

# Aspectos fenomenológicos del son guatemalteco tradicional

## *Phenomenological aspects of the traditional Guatemalan son*

Igor de Gandarias Iriarte

Facultad de Humanidades  
Universidad de San Carlos de Guatemala

---

Recibido: 28 de enero 2015 / Aceptado: 5 de abril 2015

### Resumen

---

Desde un enfoque fenomenológico, se presenta aquí una pequeña muestra de la vasta y poco difundida riqueza de recursos musicales constructivos que exponen los sones guatemaltecos tradicionales; es decir aquellos transmitidos oralmente por generaciones pasadas, principalmente en ambientes familiares, que en algunos casos, poseen una historia que arranca desde tiempos prehispánicos y llega hasta la actualidad. Dicha riqueza estriba en la diversa magnitud y continua reelaboración de elementos de raíz local (indígena) y externa (europea, africana y árabe) que en ellos participan. Algunos de estos elementos son ejemplificados con transcripciones de fragmentos de piezas del género que muestran diversos aspectos tímbricos, rítmicos, armónicos, melódicos y texturales que los caracterizan.

---

**Palabras clave:** cultura maya, música folklórica, análisis musical, instrumentos folklóricos, tradición oral

### Abstract

---

Under a phenomenological approach, this article presents a brief sample from the vast and little known wealth of constructive musical resources current in traditional Guatemalan sones, those orally transmitted by past generations, mainly within familiar surroundings with a story that, in some of them, starts from pre-Columbian times and extends to the present. This wealth lies in the varying magnitude and continuous reworking of local (Indian) and external (African European and Arabic) elements that participate in them. Some of these elements are illustrated with excerpts taken from the repertory showing rhythmic, tonal, melodic and textural features that characterize the traditional *son*.

---

**Keywords:** mayan culture, folk music, music analysis, folk instruments, oral tradition

## Introducción

Diversos acercamientos a la música popular tradicional guatemalteca desde perspectivas de carácter etnográfico, antropológico, histórico y fenomenológico, han descubierto la práctica de una amplia gama de procedimientos musicales no occidentales de raigambre local, junto a otros de origen europeo, africano y árabe, en la manufactura de sones tradicionales. Estos estudios, aunque escasos y dispersos, resultan valiosos para identificar particularidades de comportamiento musical en algunas comunidades lingüísticas del país. De particular interés son los que contienen transcripciones comentadas de piezas recogidas en trabajo de campo. El primer acercamiento al tema lo ofrece el capítulo dedicado a la música de un libro publicado en 1897 por el geólogo alemán Karl Sapper. El capítulo, titulado “Música tradicional de las tribus indias de Mesoamérica Septentrional”, da noticia de la asimetría en la construcción de frases musicales en la comunidad q’eqchi’. Describe además la práctica heterofónica entre los k’iche’, entendida como juego libre de varias voces sin regirse a relaciones motivicas o de compás entre ellas (Aretz, 1977, p. 50), ejecutada por dúo de chirimías (instrumento de doble lengüeta de origen árabe) acompañadas de tambor. Sapper proporciona transcripciones esquemáticas y fragmentarias de algunas de sus melodías (2006, pp. 101-111). El mismo fenómeno, bajo un lente psicoacústico, aborda en 1933 Wilhelm Heinitz, analizando y transcribiendo grabaciones de dicha conformación grupal (dos chirimías y tambor), realizadas años antes por el geógrafo alemán Franz Termer, en Santa Eulalia, Huehuetenango, al occidente del país (Stöckli 2008, pp. 126-28). Una reseña y análisis comparativo de los encuentros de Sapper y Heinitz realizada por Stöckli (2005) concluye en corroborar la existencia de una práctica polifónica de larga duración en sones tradicionales ejecutados con dos chirimías y tambor, así como la dificultad de traducir a notación convencional las particularidades de su estilo, que incluye no solo la participación del ritmo libre, esto es, la organización del tiempo sin participación de esquema métrico alguno (Clayton, 1996, p. 323) sino la independencia relativa entre el discurso musical de sus partes.

