

## INTRODUCCION A LA FENOMENOLOGIA Y ORGANOLOGIA DE LA MUSICA DE TAMBOR ENTRE LOS GARIFUNA DE GUATEMALA

*Alfonso Arrivillaga Cortés\**

### 0. INTRODUCCION

En la revista Tradiciones de Guatemala No. 29 (1988), presentamos un trabajo titulado **Apuntes sobre los Toques de tambor entre los Garífuna de Guatemala**. En él se realiza un breve acercamiento socio-histórico sobre los Garífuna, así mismo desarrollamos algunas sucintas consideraciones sobre la etnografía del fenómeno musical y los músicos: Escuela musical, técnicas de interpretación, instrumentos musicales, afinación, contratación de los ejecutantes, textos de las canciones, danza, y la relación músico-bailador, y específicamente, se trató sobre los toques tradicionales de tambor.

En estas páginas nos referimos a la fenomenología musical y a la organología (acústica y tímbrica) del tambor garífuna **Garaón**, la sonaja **Sisira** o **Chichira** y del **llawóú**, a manera de realizar un primer acercamiento sobre este tópico. Es claro que el tema a tratar no se agota con este artículo y dada la brevedad de espacio no es posible abordar la temática con mayor profundidad.

### 1. FENOMENOLOGIA DE LOS TOQUES TRADICIONALES PARA TAMBOR, SONAJA Y CANTO. Breves Consideraciones.

Los apuntes que ahora desarrollamos deben considerarse como un primer avance sobre los toques de tambor entre los Garífuna. Sólo la sistematización de estos estudios musicales, del análisis y comparación de los

---

\* El estilo y redacción de este artículo es responsabilidad exclusiva del autor.

resultados con otros trabajos afines, nos darán pautas para una mejor comprensión de este fenómeno musical.<sup>1</sup>

Debemos subrayar que no existe bibliografía alguna sobre este tópico. Isabel Aretz, hace referencia y análisis de un toque de "YANKUNU" entre los garífuna de Honduras. Pero este trabajo no brinda mayores explicaciones sobre el fenómeno musical integral.<sup>2</sup>

Por su parte, Nancie Solien de González, nos ha informado de algunas grabaciones de música tradicional recolectada por ellas entre los garífuna, que han sido analizados por Alan Merriam. Desafortunadamente no contamos con los resultados de tales investigaciones.<sup>3</sup>

## 2. TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

Las transcripciones<sup>4</sup> y análisis que a continuación presentamos, tienen como fin encontrar y mostrar los elementos y características propios de esta música (forma, estructura, melodías, ritmos, etc.). Los modelos que se presentan son los más comunes en las ejecuciones de la música de tambor. Debido a lo limitado del espacio no nos fue posible incluir en este trabajo una serie de gráficas que acompañan cada transcripción musical. Estas han sido elaboradas en papel milimetrado y ofrecen de manera exacta la duración y altura de cada tono, a fin de obtener una mejor visualización del ámbito y la métrica del mismo.

De igual manera se omitieron los análisis de cada partitura intentando al final brindar una conclusión general del fenómeno musical garífuna.

Para los etnomusicólogos interesados en la consulta de este material, pueden consultar los archivos de este centro.

1. El presente capítulo ha contado con la valiosa guía del trabajo realizado por el musicólogo Antonio Cosenza. **DIE TRADITIONELLE MUSIK AUS LIVINGSTON/IZABAL/GUATEMALA FÜR GARAON (TROMMEL) CHICHIRA (RASSEL) UND GESANG**, (Hamburgo: Tesis de grado), 1987. Cosenza y el autor se encuentran preparando un estudio más detallado sobre la música y la danza entre los garífuna guatemaltecos.
2. Cfr. Isabel Aretz. **Síntesis sobre la Etnomúsica en América Latina**. (Caracas, Venezuela: Monte Avila, Editores, 1980). p. 172.
3. Comunicación personal, 1983.
4. Cosenza, **Op. Cit.** pp. 44-82.

