

**UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**  
**Facultad de Educación, Departamento de Música**



**Las marchas fúnebres  
en la Guatemala actual;  
análisis y caracterización musical**

**Jacobo Nitsch Velásquez**

**Guatemala  
2006**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**  
**Facultad de Educación, Departamento de Música**

**Las marchas fúnebres  
en la Guatemala actual;  
análisis y caracterización musical**

**Jacobo Nitsch Velásquez**

**Guatemala**  
**2006**

**La marchas fúnebres  
en la Guatemala actual;  
análisis y caracterización musical**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**  
**Facultad de Educación, Departamento de Música**


**Las marchas fúnebres  
en la Guatemala actual;  
análisis y caracterización musical**

**Trabajo de investigación presentado por  
Jacobó Nitsch Velásquez  
para optar al grado académico de  
Licenciado en Música**


**Guatemala, 2006**

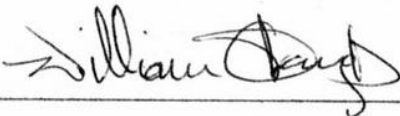


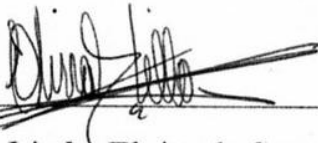
Vo. Bo. :

(f)   
Lic. William Orbaugh

Tribunal Examinador:

(f)   
Licda. Isabel Ciudadreal

(f)   
Lic. William Orbaugh

(f)   
Licda. Elvira de Sazo

Guatemala, 2006

# CONTENIDO

	<b>Página</b>
<b>Lista de Partituras .....</b>	v
<b>Resumen.....</b>	vi
<b>Capítulos</b>	
<b>I. Introducción.....</b>	1
<b>II. Objetivos.....</b>	2
<b>III. Justificación.....</b>	3
<b>IV. Antecedentes.....</b>	4
<b>V. Metodología.....</b>	21
<b>VI. Resultados.....</b>	23
<b>VII. Discusión.....</b>	55
<b>VIII. Conclusiones.....</b>	57
<b>IX. Recomendaciones.....</b>	58
<b>X. Bibliografía.....</b>	59
<b>Anexos</b>	
<b>Anexo 1: Terminología a utilizar en este estudio.....</b>	62
<b>Anexo 2: Marchas de referencia al estudio.....</b>	65
<b>Anexo 3: Índice del disco compacto, CD, adjunto que incluye algunas marchas utilizadas en análisis descriptivo y de referencia al estudio.....</b>	75

## Lista de partituras

<b>Marcha fúnebre</b>	<b>Página</b>
Jesús del Consuelo.....	64
Bodas de Oro.....	64
In Memoriam.....	65
Cruz Pesada.....	65
El llanto de la Virgen.....	66
Señor de Esquipulas.....	66
Tú eres Pedro.....	67
Dios Mío.....	67
El Silencio .....	68
Mater Dolorosa.....	68
La Fosa.....	69
La Reseña.....	69
Dolor, Consuelo y Alegría.....	70
Jesús de San José.....	70
Una Lágrima.....	71
Los doce Apóstoles.....	71
Jesús de la Merced.....	72
La Espinita Milagrosa.....	72
Los Pasos.....	73
El Martirio.....	73

## **Resumen**

Este trabajo es una investigación que tiene como objetivo una caracterización musical de las marchas fúnebres en Guatemala. Se realizó a través del análisis crítico musical de las principales marchas interpretadas en época de cuaresma. Se determinó que es un género único en Guatemala ya que presenta características de forma, armonía, instrumentación e historia particularmente presentes en la costumbre guatemalteca. Así mismo se hizo una caracterización de los músicos intérpretes, los cuales pueden ser profesionales, estudiantes y aficionados provenientes de principalmente de las bandas y escuelas de música militar del país así como también otros colegios tradicionales y academias privadas.

# I. INTRODUCCIÓN

Guatemala es un país ubicado en Centroamérica, con una población de aproximadamente 11,237,196 habitantes, en un territorio de 108,000 Km<sup>2</sup>, que al ser un territorio conquistado por los españoles en el siglo XVI, su religión oficial es el catolicismo. Otras religiones también tienen importancia por su número de seguidores, es especial el protestantismo y sus diferentes extensiones (INE, 2002).

En la religión católica se celebra cada año, la pasión, muerte y resurrección de Jesús; al ubicarlo como centro de su dogma y enseñanza con diversos ritos que incluyen misas, procesiones, vigiliás, rezos especiales y otros, buscan realzar el hecho de que Dios sacrifica a su único hijo para salvar nuestras almas (Bendaña Perdomo, S. J. Ricardo, 2001).