Por su parte, Castillo (1981) ofrece apreciaciones generales sobre la música indígena, como se practicaba en la década de 1930 entre el grupo k’iche’, señalando el empleo de la gama tetratónica sin semitonos, la pentatónica y la escala por tonos enteros incompleta,

en la música para tzijolaj (flauta de caña) de la región. En continuidad temática Collaer (1959, pp. 130-33) realiza un riguroso análisis comparativo entre gamas melódicas producidas por flautas de carrizo de la comunidad k’iche’ de Quetzaltenango, chirimías q’echi’ de Alta Verapaz, ambas en Guatemala, con escalas de flautas indígenas sudamericanas de las etnias puinavi, guaharibo, maquiritare y caribe. El autor encuentra y comprueba similitudes referidas a la ausencia de consistencia en las afinaciones de los instrumentos de diferentes lugares e incluso dentro de un mismo tipo y una misma región, la variación microtonal de sus intervalos y el empleo de la afinación no absoluta, (no apegada al estándar de entonación convencional occidental, i.e.  $La = 440$ ) en las gamas utilizadas.

En secuencia cronológica se encuentra la transcripción de 66 líneas melódicas de sones festivos y de cofradía para violín, provenientes de siete poblaciones de las regiones noroccidental y norte-central de Guatemala (Paret-Limardo, 1962, pp. 21-48) donde la autora menciona algunos detalles organológicos del violín rústico y su práctica musical.

A tales noticias se suman sólidas referencias sobre sones para marimba de los pueblos kaqchikeles de San Jorge y San Marcos la Laguna en Sololá. El primer trabajo estudia cuatro fragmentos de sones ofreciendo tablas de sus comportamientos rítmicos comunes (Chenowet, 1964, pp. 80-100), donde sobresalen figuras hemiólicas en metro binario compuesto. En el segundo se establecen paralelismos de comportamiento tímbrico, rítmico y formal con la música africana de la tribu Sissala en Ghana (O’Brien, 1982, pp. 102-103). Existen además, útiles transcripciones de sones para marimba del *Baile de San Miguel* en Chichicastenango (Yurchenco, 1978, pp. 6-8) y otros de su tipo de la comunidad achí de Rabinal (Navarrete, 2005, pp. 102-109) donde se delata la integración de elementos de construcción rítmico melódica locales y europeos.

El aporte de etnomusicólogos guatemaltecos incluye transcripciones realizadas por Juárez sobre sones para marimba de Chuarrancho (1978, pp. 5-6); sones para marimba del *Baile de Toritos* de Santo Domingo Xenacoj (Lara, García, Déleon, Anleu, & Arrivillaga, 1983, pp. 16-19) y diferentes versiones de sones para dos trompetas y tun del baile-drama *Rabinal Achí* (Stöckli & Arrivillaga, 2006, pp. 164-67). Sobre este último baile Stöckli (2014) ha referido el uso del ritmo libre, señalando su presencia también en la música de la *Danza de la Conquista*, ejecutada por el dúo de chirimía y tambor.

Se han ensayado también caracterizaciones del son guatemalteco tradicional en dos diccionarios enciclopédicos que contienen informaciones generales sobre el mismo. El primero presenta una breve referencia al son para marimba como se practicaba en áreas rurales a fines del siglo XX. Señala además tres características fenomenológicas que definen el estilo de la música indígena mayense actual, las que coinciden con particularidades presentes gran parte de los sones tradicionales. Estas se refieren a la complejidad de patrones rítmicos independientes pero interrelacionados, textura heterofónica y elementos tonales no occidentales con vestigios hispánicos (O'Brien, 1980, p. 779). El segundo ofrece una panorámica general del son indígena en cuanto a instrumentos, patrones rítmicos usuales del son tradicional para marimba más difundido, señalando particularidades de sones de las etnias kaqchikel y q'eqchi' (de Gandarias, 2014b, p. 806).