Por otra parte, para la notación se utilizaron algunos signos adicionales que son necesarios debido a la dificultad de la escritura musical tradicional en lo que respecta al problema del registro de los microtonos. Estos son:

- ( $\uparrow$ ) Tono difícil de escuchar (en la grabación magnetofónica) o entonado en diferente altura simultáneamente por más de dos cantantes.
- # Un cuarto de tono más alto que el normal.
- ↓ Un cuarto de tono más bajo que el normal.
- ↑ Tono algo más alto (menos que #)
- ↓ Tono algo más bajo (menos que ↓)

En el caso de la percusión:

- X Tono difícil de escuchar (en la grabación).
- I

Las letras al lado izquierdo de las transcripciones indican:

- S = Solista (Cantor)
- G<sup>1</sup> = "Garaón Primera" - "Tambor primera" (Tambor primero)
- G<sup>2</sup> = "Garaón Segunda" - "Tambor Segunda" (Tambor Segundo)
- Ch = "Chichira o Sísira" (Sonajas)

Por la dificultad y ambigüedad que presenta la utilización de la figura musical **tónica** de manera adecuada para la descripción del primer grado en estas expresiones musicales, se utilizará en su lugar el término **tono principal**.

Además de lo anterior, existe un ritmo más denominado **combinación** el cual, tal y como su nombre lo indica, es una combinación de los ritmos **jungüjugü** y **punta**. En esta oportunidad no será incluido el análisis de estas estructuras rítmicas, ya que serán objeto de otro estudio por parte del autor.

### 2.1 Observaciones sobre las transcripciones

De las formas:

En las transcripciones presentadas, se pueden apreciar y mencionar

algunas características y elementos peculiares de esta música a nivel general. La forma musical está estructurada por medio de la imitación de un motivo y variantes del mismo, manteniendo siempre la idea de **periodos simétricos** que aparecen frecuentemente como forma reiterativa lo cual le proporciona a las canciones una estructura de carácter compuesto.

En el canto se manifiestan dos formas o tipos responsoriales.

La primera forma trata de frases de pregunta y respuesta inmediata que se repiten y reiteran. La otra se presenta en pregunta y respuesta sin repetición. Aquí, las partes secundarias de las canciones son, por lo general, cantadas por el coro.

En este contexto, por la métrica exacta de las canciones al solista no le queda lugar para improvisaciones.

#### Sobre las Escalas

Aunque algunas veces faltan el 3º, 6º ó 7º grado, se pueden interpretar algunas de las escalas utilizadas como mayores o menores. El tono principal aparece a veces, al principio y casi siempre al final de las canciones.

Los grados 1, 3 y 5 aparecen por lo general en tonos más largos estableciendo así las tonalidades. De estos grados se ejecutan los intervalos o **brincos melódicos** más grandes, los cuales nunca rebasan la **quinta justa**.

Los grados restantes 2, 4, 6 y 7 aparecen en tonos cortos. La melodía se conduce en estos grados normalmente en intervalos de segundas. El desarrollo melódico se presenta en forma **descendente** por lo que la melodía nunca termina en un tono alto de la escala utilizada. Las **síncopas constantes** son otro elemento típico de las melodías de esta música.

Por otra parte, el ámbito abarca generalmente una octava, cantando los tonos más altos el solista y los más bajos el coro, exceptuando, por supuesto, algunos casos particulares.

El canto se practica al unísono, fusionándose algunas veces las frases del solista con las del coro en pequeños fragmentos durante los cuales se presentan intervalos simultáneos (terceras, octavas, quintas). A veces aparecen estos **intervalos simultáneos** aún en caso de que un cantante no encuentre apropiado el ámbito para su voz y cante así en la **sobre o baja octava** en relación con la natural.

La rítmica melódica se puede dividir en dos formas: Una donde se orienta la acentuación de la melodía al **ritmo base** (percusión), y la otra, cuando se orienta la rítmica melódica de una manera más libre en relación a la percusión, de la que resulta una forma polirítmica.