Según la Biblia, Jesús antes de resucitar sufrió persecución y luego prisión, en donde fue flagelado y humillado ante el pueblo judío en manos de los romanos, para luego ser crucificado como pena capital. Todo este proceso se conoce como Pasión de Cristo, que se ha plasmado en obras de arte, desde el primer arte paleocristiano, hasta el arte contemporáneo, a través de la arquitectura, la escultura, la pintura y la música. El tema de la muerte y resurrección de Cristo, ha sido el tema preferido durante los últimos 1,500 años para la expresión artística del mundo occidental y ha desembocado en grandes obras de arte en manos de artistas como Miguel Ángel Buonarroti, Sandro Boticelli, Doménikos Theotokópoulos “El Greco”, Johann Sebastián Bach, Georg Friedrich Andel, Antonio Vivaldi y Wolfgang Amadeus Mozart (Atlas de la música, 2001).

La religión católica encuentra en la Cuaresma y Semana Santa, el punto máximo de expresión de su fe, con las tradiciones procesionales que van desde el Jueves del Silencio hasta el Domingo de Resurrección. Todo este tiempo (aproximadamente 48 días), va acompañado de una forma diferente de vida en todo el país, incluso para los que no profesan el catolicismo. Desde comidas tradicionales, adornos en las ventadas, calles, música para la época, vías alternas de tráfico de vehículos, programación especial de radio y televisión, así como días de fiesta (feriados) para la mayoría del sector de trabajo forma, que aprovecha para descansar, estar con la familia y amigos en lugares de recreación como balnearios, fincas y otros. Muchas de estas personas, dedican su tiempo de descanso para ir a ver o participar directamente en las procesiones o en las celebraciones de diversas iglesias. Es un fenómeno de importante relevancia, la atracción y dedicación que conllevan los ritos católicos de Semana Santa.

El presente estudio no es de tipo religioso ni tiene como objetivo exaltar a la iglesia católica sobre otras religiones en Guatemala, sino busca darle la importancia de investigación musical y hasta cierto punto social, que merece por ser un fenómeno multitudinario de fe que se repite año con año y que ha generado un estilo musical nuevo, propio del país, involucrando a músicos profesionales y aficionados a lo largo de su desarrollo.

## **II. OBJETIVOS**

### **A. General**

1. Contribuir al estudio y difusión de la música guatemalteca.

### **B. Específicos**

1. Realizar un análisis musical de las marchas fúnebres de Guatemala.
2. Realizar un análisis del perfil del intérprete de marchas fúnebres de procesión en la actualidad.

### **III. JUSTIFICACIÓN**

Guatemala es un país ubicado en medio de dos grandes masas de tierra (Norte América y Sur América) que ha sido desde hace mucho tiempo corredor biológico de flora y fauna. Así mismo es un país con una extensa riqueza cultural por sus diferentes etnias, lenguas y expresiones científicas y artísticas de los habitantes prehispánicos.

A raíz de la conquista se produce un choque cultural de dos ideologías, que si bien la española fue impuesta a la fuerza, el resultado es una nueva cultura de ciencia y arte. En la música se producen sucesos relevantes como la invención, uniendo los conceptos de percusión africana y la teoría occidental, el desarrollo del género del son, la nueva música académica y popular de corte europeo de compositores indígenas entre los que surge las marchas fúnebres como un arte para solemnizar los ritos de la iglesia católica en la época de Semana Santa (Godínez, 2002).

Las marchas fúnebres en Guatemala son un género musical casi único en el mundo, que resulta como se menciona antes, de la imposición de la cultura española del siglo XV y el desarrollo de la vida de los habitantes prehispánicos en Guatemala, haciendo una concepción no solamente cultural sino racial.

El número de composiciones en este género abarca cientos de obras, de autores conocidos y desconocidos, que se interpretan en la época de Cuaresma o en otras celebraciones de la iglesia católica guatemalteca, desde hace más de 450 años (Arguedas, M. Ricardo, 1991).

Con este estudio se pretende hacer una caracterización musical sobre la música fúnebre de Guatemala y hacer uno o varios perfiles humanos de los intérpretes de la misma, atendiendo a la necesidad de una documentación valedera de las distintas expresiones artísticas populares que existen en el país. Dicha documentación otorgará al autor el derecho de obtener el grado de Licenciado en el área de música, otorgado por la Facultad de Educación de la Universidad del Valle de Guatemala.