Como puede apreciarse en lo hasta aquí apuntado, el son guatemalteco tradicional presenta una heterogénea y compleja naturaleza que, para abarcarla, requiere adoptar la perspectiva de apreciación conceptual abierta de sus portadores, al incluir 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. Siguiendo este criterio, se ofrece a continuación una síntesis y algunos ejemplos de comportamiento musical, organizados por parámetro musical, observados en un estudio reciente, a partir del cual se deriva el contenido de este artículo (de Gandarias, 2014a). Allí se examinan trescientos ochenta registros de audio y video de piezas llamadas sones por sus hacedores, grabados en los últimos sesenta años en diecisiete comunidades lingüísticas de Guatemala. Las grabaciones abarcan solo un sector de la producción total existente en Guatemala durante dicho lapso de tiempo. En tal sentido sus resultados no son definitivos, por lo que solo deben considerarse como un punto de partida a la caracterización del son tradicional en su conjunto.

La palabra castellana **son** se aplica en distintos países hispanoamericanos a complejos genéricos de música y danza (Casares, 2000, T. 9, p. 1145). A su llegada a Guatemala, el término tenía siglos de uso, desde la época medieval, con significado dual de sonido del latín *sonus* y pieza de danza. En el siglo XVII Gaspar Sanz (1674, p. 5) descubre en los sones connotaciones musicales populares adscritas a pueblos determinados, a los que representaban nacionalmente.

Es posible inferir que tal sentido se conserva, en parte, entre los artífices de la cultura popular tradicional, cuando utilizan el término para referirse a su producción musical (de Gandarias, 2014a, p. 19). Aquí el son se refiere al sonido propio, la expresión sonora local con la cual las diferentes comunidades se identifican. Dicha persistencia se debe al conservadurismo y resguardo de valores que practican como recursos para mantener su identidad. Su actitud corresponde al respeto que profesan a su herencia ancestral bajo una concepción sagrada de la misma “de donde deriva su mitología, rituales, arte y música” (O'Brien, 1980, p. 11).

Este sentido de pertenencia 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 disímiles estructuras en ritmos de contradanza, marcha o vals, siendo recicladas, arregladas y/o adaptadas a circunstancias locales son consideradas como sones propios.

En Guatemala estas expresiones se han creado y recreado en sectores poblacionales indígenas y mestizos, mostrando diferentes características e historia, correspondientes a sus particulares condiciones histórico-sociales. Ello permite distinguir dos tipos principales de sones: los indígenas, vigentes en el grupo étnico originario de filiación maya, con al menos 20 subgrupos lingüísticos diferenciados culturalmente, residentes principalmente en áreas rurales, y los sones mestizos (ladinos), creados por una minoría mestiza e indígenas transculturados, ambos de habla hispana, que viven principalmente en áreas urbanas (de Gandarias, 2014b, p. 805).

Los sones tradicionales son piezas anónimas de carácter funcional (danzario, ritual o recreativo) que se transmiten oralmente por las generaciones mayores en ambientes familiares. Históricamente se encuentran vinculados principalmente a las culturas indígenas; no obstante, en algunas comunidades mestizas del Petén, departamento al norte del país, ocurren sones zapateados tradicionales, donde el componente indígena es inexistente. Dentro de los grupos mayenses su antigüedad es consecuencia de la supervivencia y permanente reelaboración de elementos culturales prehispánicos, en juego con aportes europeos, africanos y árabes, aparecidos durante la colonia a partir del siglo XVI. 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 en diferentes pueblos y aldeas, siguiendo el calendario cristiano o el maya, de acuerdo al lugar donde ocurren. En tales ocasiones se escuchan públicamente en las calles durante ceremonias, procesiones y danzas tradicionales, pero también en casas privadas, desempeñando funciones rituales o de entretenimiento según el caso (de Gandarias 2014b, p. 807).

## 1. Timbre

Uno de los componentes más importantes en la definición distintiva del son tradicional es su timbre; es decir, el sonido 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 estos que difieren de uno a otro instrumento. Una revisión de instrumentos utilizados en los sones tradicionales, permite establecer cinco familias de ensambles instrumentales principales que los ejecutan. Ellas son, en orden decreciente en cuanto a dispersión geográfica: (1) marimbas en diferentes versiones de construcción, número de ejecutantes o combinación con otros instrumentos, flauta, clarinete, saxofones, bajo y/o percusión); (2) pito(s) (de caña o aluminio) acompañado(s) de tambor o de tun; (3) conjuntos de chirimía(s) y tambor; (4) grupos de cuerda (versiones artesanales de prototipos coloniales de instrumentos europeos de cuerda), con o sin percusión (arpa sola o combinada con violín y guitarrilla, violín acompañado de adufe, de guitarra o de ambos); (5) ensamble de dos trompetas y tun. A estos grupos deben agregarse los sones tradicionales cantados con acompañamiento de guitarra, de tun o de guitarra y adufe.

