personal y el instrumento.
4. Salario por ceremonia, fiesta de cofradía u hora en salón de "parranda".

El contrato se formaliza por medio de un depósito de dinero en calidad de anticipo que cubra hasta el 50 o/o del total acordado previamente.

En la amenización de "resposos", el músico incluye también como ganancia la atención personal, el hospedaje y la alimentación que tradicionalmente deben brindársele y no hay necesidad de mencionar estos puntos en la contratación. Dice Esteban Surdo Tunche que los dueños de las fiestas se preocupan por atenderlos con cariño: "...al nomás llegar nos sirven algún fresque. . . si porque andams en. . . veá, en sol. . . veá; 'tamos sofocados ya 'tonce al nomás llegar, bueno, preparen un algo de fresquito por allí. . . ya vinieren los tocadores". Siguiendo la costumbre, deben tener la preocupación, los dueños de la fiesta, de darles alimentos a intervalos prudenciales para mantenerlos resistentes durante su tiempo de trabajo. Al terminar la entrevista se grabaron algunos sonos tradicionales. El grupo se integró con los siguientes ejecutantes: Tiplero: Esteban Surdo Tunche; Centrista: Dionisio Surdo Ajcú; y Bajonista: Luis Juárez O., quienes interpretaron los sonos titulados **San Pablo**, **Paloma**, **Zacualpa** y **Costa Grande**. GUA-25. 1, 2, 3 y 4. L. 1.

Aprovechando la presencia de la señora María Magdalena Ruch, se le solicitó que cantara algo de lo que cantan las mujeres del lugar. Entonó —y se grabaron— un canto de arrullo y un canto de trabajo. El primero tiene texto y el segundo es un tipo de **seseo** que sigue el ritmo resultante de la acción de moler el maíz con las piezas de piedra tradicionales.

Conclusión

En Churranchito existe música instrumental y vocal vigente que llena funciones artísticas y sociales merecedoras de investigación etnomusicológica para su estímulo y conservación.

5.2.2 Fichaje y acopio de información

Gracias al contacto directo y a la mayor penetración en el área investigada, en el caso de la música tradicional del municipio de Chuarrancho puede considerarse que el estudio va siendo más completo. Del material colectado y de su análisis se han logrado ciertos conocimientos que son polivalentes dentro de la esfera científica. En el proceso de investigación se sigue el marco teórico preparado para el efecto, y se trata de cubrir lo correspondiente a cada una de sus partes. Así, pues, a manera de ejemplo, en seguida se da a conocer información acerca de algunos rubros.

Datos de fichaje conforme a algunos rubros del marco teórico Determinar las condiciones socio-económicas del músico

Esteban Surdo Tunche manifiesta que los ingresos que percibe por su servicio como músico son escasos, pues tiene que dedicarse, en especial, a hacer trabajos agrícolas para cubrir el presupuesto familiar. (GUA-25. 1. L. 1.).

Conocer la música tradicional del grupo y determinar su fenomenología

La música tradicional instrumental está constituida por un repertorio de sones sonorizados en marimba. Estos sones pertenecen al repertorio de la música regional, proceden de sus respectivos padres —dicen los informantes Esteban Surdo Tunche, Valerio Tunche, Máximo Xuyá, Antonio Punay Camey e Israel Surdo Ruch, de 16 años de edad éste último, hijo de Esteban Surdo Tunche)— y los consideran como herencia familiar para su gozo y explotación. (GUA-25. 1. L. 1. GUA-31. 1. L. 1.).

Determinar el grado de entusiasmo que provocan las manifestaciones musicales

Considerando que este aspecto es muy importante, cabe destacar lo que Esteban Surdo Tunche dice: "En una fiesta o casamiento arrancamos nosotros, primerito con un alegre son,

para que estén contentos todos los habitantes." (GUA-25. 1. L. 1.).

Función social de la música

Esteban Surdo Tunche y Antonio Punay Camey opinan que un buen tiplero debe "saber trabajar" con tres baquetas y un buen centrista con tres y cuatro, según lo necesite la ejecución de la obra.

En la interpretación de los sones siempre "arranca" el tiplero. El centrista debe captar al anterior y seguirlo. De igual manera deberá proceder el bajonista en relación a la entrada del centrista.

En la interpretación de algunos sones el centrista cumple doble función: con la mano derecha "hace" melodía y con la mano izquierda acompañamiento rítmico armónico. Cada una de las partes las acopla simultáneamente al tiplero y al bajonista respectivamente. (GUA-25. 1. L. 1. GUA-29. 1. L. 1.).