## IV. ANTECEDENTES

Luego de la conquista territorial de Guatemala por los españoles, dirigida por Pedro de Alvarado en 1524, le sigue la época colonial, que se extiende hasta la época independentista, avanzado ya el siglo XIX. Durante la colonia, se hizo profesar la fe católica como una obligación a la población indígena. Es entonces cuando el arte “guatemalteco” comienza a tener su centro en la imagen de Cristo. Muchos artistas como pintares, escultores, escritores y músicos, provenientes de España y otras potencias europeas, emigraron a estas regiones, ya sea contratados por la corona española directamente, o como personas buscando nuevos lugares en dónde desarrollar sus vidas.

La procesión, es un desfile de fieles que lleva en un anda, una imagen que representa alguna fecha conmemorativa. En Semana Santa y en época de Cuaresma, las imágenes son generalmente *Nazarenos*, pero también existen de Cristo Sepultado, Virgen de Dolores y otras representaciones de apóstoles y santos. La representación típica de la pasión de Cristo en la escultura, ha sido la del Nazareno. Las explicaciones sobre los sentimientos que despierta una imagen del Nazareno, son muy extensas y subjetivas, que varían según la capacidad y sensibilidad del observador, pero en sentido general, esta imagen es caracterizada por Jesús con la corona de espina y la cruz en la espalda, suponiendo el camino hacia el lugar donde sería crucificado, con cara de dolor físico y de ternura hacia sus verdugos. Es sabido que la tradición católica guatemalteca está ligada fuertemente a las procesiones en esta época, incluso más que en navidad o cualquier otra celebración.

Durante la Semana Santa y Cuaresma, las iglesias realizan procesiones de imágenes en andas que son preparadas con alegorías bíblicas y llevadas por fieles hombres y mujeres. Generalmente las imágenes del Nazareno son llevadas por hombres y las de la Virgen, por mujeres, aunque has casos especiales en donde el número de cargadores no son suficientes y las andas son llevadas no importando el género.

La vestimenta para este rito es especial según el día de la Semana Santa y la iglesia a la que pertenezca la procesión. El traje viene desde los que eran utilizados por los peregrinos de Europa en el siglo XI, cuando visitaban los lugares santos en Medio Oriente, ligados a los utilizados en conventos y abadías. El traje peregrino que tuvo mayor influencia fue el de la orden franciscana, a partir del siglo XII, sobre todo en las peregrinaciones a Santiago de Compostela.

Celso Lara indica que la vestimenta de cucurucho en Guatemala fue traída en el siglo XVI. La primera noticia de los trajes de penitentes es la mención que se hizo en la procesión de Jesús de Candelaria, en 1596, en una Crónica del Ayuntamiento:

*«Los hombres iban vestidos con una túnica morada, con una esclavina blanca “al estilo de los penitentes de Santiago de Compostela” y los criollos y nobles iban ataviados como penitentes, “portando cucuruchos negros, túnica y alba negra que les cubría el rostro”. A principios del siglo XVII, Tomás Gage, describió los mismos trajes. José Moziño, en 1795, vio la misma vestimenta aunque agregó que durante los días Miércoles y Jueves Santo los trajes eran de color morado, en tanto el Viernes Santo, se utilizaban túnicas negras en conmemoración del luto de la muerte de Jesús.»(Anleu; 1986)*

Actualmente el traje de cucurucho tiene detalles según la hermandad de la iglesia a la que pertenece la procesión y varía en el color de las túnicas y accesorios e insignias del mismo. También hay que mencionar que aparte de los cucuruchos, existen otros penitentes que van vestidos de soldados o con una indumentaria que emula a los palestinos de la Jerusalén bíblica.

## **A. Antecedentes de la música fúnebre de Guatemala**

Se hará mención de aquí en adelante como música fúnebre en Guatemala, refiriéndose a las marchas que se interpretan en los cortejos procesionales de Cuaresma y Semana Santa, sin incluir otro tipo de música hecha por compositores guatemaltecos que tengan como título o inspiración a la muerte de Cristo o cualquier otro personaje.

A pesar que durante mucho tiempo se ha mencionado la importancia de la música en Semana Santa en periódicos y libros de tradición popular, solamente han sido breves comentarios acerca de la representación musical que tienen las marchas fúnebres en nuestro país.