La función de la percusión es la siguiente:

El **garaón segunda** (segundo tambor) y la **sisira** desempeñan ritmos constantes. El **Garaón primera** (primer tambor) se ejecuta de una manera más libre y variada. Sin embargo, se pueden establecer períodos rítmicos los cuales siempre reaparecen en forma de **refrán** o **leitmotiv** y se identifican con el ritmo base de este instrumento.

En la forma **Punta**, se pudo establecer una relación directa en forma de reacción del **Garaón primera** al canto solista. Algunas veces se manifiesta esta relación pero no de manera clara (trémolo-canto).

#### 2.2 Colofón

Considérese las observaciones anteriores como un primer avance en este campo etnomusicológico. Las hipótesis de trabajo que **a posteriori** afloran al realizar estos análisis son múltiples, entre las que podemos mencionar las siguientes:

¿Son la forma Chumba y Sambay idénticas?; ¿Qué relación existe entre Hungújügü para fiesta y Hungújügü para Chugu?; ¿Tiene la sarabanda una relación de origen Europeo?

Sin embargo, la pregunta clave es ¿Qué relación tiene la música Garífuna con la música africana, y en qué lugar específico de África tiene su origen?

Respecto a la última interrogante, estamos concientes que el tema no se desarrolla específicamente en este análisis fenomenológico.

Finalmente, esperamos que este primer acercamiento pueda documentar posteriores investigaciones que permitan la comparación entre la música Africana y la Garífuna.

Es. No. 1. "Toque de Punta Numanitua"  
 (hawaiipi. - Antonio Coariza) - culelani Coariza - Arvillaga -  
 cep. - Enrique RIVERA DIAZ -

f = 46

Ej. No 2.  
 Toque de Juguji Jugu (base ritual y festiva), Colección - Caserío Arini (Agua-  
 Dulce) y Copia de Enrique Anzueto.  
 Transcripción Antonio Casazza

*f* = 180  
 (1-20)  
 (1-20)

1 6 14 16

21 23 35 40 45

Ex. No. 3. Toque de Wararogua (Yankunu).

Transcripción de Antonio Coenza.

Colectores: Coenza, Arrivillaga.  
Revisión y Copia de Enrique Riezu Díaz.

Musical notation for measures 1-4. The system includes a vocal line (Soprano), a piano accompaniment (C), and a guitar accompaniment (G<sup>6</sup>, G<sup>1</sup>, G<sup>4</sup>). Measure 1 is marked with a fermata and the letter 'A'. Measure 2 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 3. Measure 3 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 4. Measure 4 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 3. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Musical notation for measures 5-8. The system includes a vocal line (Soprano), a piano accompaniment (C), and a guitar accompaniment (G<sup>6</sup>, G<sup>1</sup>, G<sup>4</sup>). Measure 5 is marked with a fermata and the letter 'B'. Measure 6 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 7. Measure 7 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 8. Measure 8 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 6. The guitar part continues with a complex rhythmic pattern.

Musical notation for measures 9-12. The system includes a vocal line (Soprano), a piano accompaniment (C), and a guitar accompaniment (G<sup>6</sup>, G<sup>1</sup>, G<sup>4</sup>). Measure 9 is marked with a fermata and the number '10'. Measure 10 is marked with a fermata and the letter 'C'. Measure 11 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 12. Measure 12 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 11. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Musical notation for measures 13-16. The system includes a vocal line (Soprano), a piano accompaniment (C), and a guitar accompaniment (G<sup>6</sup>, G<sup>1</sup>, G<sup>4</sup>). Measure 13 is marked with a fermata and the number '15'. Measure 14 is marked with a fermata and the letter 'D.C.'. Measure 15 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 16. Measure 16 has a first ending bracket with an arrow pointing to measure 15. The guitar part continues with a complex rhythmic pattern.