Salarios y réditos

Máximo Xuyá Hernández informó que el cobro por los servicios ("tocadas") varía según el número de horas que haya que amenizar y la distancia a la que haya que transportar el personal y el instrumento. Tanto el conjunto **Alma Llorona de Chuarrancho**, de Máximo Xuyá Hernández, como el **Ave Indiana** de Antonio Punay C., cobran conforme a la casi invariable tarifa siguiente:

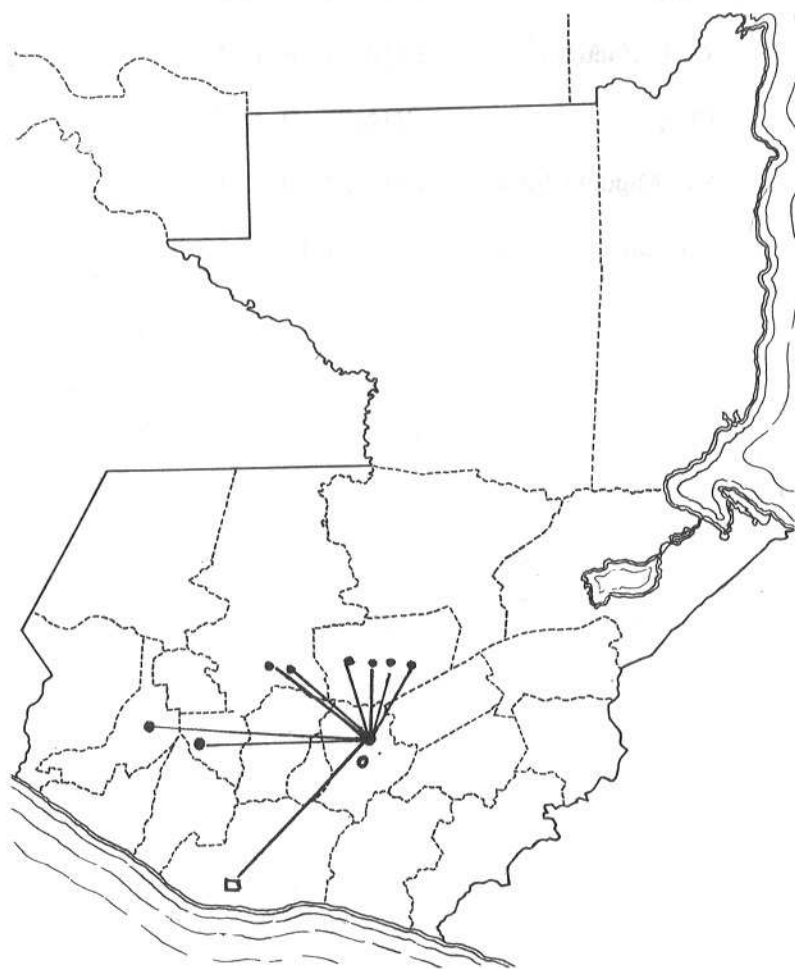
- Servicio de salón **parranda** local, Q 3.00 por hora;
- Servicio de salón **parranda** en otro pueblo, Q 6.00 por hora;
- Servicio de fiesta tradicional a familiares y vecinos, Q 10.00 la noche, porque se toman en cuenta las atenciones de comida y bebida. (GUA-25. 3 y 5. L. 2).

5.2.3 Lista de sones folklóricos fonogramados en Chuarrancho y su fichaje

Título	Registro
Zacualpa	GUA-26- 4. L. 1. GUA-29- 1. L. 1. GUA-31- 1. L. 1.
Mishito	GUA-29- 2. L. 1. GUA-31- 2. L. 1.
Las Naranjas	GUA-29- 3. L. 1. GUA-32- 6. L. 1.
Contra Zacualpa	GUA-29- 4. L. 1
San Pablo	GUA-25- 3. L. 2. GUA-26- 2. L. 1. GUA-26- 2. L. 2/7 L. 2.
Primer Chinautla	GUA-29- 6. L. 1. GUA-31-12. L. 1.
Segundo Chinautla	GUA-29- 6. L. 1.
Ixtilla	GUA-26- 6. L. 2. GUA-29- 8. L. 2.
Costa Grande	GUA-26- 6. L. 1. GUA-29-10. L. 2. GUA-31- 8. L. 1.
Barreño	GUA-29-10. L. 2.
Paloma	GUA-25- 5. L. 2. GUA-26- 3. L. 1. GUA-31- 2. L. 1.
Joyabaj	GUA-29- 5. L. 2.
San Miguel	GUA-29-15. L. 2. GUA-31- 7. L. 1.
Cubulero	GUA-29-16. L. 2.
Xelajú	GUA-26- 4. L. 2.
Son de Niños	GUA-26- 1. L. 1.