*«Las marchas fúnebres procesionales constituyen el mayor aporte que Guatemala ha dado al desarrollo de la música occidental. Surgidas en el seno de la sociedad guatemalteca, a finales del siglo XVI, con el objetivo de acompañar los cortejos procesionales de sepultados y nazarenos durante la Semana Mayor, se convirtieron en el canto fúnebre del guatemalteco y parte de la música popular.» (Celso Lara, 2002)*

*«Las bandas fúnebres, con los conciertos en tiempo de Cuaresma y su acompañamiento en las procesiones, son parte de la tradición católica de los guatemaltecos. Las primeras datan de la época colonial, pero no fue hasta 1800 cuando se incorporaron a las celebraciones de la Semana Mayor. En 1916, el diario “El Imparcial” narra cómo las bandas fúnebres se reunían con una semana de anticipación en la Parroquia vieja, para ensayar las marchas que se interpretarían durante la Semana Santa, asegura Luis Gerardo Ramírez en su libro “Las marchas fúnebres cuaresmales”.» (Revista Domingo, Prensa Libre, 2002)*

En el estudio “Nuevas notas para el estudio de las marchas fúnebres en Guatemala”, realizado por Fernando Urquizú, éste hace una retrospectiva acerca del origen de las marchas fúnebres, desde la conquista hasta nuestros días y en donde además, nos hace una descripción detallada de la procesión de las principales iglesias del país refiriéndose a la historia de la imagen, anda, recorrido y muy especialmente a la (s) marcha (s) oficial (es) de la misma.

Urquizú divide las etapas de composición de marchas fúnebres en tres:

- Marchas procesionales de ascendencia hispánica
- Marchas procesionales liberales
- Marchas procesionales contemporáneas

**1. Marchas procesionales de ascendencia hispánica:** Fueron creadas durante la época colonial y que está representada por los estilos de música renacentista y barroca que se desarrollan en Europa por esos años y que además, no era de libre interpretación, sino regulada por las autoridades de la Iglesia Católica, que en ese entonces era quien autorizaba qué ritos y qué música era posible realizar en cada iglesia.

*«La más antigua marcha de la que se tenga noticia fue la compuesta para la procesión del Cristo de los Reyes, en 1595. De autor anónimo, la partitura incompleta puede consultarse en el Archivo Arquidiocesano. De clara procedencia veneciana, las primeras marchas fúnebres fueron compuestas por los maestros de capilla de los templos donde hubiese, además de un cura evangelizador, un maestro de capilla. Hubo varios maestros de capilla de ascendencia indígena.»* (Celso Lara, 2002)

La mayoría de estas obras son de carácter vocal y/o con arreglos para orquesta de cuerdas o metales, ya que en esa época el concepto de banda de marcha de procesión no existía como hoy lo conocemos. Uno de los legados importantes de esta época, paralelo a la música con fines sacros, son las obras fúnebres de Héctor Berilios, Ludwig van Beethoven y Frederic Chopin, que aún se pueden escuchar en conciertos y en procesiones.

**2. Marchas procesionales liberales:** Son realizadas en la época liberal desde 1871 y 1944, en donde la sociedad guatemalteca surge como aliado del capitalismo mundial de la mano de la producción del café como principal producto de la economía del país, debido a que la producción de grana (tinte) se miraba desaparecer ante la nueva industria alemana de tinte sintético. Durante esta época el Estado, comandado por Justo Rufino Barrios, suprimió garantías, beneficios y ventajas a la Iglesia Católica. En esta época, se incorpora la banda marcial para seguir el anda de la procesión debido a que era el grupo musical más cualificado y popular dentro del nuevo régimen liberal. Muchos músicos fueron calificados con desafecto por los simpatizantes progresistas que concebían las ideas de la Iglesia Católica como retrógradas. Esta fue la razón del anonimato de muchas composiciones tal como es el caso de la “Granadera religiosa”, que debe su nombre al escuadrón de la realeza española que acompañaba los cortejos procesionales de la ciudad. Esta época es muy importante, debido a que se dio un gran auge a la formación de músicos en las bandas marciales al servicio del Estado.

A finales del siglo XIX, debido al debilitamiento del régimen liberal, las procesiones de Semana Santa y culto católico, volvió a retomar vigencia en el pueblo guatemalteco. Las celebraciones incluían conciertos de música académica interpretada por las distintas bandas marciales en donde sus integrantes empezaban a identificarse con ciertos templos e imágenes al existir mayor libertad de culto. Muchas composiciones de esta época están extraviadas o dispersas, pero entre las que se conocen, se encuentran las famosas marchas “La Fosa, de Santiago Coronado y los sones “Nochebuena” y “Fin de Siglo”.