La conformación tradicional de mayor dispersión, dinamismo y vigencia encontrada en la muestra es la de marimba sencilla (diatónica) con resonadores de cajón, tocada por tres intérpretes (tiple, centro y bajo). En estas marimbas puede apreciarse el 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, una de sus características que delata su ascendencia africana.

## 2. Ritmo

La complejidad rítmica presente en sones tradicionales abarca un amplio espectro entre los límites del ritmo libre y el ritmo métrico, entre irregularidad y regularidad, contando con múltiples combinaciones, donde abundan recursos como la polirritmia, los cambios de tempo y compás o el juego entre sincronía y asincronía entre instrumentos.

### 2.1 Ritmo libre y asincronía

La libertad rítmica y la ausencia del compás, usualmente faltantes en sones mestizos no tradicionales, aparecen en sones tradicionales como los de los bailes drama *Rabinal Achí*, en Rabinal, Baja Verapaz y *Ma' Muun*, en la región poqomchi', en Santa Cruz Verapaz. Los sones de estas representaciones de origen prehispánico son ejecutados con dos trompetas y tun, combinando el ritmo libre de las trompetas en textura heterofónica, con pasajes percusivos donde alterna el ritmo libre y ritmo métrico binario en el tun, ofreciendo discursos independientes de carácter minimal; es decir, realizados con mínimos materiales constructivos (en este caso, un solo intervalo para cada trompeta que se repite en forma hipnótica con mínimas variaciones en ritmo y dirección melódica), pero complementarios entre los instrumentos (Figura 1). Los sonidos utilizados más que obedecer a una gama o escala, forman un discurso de intervalos. Cada una de las dos trompetas toca un 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 los cuatro sonidos se mezclan aleatoriamente, dependiendo del momento en que se emiten y su duración.

En el camino hacia la regularidad se encuentran sones donde las partes, aún cuando obedezcan a un pulso regular, conservan cierta independencia de discurso, sin dejar de ser complementarias entre sí. Así por ejemplo, la parte de violín del son funerario *Rey Moctezuma* (Figura 2), de la región achí, incluye el compás simple de 2/4

Mientras ello ocurre, el adufe acompaña imperterbamente repitiendo una sola fórmula rítmica, provocando desfases de este patrón rítmico con respecto al ritmo del violín (compases 13-19). El retorno a la coordinación en fase de las partes devuelve estabili-

dad al discurso. Fuera del aspecto rítmico puede observarse aquí 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.

Figura 1. *Son de Quiche Achí* (inicio). Víctor Sarpec y Sebastián Sarpec (trompetas 1 y 2), Pedro Coxóm Morales (tun). Rabinal, Baja Verapaz. Grabación: Sten Sandahl (productor), Torbjörn Sammuelson [ingeniero de sonido] (1999).

Nota: la irregularidad rítmica y la afinación no absoluta permiten a éste y los siguientes ejemplos en notación convencional, solo una transcripción aproximada al original.

Figura 2. *Son Rey Moctezuma* (inicio). Tomás Cuxum Ixpatá (violín), Felipe Toj Cujá (adufe). Rabinal, Baja Verapaz. Grabación: Sten Sandahl (productor), Torbjörn Samuelsson (ingeniero de sonido), 1999.

Figura 3. *El zapateo* (inicio). Marimba La Voz del Pueblo, Benito Poot (propietario). Santa Elena, Flores, Petén Grabación: Radio Nacional Tikal, ca.1978.

## 2.2 Regularidad métrica

La mayor parte de los sones tradicionales estudiados emplean ritmo métrico, presentando relativa sincronía entre las partes, en diversos grados de intensidad. Los patrones métricos utilizados son múltiples. Se encuentran desde los que cambian compás, como el *Son Chiapaneca*, del repertorio de sones de cofradía de San Miguel Chicaj (Vásquez, Rodríguez y Xitumul 2014, pista 1), hasta los más sencillos en compases simples.