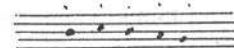
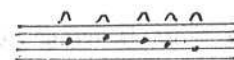
Sip (humo)	GUA-31- 1. L. 2.
Anda Zacualpa	GUA-31- 6. L. 1.
Chuj	GUA-31- 9. L. 1.
San Miguel Chikaj	GUA-31-10. L. 1.
Kiej (del caballo)	GUA-31-11. L. 1.

5.2.4 Mapa de la confluencia geográfico-musical

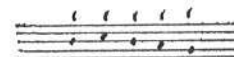


El mapa muestra el fenómeno de confluencia músicocultural centrado en la población de Churranchó y Chiquín, la aldea vecina. La gráfica es el resultado de algunos datos recogidos en entrevistas con los maestros de marimba y ejecutantes. Nótese que varios sones son denominados con el término gentilicio o el toponímico respectivo. Por ejemplo: Son Cubulero, Rabinalero y Primer Chinautla.

5.2.5 Signos convencionales para la transcripción de música interpretada en marimba (preparados por J. M. Juárez T.)

Toque picado o *stacatto*

Toque buscando eco acampanado



Toque picado con asentamiento de baqueta



Toque a manera de apoyatura inferior, sonando con mayor intensidad la nota baja

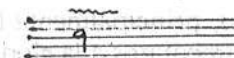


Toque a manera de apoyatura superior, sonando con mayor intensidad la nota alta

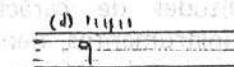


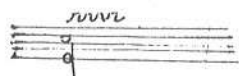
Toque de acordes con dos baquetas:

1. Apoyatura de la nota superior
2. Apoyatura de la nota inferior
3. Apoyatura de las notas extremas



Trino a dos baquetas sobre la misma tecla

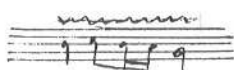
Trino con una baqueta sobre la misma tecla. (d)
= derecha



Trino a dos baquetas alternadas sobre las dos teclas



Trino a dos baquetas con toques simultáneos sobre las dos teclas



Trino a dos baquetas sobre la misma tecla ligando el pasaje melódico



Trino a dos baquetas alternados los toques siguiendo el giro melódico y la interválica.

5.3 Música tradicional del municipio de Palín, departamento de Escuintla

Una de las manifestaciones musicales tradicionales de Palín es la interpretada por tríos integrados instrumentalmente por un pito de caña, un tambor grande y una cajita (tambor pequeño).

Las primeras informaciones recogidas fueron proporcionadas por Mariano López Jaguay, pitero; Basilio Marroquín, tamborero y Andrés Chávez Gómez, cajista, el día 26 de diciembre de 1977. Este día se encontraban de servicio en el atrio del templo católico amenizando —en función recreativa comunal— uno de los días en que la cofradía del Niño activa las ceremonias de ofrenda a la imagen.

En Palín, como en otros pueblos vecinos, principalmente los que rodean el cono del volcán de Agua, los inmediatos a la ciudad de Antigua Guatemala y en algunos del departamento de Chimaltenango, existen conjuntos similares al mencionado en esta información. Los conjuntos tienen similitudes de carácter organológico, porque usan el mismo tipo de instrumentos, tienen el repertorio que llena las mismas funciones socioestéticas y prestan sus servicios a las cofradías de sus propios poblados. Viajan también a otros lugares cuando se los solicitan.

El repertorio está constituido por doce sones. Estos sones no

tienen nombre —dice Mariano López Jaguay— y los tocan en las procesiones, en las cofradías, “en todas partes”. En la ceremonia —fiesta de cofradía— los doce sones deben ser tocados para que los bailen los cofrades con sus esposas, doce parejas en total. (GUA-32. 11. Lado 2).

Los pitos que usa Mariano López Jaguay los manufactura él mismo. Las medidas que tiene las tomó de un instrumento que compró hace muchos años. Su profesión como músico no proviene de herencia familiar, pues aprendió las melodías escuchando piteros de Santa María de Jesús. Destaca entre ellos Abelino Pérez, quien tenía integrado su conjunto con Eligio Vásquez, tamborero, y Demetrio Vásquez, cajero.

Basilio Marroquín estima que su tambor vale Q 80.00. Lo compró en Santa María de Jesús a Eligio Vásquez, ya fallecido, constructor y músico de reconocidos méritos. El cuerpo del tambor es de cedro y los parches de cuero de cabra. (GUA. 32.3. Lado 2).