Con la llegada del siglo XX y del dictador Manuel Estrada Cabrera, se dio un acercamiento entre la Iglesia y el Estado, incluso al grado de que bandas militares acompañaban a distintas procesiones que simpatizaban con el señor presidente. Muchos músicos fueron prolíficos en composiciones e interpretaciones dentro de la banda marcial entre los cuales se encuentran Ramón González, Rafael Álvares, Manuel Martínez Sobral, Marcial Prem, Víctor González, Fernando Escobar y Nicolás González. Las composiciones iban desde sones, guarimbas y fox trot, hasta marchas fúnebres.

Las representaciones dramáticas acerca de la pasión de Cristo, son dentro de la celebración de la Cuaresma y Semana Santa, un acto especial en donde gran parte del drama lo da la atmósfera sonora de la banda de música. En el siglo XX, se realza la importancia de los ritos de crucifixión y descendimiento, y poco a poco, cada personaje, cada escena de la pasión plasmada en la Biblia, empieza a ser tema de inspiración para los compositores de marchas fúnebres. Es decir, el calvario, los pasos, el Gólgota, la crucifixión, la muerte, el dolor de la Virgen, el consuelo, personajes como el apóstol Juan, María Magdalena, el apóstol Pedro y otros, se convierten en punta de partida para la composición.

Es importante hacer notar la importancia que tiene el desarrollo de las hermandades en las distintas iglesias, que hacen que los cortejos procesionales sean más importantes en la tradición de la Semana Santa en Guatemala. Para cualquier acto protocolario o espiritual, la música siempre ha sido el arte por excelencia al cual recurre el ser humano en busca de solemnidad y relevancia, desde los cantos del hombre primitivo y sus ritos a la naturaleza, pasando por las diversas culturas de occidente y oriente, los primeros paleocristianos, la Edad Media, el Renacimiento, hasta hoy en día. En la década de los años veinte y treinta, se empieza a observar composiciones dedicadas a las diferentes imágenes, por encargo de familias adineradas que eran parte o simpatizaban con la hermandad de determinada iglesia. Eran un tipo de mecenas para algunos músicos profesionales que hacían adaptaciones de obras del periodo romántico o que instrumentalizaban y arreglaban melodías que tarareaban otras personas. Luego en la segunda mitad de los años treinta, se importó muchas imágenes producidas en serie en España, así como también partituras de marchas fúnebres que acompañaban a las imágenes, ejemplo de esto es la marcha española “La Yone”.

Durante esos primeros años de la dictadura de Jorge Ubico, la radio era el principal medio de entretenimiento y publicada para diversos espectáculos y eventos. Para los eventos que tenían relación con la Cuaresma, se utilizaban grabaciones de procesiones de marchas fúnebres como fondo para la propaganda. La invención del disco de acetato, influyó en la difusión de música guatemalteca, en especial la de la marimba, que vivía su época de oro como reina de la música popular. Muchos de los músicos que tocaban en la marimba, también lo hacían en la banda de procesiones, ya que generalmente habían sido parte de una banda marcial. La dictadura de Ubico se caracterizó musicalmente, por contratar directores alemanes para la banda marcial, lo que influía directamente en un estudio metódico de la música y su interpretación. Durante esta época, se producen muchas de las composiciones de marchas fúnebres que tienen un valor musical grande tanto por su nivel elevado de composición como la exigencia de buenos intérpretes. Dentro de estas marchas se cuentan “Una lágrima” (Manuel Moraga), “Sagrada Misericordia” (Luis Escobar), “Paso a Paso” (Marcelino Baeza), “Ramito de Olivo” (Fabián Rojo), “Desolación” (Enrique Casto) y “Lágrimas de María Magdalena” (Benigno Mejía”. Durante toda esta época, las bandas de música se organizaban como grupo de estudio de los músicos de bandas militares que se reunían a ensayar, invitando a miembros de las distintas hermandades para seleccionar la música que se interpretaría en el cortejo fúnebre.

**3. Marchas procesionales contemporáneas:** Urquizú propone una nueva época en la interpretación y composición de marchas fúnebres a partir de la caída de Ubico, hasta nuestros días, en función del avance tecnológico del cine, la radio y una nueva industria musical como lo es el disco de acetato. A partir de los años cincuenta, se empiezan a grabar discos de corta duración de marchas fúnebres. Además, en el cine se estrenan películas a color de temas bíblicos como Ben-Hur y Quo Vadis, que influyen directamente en la tradición cuaresmal del país. La utilización de vestidos más elaborados en los personajes como los romanos y hebreos, hace patente la utilización de hilos plateados y dorados en las nuevas vestimentas de las imágenes. Los trajes de romanos y palestinos que encabezan las procesiones, tratan de apearse más a lo visto en las películas, y se incluye un nuevo escuadrón de romanos trompetistas, interpretando fanfarreas que anuncian el advenimiento del cortejo procesional.