Mientras la mayoría de sones tradicionales provienen de comunidades indígenas, existen sones zapateados de creación mestiza para marimba sencilla y redoblante, en el departamento del Petén. 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 transmisión), el aporte africano, en el empleo de la marimba, y elementos constructivos del sistema tonal europeo, como lo muestra el son *El zapateo* (Figura 3). Este son comparte con gran cantidad de sones para marimba, el esquema occidental más difundido en el territorio guatemalteco, caracterizado por su melodía diatónica, armonía en acordes básicos (tónica, dominante, subdominante), textura homófona, regularidad en la extensión de sus frases, relativa sincronía entre las partes y empleo de metro compuesto en 6/8, con frecuente uso de hemiola.

Este zapateado se distingue por su motórico y vivaz ritmo melódico en corcheas con particular acompañamiento en el centro armónico, sincopa en

el segundo tiempo y bajo en relación sesquiáltera, resultando en división binaria y ternaria simultánea del compás. En general puede afirmarse que las características particulares de sones tradicionales para marimba se definen por la combinación rítmico armónica entre el bajo y el acompañamiento (centro).

## 3. Gammas tonales

El examen de las gammas tonales empleadas en los sones tradicionales conduce, en primera instancia, a la afinación de los instrumentos. Collaer (1959, pp. 130-133), arriba citado, atribuyó la afinación no absoluta de los instrumentos tradicionales y su variabilidad en diversos lugares, a la construcción rústica de los mismos, 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 medio siglo y observando la permanencia y consistencia de la afinación no absoluta en la construcción y ejecución de instrumentos, el último juicio de Collaer puede ser descartado, pues la afirmación identitaria a través de la música en estas comunidades, es la que ha impelido concientemente a la conservación de sus formas de comportamiento musical, entre ellas, la afinación. Buena parte de los instrumentos se afinan para obtener gammas diatónicas mayores, pero generalmente, no de forma absoluta, sino aproximada. En instrumentos donde las alturas pueden modularse manualmente, como el violín, la guitarrilla o el arpa, sus afinaciones generalmente no son consistentes con patrones de afinación basados en

un único diapason. El fenómeno se observa también en instrumentos de alturas fijas que reproducen escalas mayores, como ocurre con marimbas diatónicas de distintas regiones del 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 y cambios métricos, lo que ofrece una apariencia tonal lejana al prototipo

europeo (Fernández, 2014, pista 14) [Figura 4]. 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 son absolutas en sí mismas, sino son distintas entre ellas (Tzi & Tzi 1992, Lado D, pista 4).

Figura 4. Son del Baile de la Culebra (inicio). Marimba sencilla: Daniel Fernández. San Sebastián Lemoa, Quiché. Grabación: C. García (2007).

Dentro de las gamas no diatónicas utilizadas en sones tradicionales, se encuentra la escala tetratónica sin semitonos, presente en el área achí. Tales los casos de la *Danza de los Güegüechos* de Rabinal, Alta Verapaz, ejecutada por una flauta de carrizo acompañada de un tun (F. Gómez & S. Gómez, 2014, pista 3), o el son *Don Francisco* de San Miguel Chicaj (Figura 5), donde la chirimía ejecuta un patrón melódico reiterado minimalmente sobre una gama tetratónica, presentando, en los inicios de frase, desfases y asincronías con el acompañamiento de tambor.

Este tipo de gama es la misma reportada por Castillo (1981, p. 91) entre los ejecutantes k'iches de tzi-

jolaj, en ceremonias rituales de Chichicastenango. La gama pentatónica de más amplia difusión, se encuentra entre otras en grabaciones del área q'eqchi', tanto en sones para pito y tamborón del *Baile de Moros y Cristianos* en Fray Bartolomé de las Casas, como en grupos de chirimía y tambor en sones procesionales de cofradía. Una grabación de uno de estos sones realizada en San Juan Chamelco, 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 (Cucul, 1992, Lado D, pista 2).

Figura 5. Son Don Francisco (inicio). Chirimía y tambor. San Miguel Chicaj, Baja Verapaz. Grabación: W. Figueroa y C. Pozuelos (2009).