La cajita que usa Andrés Chávez Gómez tiene el “tamaño de siempre como los que están hechos de cedro”, pero el que ahora usa está construido de hojalata “para economizar”. Los parches también son de cuero de cabra. El conjunto ha tocado para las cofradías de Santiaguito, del Corpus de Santa Teresa y la del Niño Dios. Cobran —en servicios locales— Q 10.00 por día y reciben además las tradicionales atenciones: alimentación y bebidas.

6. Organología acústica

Con el término de organología se denomina a la ciencia que estudia el origen, los materiales, la manufactura, características acústicas y usos de los instrumentos musicales.

Dentro de la musicología, en su parte histórica, se registran datos relacionados con la manufactura y evolución de instrumentos. Estos datos, en la mayoría de los casos, son incompletos. No obstante, la moderna ciencia exige que se les considere como la base de ulterior desarrollo.

Varios científicos de diferentes países —Jesús Castillo en Guatemala—, por ejemplo, han legado valiosos aportes informativos después de realizar las investigaciones y estudios respectivos. De todos estos aportes, uno de los más trascendentes es la clasificación de

instrumentos musicales que se gestó dentro de la escuela alemana y que pulieron y publicaron Erich M. V. Hornbostel y Curt Sachs. En esta clasificación se dividen los instrumentos en cuatro grandes ramas:

- I. Ideófonos
- II. Membranófonos
- III. Cordófonos
- IV. Aerófonos

Existe, pues, un número clasificatorio para cada tipo de instrumento.

A la marimba le corresponde el número: S-H-I-III.212, que interpretado según la clave H. y Sachs, quiere decir lo siguiente: ideófono de golpe directo, palos de percusión, en juegos.

En la actualidad se está ampliando la clave clasificatoria para incluir a los instrumentos de origen electroacústico.

6.1 Ficha organológica para investigación de campo Instrumento: marimba

6.1.1 Datos generales

- 6.1.1.1 lugar y fecha
- 6.1.1.2 propietario del instrumento
- 6.1.1.3 constructor
- 6.1.1.4 lugar de construcción
- 6.1.1.5 precio original
- 6.1.1.6 precio estimativo actual
- 6.1.1.7 tiempo de uso

6.1.2 Clasificación según Hornbostel - Sachs - Hood

- 6.1.2.1 número
- 6.1.2.2 representación gráfica

6.1.3 Características y materiales de manufactura

- 6.1.3.1 de los materiales
 - 6.1.3.1.1 madera de las teclas
 - 6.1.3.1.2 madera del encajonado
 - 6.1.3.1.3 de la mesa u otro tipo de soporte

- 6.1.3.1.4 de las baquetas o bolillos
- 6.1.3.1.5 otros materiales indispensables

- 6.1.3.2 Dimensiones de las partes principales
 - 6.1.3.2.1 de las teclas
 - 6.1.3.2.2 cajones (cajas resonadoras)
 - 6.1.3.2.3 mesa o soporte
 - 6.1.3.2.4 clavijas-cordones, etc.

6.1.4 Características fonológicas

- 6.1.4.1 diatónica sencilla
- 6.1.4.2 cromática, doble o cuache
- 6.1.4.3 número de teclas
- 6.1.4.4 sonido tónico de afinación
- 6.1.4.5 charleo (complemento tímbrico)
 - 6.1.4.5.1 mínimo
 - 6.1.4.5.2 medio
 - 6.1.4.5.3 intenso

6.1.5 Funcionalidad y ocasionalidad

- 6.1.5.1 ritual, ceremonial
- 6.1.5.2 recreativa
 - 6.1.5.2.1 personal
 - 6.1.5.2.2 familiar
 - 6.1.5.2.3 comunal
- 6.1.5.3 pareamiento coreográfico
- 6.1.5.4 procesional
- 6.1.5.5 otra

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
DE GUATEMALA



CENTRO DE ESTUDIOS
FOLKLÓRICOS
Archivo de Etnomusicología

Fonograma N°
Cinta Disco N°
Transcriptor: M. Juárez Toledo.
Fecha: 4/4/1978.
Revisada por: en fecha

Especie: Marimba (instrumento).
Denominación:
Medios de Exp.:
Lugar: Adquirida en Purulhá.
Fecha: 23/4/78 Colector: M. Juárez Toledo.