EJ. No 4 Toque de Sarabanda  
 Transcripción Antonio Coenza  
 Colectores Coenza-Amvillega  
 revisión y copia de Enrique Roldán

EJ. No 5 Toque de Gunyei  
 Transcripción de Antonio Coenza  
 Colectores Coenza-Amvillega  
 Copia de Enrique Roldán

Ej. No. 6 - Teque de Chumba-Samboy - Coletores: Cobenzal - Arrivillaga  
 Transcripción Antonio Cobenzal - copia de Enrique Anbu-Diaz



Dos garífuna, Francisco Baltazar y Patricio Cayetano, ejecutan el garaón primera y segunda acompañados con canto de dos mujeres. Lugar Aguasagari, Livingston, Izabal. (Casa de Tomás García +), diciembre de 1986. (Foto: Daniel Hernández).

### 3. CLASIFICACION ORGANOLÓGICA DE LOS INSTRUMENTOS GARIFUNA SEGUN HORNOSTEL-SACHS<sup>5</sup>

**Nombre del Instrumento:** GARAON

**Clasificación Organológica:** 211.221.184

Membranófono de Barril, un cuero, atadura de sogas, con cuñas de tensión.

**Descripción:** Tambor con características de construcción Afro-caribe, se ejecutan por lo regular dos o más tambores. Uno de ellos es más grande que el otro (**primera** 50 x 60 cm. aprox. **segunda** 60 x 70 cm. aprox.), siendo este último conocido como tambor base o **segunda**. El otro es llamado **tambor primera** y es el encargado de hacer los repiques. Por su sistema de tensado este tambor se diferencia de los demás tambores afroamericanos. Vale destacar el uso de cuñas que estiran los lazos, a fin de tensar las membranas de los tambores. Además se usan leños para golpear los aros del parche y mantenerlo bien tensado.

**Nombre del Instrumento:** SISIRA

**Clasificación Organológica:** 112.131

Idiófono de vasos de percusión con agarradero.

**Descripción:** Instrumento usado conjuntamente con los tambores. Consiste en una clásica sonaja, aunque las proporciones de este instrumento (7 cm. radio del fruto aprox. y un mango de 20 cm. de largo aprox.) son mayores a las del resto de sonajas que aparecen en la república de Guatemala. Una de las sonajas suele regularmente tener más peso que la otra.

**Nombre del Instrumento:** ILLAWOU

**Clasificación Organológica:** 112.111

Idiófonos, sonajeros, múltiples de hilera de sogas.

**Descripción:** Serie de conchas marinas (*Donax Variabilis*), colgadas en diferentes hileras sobre una tela, que es colocada en la rodilla de los

5. Hornostel, Erich M. von und Sachs, Curt. *Sistemik der Musikinstrument Zeitschrift fur Ethnologie*. (Berlín, 1914).

danzantes. Estos, gracias a la versatilidad de sus movimientos cuando bailan, provocan sonido por sacudimiento, gracias al entrechoque de las conchas marinas.

### CONCLUSIONES

Tal y como lo demostramos en este trabajo el universo musical garífuna es más variado de lo aquí expuesto. Será sólo el estudio sistemático de estas expresiones las que nos permitan acercamientos más certeros de la realidad en estudio. El análisis fenomenológico nos demuestra la variedad de formas musicales entre los toques tradicionales de tambor, en la medida que pueda continuarse tales investigaciones podremos rastrear de manera más atinada el origen e historia de estas expresiones. A nivel organológico el análisis del **Garaón** nos remite a un membranófono, único en el mundo afroamericano. Sobre todo si tomamos en cuenta las características de tensado de la membrana productora de sonido.

Tanto el análisis fenomenológico y organológico presentan particularidades que son necesarias estudiar, y las cuales son parte de un proyecto a mediano y largo plazo que nos proponemos llevar a cabo.



Garaón primera, tambor primera. Nótese la manera de tensado por medio de pines y la forlonera sobre el parche del tambor. (Foto: A. Arrivillaga).



Garaón segunda, tambor segunda. Detalles iguales que el tambor anterior, aunque no cuenta con el remate del lazo al final del cuerpo del tambor. Pueden apreciarse las proporciones del instrumento en relación al cuerpo humano del fondo. (Foto: A. Arrivillaga).



Jóvenes garífuna, Horacio Alvarez y Mariano Sánchez, ejecutan garaón primera y segunda en movimiento durante la festividad de San Isidro Labrador, en Livingston, Izabal. Mayo de 1985. (Foto: A. Arrivillaga).