#### 4. Estructura

La forma que presentan los sones tradicionales no es única sino flexible y ofrece una gama de posibilidades, entre estructuras abiertas, cuya extensión final depende de la ocasión en que se presentan, como es el caso de los sones danzarios, y, cerradas, las que siguen un esquema previsible y estático. En este extremo se encuentran los sones basados en 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 sones tradicionales presentan una duración abierta que obedece al número de veces que se repiten los temas de que consta, que pueden variar entre un solo motivo hasta tres o más temas distintos, conformando a menudo estructuras simples binarias o ternarias. En la siguiente tabla se 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 (García, 2007). La forma que presenta es de una estructura ternaria simple repetida. Se observa la distinta extensión de las unidades temáticas.

Tabla 1  
Estructura del son de llamada del Baile de Toritos de San Pedro Necta

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

La irregularidad o asimetría en la extensión melódica de las frases es común en sones tradicionales. Las repeticiones no son automáticas sino envuelven como elemento fundamental la variación, que constituye uno de sus recursos constructivos más importantes y generalizados. Es en la capacidad de producir variaciones improvisadas donde la creatividad y destreza del ejecutante se ponen a prueba. Esta va desde la variación melódica ornamental, presente en apoyaturas, bordaduras, arpegios, etcétera, hasta la variación en la dimensión de las frases por medio de extensiones o reducciones, rompiendo esquemas regulares. El cuerpo de variaciones que constituye la pieza es presentado y concluido frecuentemente, mas no siempre, por una frase introductoria y otra final que muestran diferentes diseños conclusivos, algunos de ellos asociados a lugares específicos donde se practican. El son *Cinco Pesos* (Figura 6), ejecutado por la Marimba Alma Sololteca, grupo kaqchikel de 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. La irregularidad en la extensión de las frases da lugar a progresiones armónicas desplazadas (i.e, de I, V, I, V a V, I, V, I), permitiendo el énfasis inicial de las frases en diferentes regiones tonales.

#### 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. Tal el caso de los sones de los bailes dramas Rabinal Achí y Ma' Muun, de las tradiciones achí y poqomchi', respectivamente como se ha señalado arriba (Figura 1).



Figura 6. Son Cinco Pesos (inicio). Marimba Alma Sololteca. Victoriano Jiatz (tiple); Mario Jiatz (centro); Manuel Jiatz (bajo). Barrio San Antonio, Sololá. Grabación: Sten Sandahl (productor), Torbjörn Samuelson (ingeniero de sonido) [1999].

## Agradecimientos

Este proyecto fue financiado por Dirección General de Investigación e la Universidad de San Carlos de Guatemala (partida presupuestal 4.8.63.3.56) dentro del Programa Universitario de Investigación en Cultura Pensamiento e Identidad de la Sociedad Guatemalteca con el aval del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