- a. Los cortejos procesionales sufren varios cambios en su realización y planificación como resultado del aumento de población de la ciudad.
- b. Aumento del número de cargadores, debido a la demanda de turnos para cargar a la imagen.
- c. Mayor identificación de los cargadores con una imagen y ciertas marchas fúnebres, según la tradición familiar o punto de vista subjetivo de la fe.
- d. Recorridos más extensos, como consecuencia de la mayor demanda de cargadores.
- e. Adornos más complejos para poder hacer más espectacular y atractivo los cortejos procesionales.
- f. Necesidad de más recursos de las hermandades para poder cubrir los gastos de planificación y ejecución de las procesiones.

- g. Ampliación de las hermandades a más miembros para poder obtener más recursos económicos, laborales e intelectuales.
- h. Necesidad de diferenciación entre hermandades por medio de la publicidad de los turnos, programas de radio, fotografías y marcha específica para la imagen.
- i. Necesidad de más marchas fúnebres, así como mayor extensión de las mismas para poder acompañar cada turno de cargadores durante el mayor tiempo posible que dure el mismo.

Lo anterior desemboca en la necesidad de una banda de más músicos y la incorporación de una banda específica para el anda de la Virgen de los Dolores, que se sitúa detrás del anda del Jesús Nazareno o Sepultado. Además, se produce un gran auge en la composición de marchas por músicos profesionales y de aficionados de la música que se valen de los primeros para llevar al pentagrama sus ideas de marcha fúnebre. Existen composiciones como “Sudor de Sangre” (Miguel Murcia), “Cascada de Llanto” (Julio González), “A los pies del Maestro” (Víctor Manuel Lara), “El martirio”, “Jesús del Consuelo” y muchas otras más, que hoy por hoy, constituyen el repertorio de marchas fúnebres de Semana Santa.

Además, también hay ciertos lugares en donde no se interpretan marchas fúnebres, sino alabados (cantos de perdón e indulgencia al Nazareno), que muchas veces también se interpretan acompañados de banda. Durante algunos años, a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, se hizo el intento de sustituir a la banda de procesión, por un organista o con un equipo de sonido móvil, pero no tuvo resultados trascendentales, por lo que actualmente la mayoría de procesiones, si no es que todas, lleva una banda de música aunque sea de reducidos elementos.

Actualmente, cada año se graban discos compactos que incluyen tanto marchas tradicionales como nuevas, con diferentes músicos y directores.

## **B. Conceptos musicales**

### **1. Instrumentos utilizados en las bandas de marchas fúnebres**

#### **a. Instrumentos de viento madera**

- 1) **Clarinete:** El clarinete es un tubo cilíndrico con un pabellón que se abre algo más que el del oboe. La mayoría de las veces está construido de granadillo, de variedades no excesivamente

caras de ebonita, o de metal. Sus llaves son de plata niquelada. El cuerpo se divide en cinco secciones llamadas boquilla, barrilete, cuerpo superior, cuerpo inferior y pabellón.

La boquilla del clarinete está hecha normalmente de ebonita o cristal. A veces se le llama sencillamente «pico», debido a su forma (Piston, 1984).

La lengüeta que es de una sola caña, está sujeta al lado abierto de la boquilla mediante una abrazadera de metal que contiene tornillos. En consecuencia, el lado plano de la lengüeta se convierte en parte de la superficie interior del tubo del clarinete y está en contacto directo con la columna de aire. El borde superior de la lengüeta se afila muy delgado y el orificio entre éste y el borde de la boquilla se ajusta cuidadosamente. Cuando no se usa la lengüeta, ésta es protegida con un cubilete de metal (Piston, 1984).

En la posición de tocar, la caña se apoya sobre el labio inferior, que cubre los dientes inferiores. Los dientes y labios superiores descansan en el asiento de la boquilla. La calidad del sonido y el volumen se modifican por la cantidad de lengüeta que se sitúa dentro de la boca y por la presión del labio inferior sobre la lengüeta. La lengua toca la punta de la lengüeta es cada articulación (Piston, 1984).

**a) Trinos y trémolos:** En el clarinete de sistema Boehm, todos los trinos mayores y menores son buenos. Los trémolos son de un efecto excelente, especialmente en el registro *Chalumeau*, pero en este registro no deben usarse intervalos más amplios de una sexta mayor. Por encima del paso, el intervalo más amplio aconsejable es una cuarta justa. Para notas situadas por encima del pentagrama, el intervalo de tercera mayor es el límite más seguro (Piston, 1984).