Dijérsen aúo Sando lónice lo chunión Extensión TEL

6.2 Fichaje organológico aplicado a una marimba

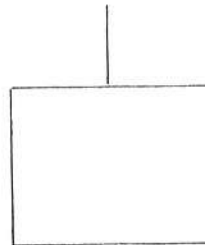
El primer estudio organológico con aplicación de la ficha anterior que se ha realizado, revela los siguientes datos sobre la marimba adquirida recientemente por el Centro de Estudios Folklóricos:

6.2.1 Datos generales

- 6.2.1.1 Purulhá, cabecera municipal, Baja Verapaz. Guatemala 23/3/1978
- 6.2.1.2 Propietario del instrumento: Leonardo Tzul
Datos biográficos: GUA-44 M. Fonog. No. 1. L. 1.
- 6.2.1.3 Constructor: Narciso Aburcio
- 6.2.1.4 Lugar de construcción: Purulhá
- 6.2.1.5 Precio original: Q 20.00
- 6.2.1.6 Precio estimativo actual: Q 35.00
- 6.2.1.7 Tiempo de uso: 40 años aproximadamente

6.2.2 Clasificación según Hornbostel-Sachs y Mantle-Hood

- 6.2.2.1 Número: 111.212
- 6.2.2.2 Representación gráfica:



6.2.3 Materiales de manufactura

6.2.3.1 De los materiales

- 6.2.3.1.1 madera de las teclas: hormigo
- 6.2.3.1.2 madera del encajonado: caña de carrizo
- 6.2.3.1.3 madera de la mesa u otro tipo de soporte: aún no clasificado
- 6.2.3.1.4 madera de las baquetas: varillas de *kaál* y leche de árbol de hule
- 6.2.3.1.5 otros materiales: tela (membrana sacada de intestino de cerdo); cera negra, pitas (cordeles)

de fibra de maguey) y clavijas (pequeños soportes hechos de madera de encino, principalmente)

6.2.3.2 Dimensiones de las partes principales

6.2.3.2.1 teclado (ver ficha organológica)

6.2.3.2.2 mesa o soporte: mueble trapezoidal. Medidas del marco:

Faldones:

1.57.03 x 0.11.04 x

0.02.02 cms.

Laterales:

0.23.02 x 0.11.04 x

0.02.02 x 0.05.07 x

0.11.04 x 0.02.02 cms.

Bastidores:

1.53.05 x 0.03.07 x

0.02.05 cms.

disminuyendo a 0.01.01 cms.

altura de la mesa sin tomar en cuenta el teclado 0.85.00 cms.

6.2.3.2.3 altura total con teclado: 0.89.00 cms. promedio

6.2.3.2.4 número de teclas y las medidas por unidad:

total 33 teclas (ver ficha fonológica)

6.2.3.2.5 *de los resonadores*

material: caña de carrizo

total = 24 tubos

medidas:

tubo No.				
1	0.72.00 cms.	largo exterior		
2	0.69.05 "	"	"	"
3	0.63.05 "	"	"	"
4	0.58.04 "	"	"	"
5	0.53.05 "	"	"	"
6	0.50.00 "	"	"	"
7	0.45.02 "	"	"	"
8	0.38.07 "	"	"	"
9	0.33.02 "	"	"	"

tubo No.	10	0.31.05 cms.	largo exterior
	11	0.29.05 "	" "
	12	0.26.06 "	" "
	13	0.21.03 "	" "
	14	0.19.07 "	" "
	15	0.17.03 "	" "
	16	0.16.05 "	" "
	17	0.13.03 "	" "
	18	0.12.00 "	" "
	19	0.10.00 "	" "
	20	0.09.05 "	" "
	21	0.07.09 "	" "
	22	0.08.07 "	" "
	23	0.08.02 "	" "
	24	0.08.00 "	" "

apertura receptora de vibraciones:

tubos Nos. 1 al 11, promedio 0.03.05 cms. (longitudinal)

tubos Nos. 12 al 19, promedio 0.02.09 cms.

tubo No.	20	0.02.08
	21	0.02.04
	22	0.02.05
	24	0.02.04

clavijas: 0.05.00 x 0.01.05 x 0.00.05

largo ancho grueso
(promedio)

el largo incluye la parte que se inserta en el bastidor

6.2.4 Características fonológicas

6.2.4.1 diatónica sencilla (X)

6.2.4.2 sonido tónico de afinación: RE (aproximado)

6.2.4.3 charleo (complemento tímbrico) 3. intenso.

6.2.4.4 registro fonograbado: GUA-44 M. Fonog. 2, 5 y 6. L. 1.