## Referencias

- Aretz, I. (1977). *Qué es la etnomúsica*. Venezuela: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore.
- Casares, R., López-Caló, J., & Fernández, I. (Eds). (2002). Son. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (T.9, 1145-1147). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Castillo, J. (1981). *La Música maya quiché: región de Guatemala*. Guatemala: Piedra Santa.
- Clayton, M. (1996). Free rhythm: Ethnomusicology and the study of music without metre. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 59(2), 323-332.
- Collaer, P. (1959). Caribbean and Mayan music. En G. Dienes & D. Nyári (Eds.), *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* (3rd. ed., pp. 123-140). Budapest: Hungarian Recuperado de <https://archive.org/stream/stdiamemoriaebel000107mbp#page/n5/mode/2up>
- Cucul C., F. (Chirimía), & Cucul X, F. (Tamborón). (1992). Son del baile de Cortés. En A. Gómez (Ed.), A. Arrivillaga & B. Sosa (registro sonoro), *Música tradicional Q'ueqchi' de Alta Verapaz* (LP). Guatemala: Instituto Guatemalteco de Turismo, Consejo Regional de Desarrollo Urbano y Rural II, Discos de Centroamérica.
- Chenowet, V. (1964). *The Marimbas of Guatemala*. Kentucky: The University of Kentucky.
- de Gandarias, I. (2014a). *El son guatemalteco tradicional. Caracterización, tipos y distribución étnico- geográfica* (Inf-2014-16). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación.
- de Gandarias, I. (2014b). Sones guatemaltecos. En D. Horn, H. Feldman, C. Mona-Lynn, P. Narbona & H. Malcomson (Eds.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Genres: Caribbean and Latin America* (Vol. 9, pp. 805-809). London: Bloomsbury Academic.
- Fernández, D. (2014). Son del Baile de la Culebra (fragmento). En I. de Gandarias (Edición y notas), *El son guatemalteco tradicional* [CD-2014-07]. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación.
- García, C. R. (Recopilador). (2 agosto, 2007). *Danza de Toritos. San Pedro Necta, Huehuetenango*. 2 Vol. [Casete inédito]. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Gómez, F. (Flauta de carrizo) y Gómez, S. (Tun). (2014). Son de la Danza de los Güegüechos. En I. de Gandarias (Edición y notas), *El son guatemalteco tradicional* [CD-2014-07]. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación.
- Juárez, J. M. (1978). Una experiencia etnomusicológica. *La Tradición Popular*, 16.
- Lara, C., García, C., Déleon, O., Anleu, E. & Arrivillaga, A. (1983). Historia, Etnografía y Aplicaciones del Baile de Torito. En *La Tradición Popular*, 44-45.
- Navarrete, S. (2005). *Maya Achí Marimba Music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press.
- O'Brien, L. (1980). Guatemala: II Folk music. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S. Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol.7, pp. 776-780). London: MacMillan.
- O'Brien, L. (1982). Marimbas of Guatemala: The African Connection. *The World of Music*, 25(2), 99-104.
- Paret-Limardo, L. (1962). *Folklore musical de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Sapper, C. (2006). Música tradicional de las tribus indias de Mesoamérica Septentrional. En M. Stöckli (Trad.). *Tradiciones de Guatemala*, 66, 101-111.
- Stöckli, M. (2005). Karl Sapper (1866-1945) y la música. Un ejercicio en la interpretación de un documento etnomusicológico histórico. *Tradiciones de Guatemala*, 63, 79-91.

- Stöckli, M. (2008). Acerca de las grabaciones hechas por Franz Termer en Santa Eulalia, Huehuetenango, y su transcripción por Wilhelm Heinitz. En A. Arrivillaga y M. Stöckli (Eds.), *Senderos, Revista de Etnomusicología*, 1, 121-133.
- Stöckli, M. (2014). Formas de “ritmo libre” en la música y la danza indígenas de Guatemala: Del presente al pasado. En F. Zalaquett, M. Nájera & L. Sotelo (Eds.), *Entramados sonoros de tradición mesoamericana, Identidades, imágenes y contextos* (pp.179- 185). México: Universidad Autónoma de México. Recuperado de: [http://www.academia.edu/9178209/Aerofonos\\_mayas\\_prehispanicos\\_con\\_mecanismo\\_acustico\\_poco\\_conocido/](http://www.academia.edu/9178209/Aerofonos_mayas_prehispanicos_con_mecanismo_acustico_poco_conocido/)
- Stöckli, M. y Arrivillaga, A. (2006). Las transcripciones musicales del Baile Drama del Rabinal Achí. *Tradiciones de Guatemala. Etnomusicología en Guatemala*, 66, 149-167.
- Tzi, M. [Manuel] (marimba de acero), & Tzi, M. [Mateo] (Guitarra). (1992). Son del baile del Mico. En *Música tradicional Q'ueqchi' de Alta Verapaz* (LP). A. Gómez (Ed.), A. Arrivillaga & B. Sosa (registro sonoro). Guatemala: Instituto Guatemalteco de Turismo, Consejo Regional de Desarrollo Urbano y Rural II, Discos de Centroamérica.
- Vásquez, J. (Tiple), Rodríguez, F. (Centro) y Xitumul, C. (Bajo). Marimba Reina Chicaj. Son Chiapaneca. En I. de Gandarias (Edición y notas), *El son guatemalteco tradicional* [CD-2014-07]. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación.
- Yurchenco, H. (Ed.). (1978). *Music of the Maya-Quiches of Guatemala. The Rabinal Achi and Baile de las Canastas* [Notas de disco]. Estados Unidos: Ethnic Folkways Records FE 4226.