**b. Instrumentos de viento metal:** La función de generar sonido, que en el oboe, clarinete y fagot la desempeñan las lengüetas, es reemplazada en los instrumentos de metal por los labios del ejecutante, presionando una boquilla de metal en forma de copa, situada en el extremo menor del tubo principal del instrumento. Cuando la corriente de aire se fuerza por medio de los labios, éstos se ponen en vibración y estas vibraciones se comunican a la columna de aire almacenada en el tubo de metal.

El tamaño y la forma del interior de la boquilla tienen una importancia fundamental en la calidad sonora del instrumento, y también en la relativa facilidad de producción de notas más graves o más agudas. Una boquilla manos profunda añade brillantez y fuerza, haciendo resaltar los armónicos más agudos, mientras que la abertura cónica de la boquilla de la trompa, que se prolonga suavemente hacia fuera, produce sonidos que se caracterizan por su suavidad y su morbidez. El gusto de cada uno y el cambio de los estilos hacen imposible una descripción exacta cuando se quiere definir un diseño universal de boquilla para todos los instrumentos de metal.

Mediante la presión de los labios, los armónicos del sonido fundamental del tubo se pueden aislar, logrando que suenen individualmente. Como la altura del sonido fundamental está determinada por la longitud del tubo, un tubo que tenga ocho pies de longitud es teóricamente capaz de producir la siguiente serie de armónicos, a partir del *do* de ocho pies.

Estos armónicos representan las vibraciones de la columna de aire fraccionado, igual que ocurría con el fraccionamiento de la vibración de las cuerdas. Para el segundo armónico, la columna de aire vibra en mitades, con un nodo en el centro. Para el siguiente sonido, *sol*, la longitud de ocho pies vibra dividida en tercios, y así sucesivamente. Hay que tener en cuenta que la proporción entre pares sucesivos de sonidos muestra intervalos en clara disminución. De ahí que la tercera menor, entre el sexto y el séptimo armónico, resulte más pequeña que la tercera menor entre los armónicos quinto y sexto. Por ello, se deduce que el séptimo armónico, *si bemol*, va a sonar siempre demasiado calante. Por esta razón, el uso del séptimo armónico se evita regularmente en los metales.

También hay otros sonidos en este «acorde natural» que están desafinados con respecto a nuestra escala temperada. Los que usualmente se mencionan son los números 7, 11, 13 y 14, pero si se examinan los números 8, 9 y 10, es posible darse cuenta que estas dos segundas mayores son intervalos de diferente extensión. Abreviando, el intérprete de un instrumento de metal, cuyos sonidos son, prácticamente todos, armónicos por oposición a las fundamentales, no puede nunca dejar la afinación de los sonidos tal y como salen de su instrumento.

La afinación se puede modificar con los labios, dentro de unos límites pequeños. Hay otros medios tales como, por ejemplo. La vara móvil del trombón, o la mano derecha metida en el pabellón de la trompa. Aquí es interesante recordar que en la práctica, la afinación no es absoluta, y que afinar implica un ajuste permanente a los sonidos de los otros instrumentos.

**1) Trompeta moderna:** La tendencia a utilizar cada vez más el registro agudo y la preferencia que existe hacia la brillantez y la agilidad, han elevado a adoptar un instrumento más pequeño. Así, en el siglo XX, la trompeta habitual es, o la trompeta en *do* o en *si bemol*, en sus formas modernas. El tubo que estas trompetas, mide la mitad que las trompetas clásicas con la misma afinación. El tubo de la trompeta en *do*, mide 1.219 m, sin contar las válvulas, y el de la trompeta en *si bemol*, mide 1.384 m. la trompeta en *si bemol* puede cambiarse por una trompeta en *la*, quitando una vara especialmente diseñada y situada en el primer recodo en U, y ajustándole las válvulas para darle la nueva altura. Existen algunas trompetas con válvula rotatoria, pero las válvulas de pistón son de utilización universal para la trompeta, contrariamente a lo que sucede con la trompa.

El sonido fundamental puede producirse a veces si se cuenta con unos labios extraordinariamente flexibles. Su sonido es de poca calidad y no ha sido cultivado, y no debería incluirse en el registro de la trompeta. Los armónicos que están por encima del octavo, se consiguen más fácilmente en la trompeta en *si bemol* que en la trompeta en *do*, y el séptimo armónico, *si bemol*, se evita como de costumbre.

La música de carácter festivo o de fanfarria cae de forma natural dentro de la atmósfera de la trompeta. Las combinaciones al unísono con otros instrumentos que no sean los de metal, no suelen producir efectos

ogrados. La trompeta es demasiado incisiva y notoria. Cuando la sección de metales incluye tres o cuatro trompetas, se sugiere un cierto paralelismo de acordes, que es un efecto muy utilizado.