Tecla No. 1.	2	3	4	5
Largo: 0.44.05	0.43.05	0.42.04	0.41.04	0.41.04
Ancho: 0.05.06	0.05.00	0.04.08	0.04.09	0.04.09-11
Grueso: 0.00.04-0.01.08.				
Tecla No. 6.	7	8	9	10
0.38.08	0.39.00	0.36.09	0.35.08	0.34.05
0.04.04	0.04.06	0.04.03	0.03.09	0.03.08
0.00.04-0.01.05				
№. 11	12	13	14	15
0.33.06	0.32.08	0.32.00	0.30.07	0.30.00
0.03.08	0.03.07	0.04.03	0.03.03	0.03.01
0.00.04-0.01.05				
№. 16	17	18	19	20
0.29.00	0.28.06	0.27.09	0.27.01	0.26.03
0.03.02	0.03.01	0.03.00	0.02.09	0.02.07
0.00.04-0.01.09				
№. 21	22	23	24	25
0.23.03	0.24.04	0.23.09	0.22.09	0.22.03
0.02.08	0.02.08	0.02.09	0.02.06	0.02.06
№. 26	27	28	29	30
0.21.03	0.20.05	0.20.01	0.19.04	0.18.07
0.02.06	0.02.06	0.02.05	0.02.03	0.02.04
№. 31	32	33	34	35
0.18.00	0.16.05	0.15.07	0.14.07	0.13.07
0.02.03	0.02.02	0.02.03	0.01.03	0.01.05
0.01.03-0.01.09				

6.2.5 Funcionalidad y ocasionalidad

6.2.5.1 ritual ceremonial

6.2.5.2 recreativa

6.2.5.2.1 personal

6.2.5.2.2 familiar

6.2.5.2.3 comunal

6.2.5.3 pareamiento coreográfico: bailes de cofradía

6.2.5.4 concierto público: GUA - 44 M. Fonog. 1. L. 1.

Agregamos que las medidas anotadas no son altamente confiables por cuanto se hicieron con cinta métrica simple, además algunas importantes como son las interiores de los tubos resonadores, de los agujeros de los anillos de cera y del desgaste central de las teclas deberán hacerse con instrumentos de precisión que aún no posee el Centro.

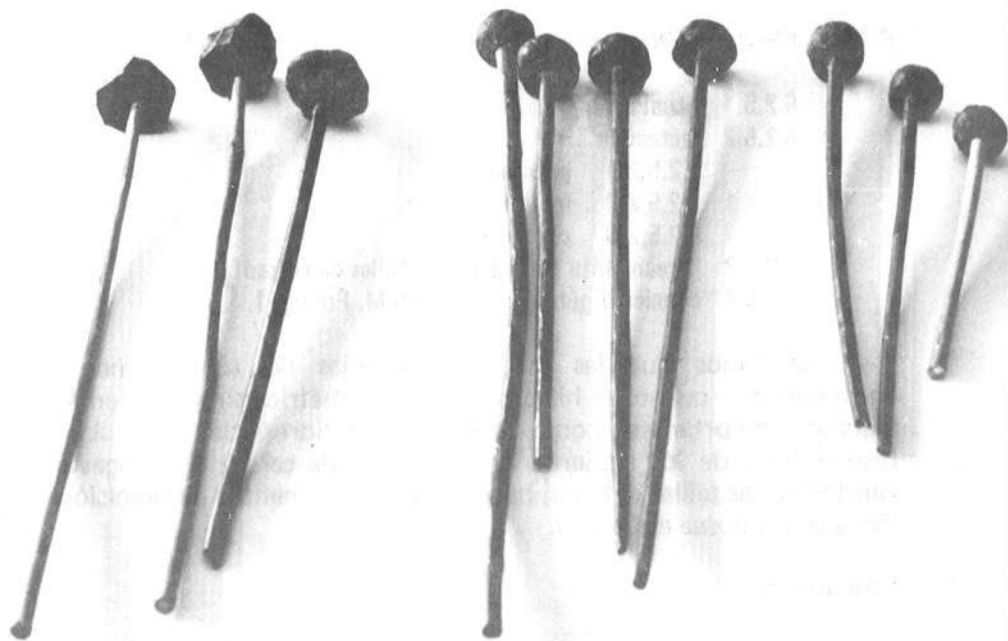
7. Conclusión

Al presentar al lector un resumen ejemplificado de las principales tareas del etnomusicólogo y el ámbito de su oficio, esperamos haber dado la información adecuada para el logro de algunos fines de esta publicación: exponer qué es la etnomusicología y mostrar qué se hace al respecto en el Centro de Estudios Folklóricos.