#### BIBLIOGRAFIA

1. ANDRADE COELHO, Rudy Galvao de. **Los negros Caribe de Honduras**. Editorial Guaymuras. Honduras, 1981.
2. ARETZ, Isabel. **Síntesis sobre la Etnomúsica en América Latina**. Monte Avila Editores, Caracas Venezuela, 1983.
3. ARRIVILLAGA CORTES, Alfonso. Introducción a la Historia de los Instrumentos musicales de la Tradición Popular Guatemalteca. En **La Tradición Popular** No. 36, Centro de Estudios Folklóricos Universidad de San Carlos, Guatemala, 1982.
4. \_\_\_\_\_. Primera Muestra Retrospectiva Documental de las Fiestas Tradicionales Garífuna. En **Catálogo Centro de Estudios Folklóricos**, Universidad de San Carlos de Guatemala. —Hermandad de San Isidro Labrador, Livingston, Izabal, Guatemala, 1984.
5. \_\_\_\_\_. Etnografía de la Fiesta de San Isidro Labrador en Livingston, Izabal, Guatemala. En **La Tradición Popular** No. 54, Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos, 1985.
6. \_\_\_\_\_. Lanichugu Garinagu. **Catálogo XX años** Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1987.
7. \_\_\_\_\_. Identidad Cultural y Movilización Social en el Caribe Guatemalteco. (ms), Informe de investigación CSUCA, San José de Costa Rica, 1988.
8. CASTRO, Nils. Tareas de la Cultura Nacional. En **La Semana de Bellas Artes**. México, 1979.

\* Como se señaló en el artículo "Apuntes sobre la música de tambor entre los Garífuna de Guatemala" aparecido en **Tradiciones de Guatemala** No. 29 (1988), Pág. 57-88 y específicamente en la pág. 58 la bibliografía referencial de aquel y este artículo es la que aquí se consigna.

9. CALDERON DIEMCKE DE GONZALEZ, Ofelia. **El Negro en Guatemala durante la Epoca Colonial**. Editorial Peneda Ibarra. Guatemala, 1973.
10. COSENZA, Antonio. Die Traditionelle Musik aus Livingston Izabal, Guatemala fur Garaon (Trommel) Chichira (Rassel) und Gesang. Tesis para diploma de Maestro de Música. Hamburgo Alemania, República Federal. 1987.
11. CARVALHO-NETO, Paulo de. **Diccionario de la Teoría Folklórica**, Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 1977.
12. DAVIS, Martha E. **La otra ciencia: El Vudú Dominicano como Religión y Medicina Populares**. Editorial Universitaria de la Universidad de Santo Domingo. República Dominicana, 1987.
13. DRUMMOND LEWIS, Sandra. Análisis histórico urbano de Lívingston y la Propuesta para la Valorización del Viejo Puerto. Tesis de Graduación, Facultad de Arquitectura, Universidad Rafael Landívar, Guatemala noviembre, 1987.
14. GHIDINELLI, Azzo. La familia entre los Caribes negros, ladinos y kekchíes de Lívingston. En **Guatemala Indígena**, Vol. 11, No. 3-4. Guatemala, 1976.
15. SOLIEN DE GONZALEZ, Nancie. Black Carib Adaptation to a latin urban milier. Ponencia al VII Congreso de Antropología y Ciencias Etnológicas. Unión de Repúblicas Socialistas, Moscú, 1964.
16. \_\_\_\_\_. La estructura del grupo familiar entre los Caribes negros. Seminario de Integración Social Guatemalteca. Guatemala, 1979.
17. \_\_\_\_\_. Rethinking the Consanguineal Household and Matrilocality. Reprinted from *Ethnology*, Vol. XXIII, No. 1, January 1984.
18. LUTZ, Christopher. Historia Socio-Demográfica del Reino de Guatemala. Centro de Estudios Regionales de Mesoamérica. Guatemala 1983.
19. MARTINEZ PELAEZ, Severo. **La Patria del Criollo**. Editorial Universitaria, Guatemala, 1970.