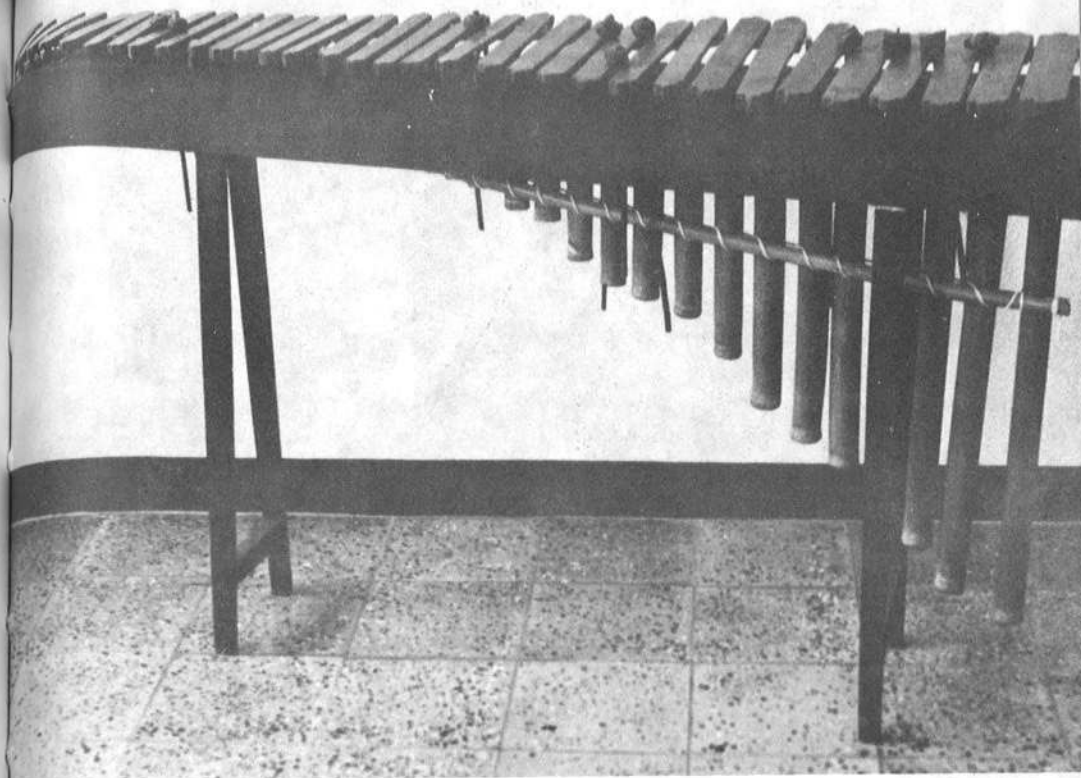
Se ha pasado revista a la labor realizada hasta hoy, aunque ésta no es toda. En adelante debe realizarse la gran tarea. Es urgente coleccionar la música tradicional y popular guatemalteca para preservarla de los efectos de la aculturación que está haciendo desaparecer sus características rítmicas y melódicas.

En Guatemala hay música interpretada por cantores, piteros, chirimilleros, tamboreros, conjuntos de violín y arpa, marimba y banda que diacrónicamente, en el decurso del tiempo, han amenizado y amenizan reuniones de diferente tipo en el rancho, en la casa de la cofradía, en el atrio del templo, en la procesión, en el corredor municipal, en el parque local, en el campo deportivo, en el paseo público, en el salón de baile popular, en el desfile cívico, en el salón de recepciones, etc. Música, anotamos, con la cual el guatemalteco se recrea y hasta establece comunicación con el espíritu de sus antepasados.

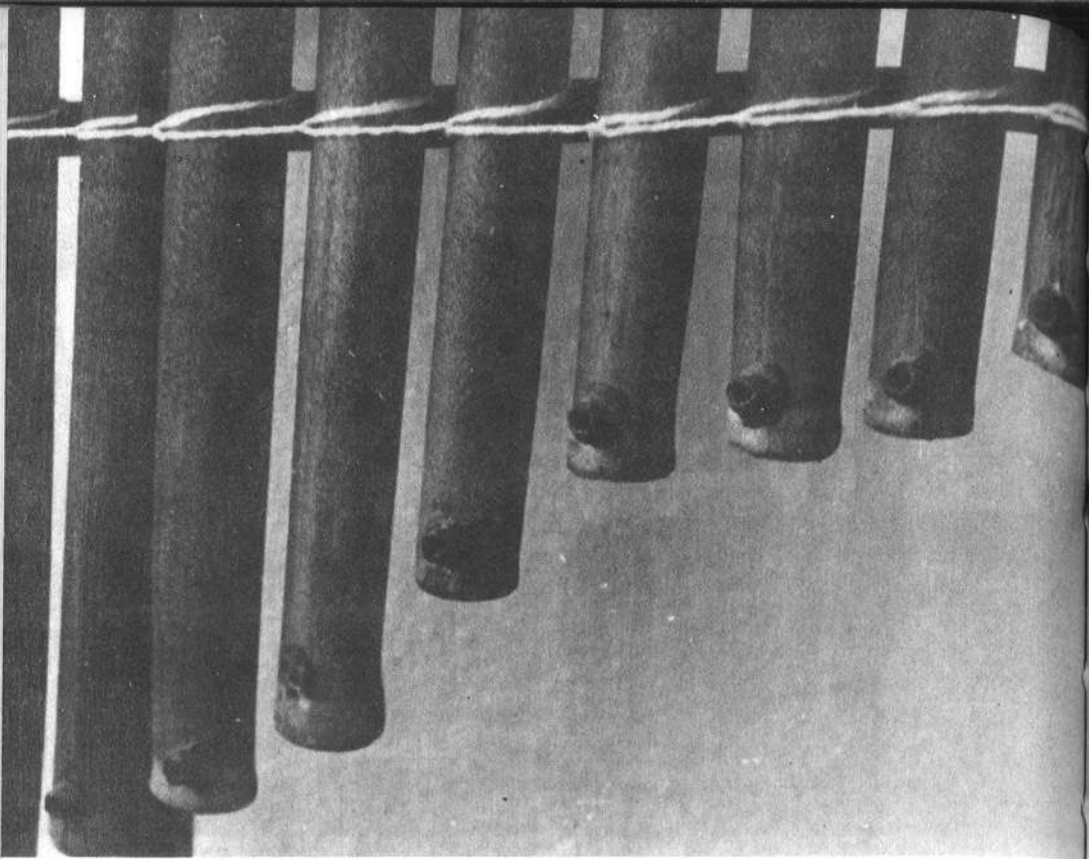
Por estas y otras razones es necesario estudiarla y conservarla.



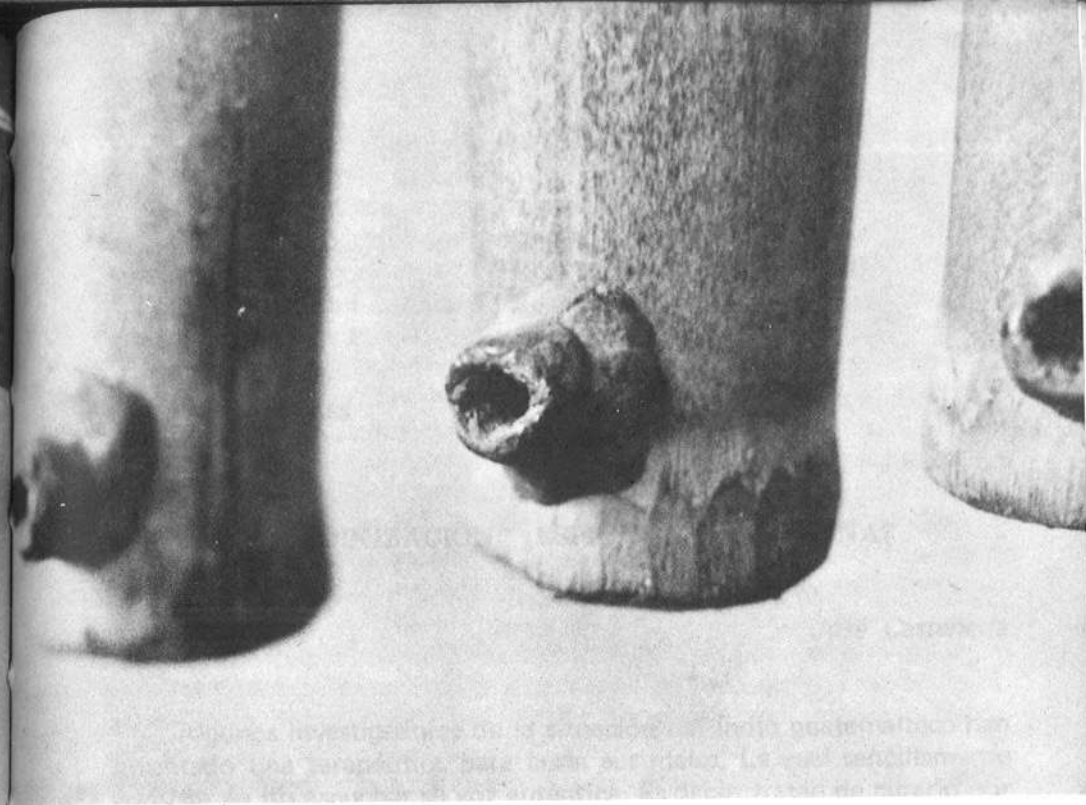
Baquetas agrupadas por registro y ejecutante. (Fotografía: Manuel Guerra).



Marimba sencilla con canutos de carrizo. (Fotografía: Manuel Guerra).



Vista posterior de la atadura de los canutos. (Fotografía: Manuel Guerra).



Detalle de un anillo de cera sin tela. (Fotografía: Manuel Guerra).