2) **Trombón:** El principio del trombón de varas, data de la antigüedad. En los últimos cinco siglos no se efectuaron cambios importantes en el instrumento, si descontamos algunas alteraciones en la boquilla y en las dimensiones del pabellón, que variaban de acuerdo con el ideal sonoro del instrumento. El trombón tenor, afinado en *si bemol*, parece haber seguido siendo el típico trombón de varas.

El tubo es cilíndrico alrededor de dos tercios de su longitud, haciéndose cónico a medida que llega al pabellón, que mide alrededor de 17.78 cm. de ancho. La boquilla tiene forma de copa, más parecida a la boquilla de una trompeta grande que a la de la trompa, corneta o tuba. La vara está hecha con delicada precisión y sus paredes externas tienen un espesor de 0.25 mm. Hay una llave de agua para el drenaje. El instrumento reequilibra cuando se toca, gracias a su peso situado en la U de la vara. En algunos trombones, el peso está entre los brazos transversales. Los materiales que se utilizan en la construcción del trombón, son latón, cromo y níquel.

3) **Tuba:** La tuba es el instrumento de metal menos atendido por los compositores. Cuando una partitura exige una tuba, el intérprete y el director han de decidir a qué instrumentos (pues hay varias tubas) se refiere, y también cuál de ellos responderá mejor a las necesidades musicales de la parte escrita. Incluso cuando se especifica el instrumento (tuba baja o tuba contrabajo), sucede a menudo que lo escrito va mejor a un instrumento de diferente tamaño.

La tuba en *Bb* de 18 pies, es propia de las bandas militares, posee un gran tamaño y algunas veces es empleada en la orquesta. Se la denomina también tuba contrabajo en *si bemol* o *bajo*. El sonido extremadamente pesado de esta tuba, es tremendamente engorroso para combinarlo en una orquesta. Es capaz de dar un *pianísimo* muy sutil, se le podrían sacar las buenas cualidades musicales que ofrece.

Al tocar la tuba, los labios se comprimen o se tensan tan sólo en el registro agudo. Normalmente están bastante sueltos y almohadillados, y se les añade el necesario relax para dar las notas más graves, a base de bajar la quijada. Las notas más graves requieren la máxima relajación de labios, al tiempo que mantienen la capacidad para continuar vibrando. Se necesita una enorme cantidad de aliento, especialmente en las tubas de gran tamaño. No es raro respirar en cada nota, al dar bajos no ligados en el registro grave, cuando se trata de un movimiento lento. Una vez se intentó un artilugio para ayudar a mantener las notas graves: una especie de fuelles, accionados con los pies, enviaban aire a la boca por medio de un tubo, pero este invento parece haber quedado en simple curiosidad. Ligaduras amplias y notas largas mantenidas se han de usar muy de vez en cuando. Las notas graves pueden ser suaves y moderadas, pero el registro agudo tiende a ser de calidad

gritona, nada fácil de dominar. Si se toca fuerte, el sonido es grato y robusto, capaz de sobrepasar el tutti orquestal.

**c. Instrumentos de percusión:** Se pueden definir los instrumentos de percusión diciendo simplemente que son instrumentos en los cuales se produce el sonido golpeando un objeto contra el otro. El resultado, en lo que se refiere al quehacer musical, varía según los instrumentos, desde un sonido realmente musical, al mero ruido. Se hará referencia exclusivamente a los instrumentos utilizados por los compositores para la orquesta. Además, se incluirán en la categoría de percusión algunos instrumentos que no tienen una técnica percusiva, pero cuya ejecución, en la práctica, se reserva a los percussionistas.

La clasificación más común de los instrumentos de percusión, los divide en instrumentos de altura determinada (timbales, glöckenspiel..., otros) y los de altura indeterminada (bombo, platillos..., otros).

Una clasificación más científica distingue:

- Los que tienen una membrana que vibra (membranófonos), que son los diferentes tipos de tambores.
- La sección normal de percusión: Instrumentos que se encuentran más frecuentemente en las partituras y en los conciertos habituales: timbales, tambor, bombo, platillos, triángulos, pandetera, glöckenspiel, caja china, tam-tam.
- Instrumentos de percusión auxiliares: Se emplean sólo ocasionalmente para complementar o sustituir a otros: castañuelas, xilófonos, redoblante, tambour de Provence, campanas, crócalos, vibráfono.
- Los efectos de sonido: La mayoría de los cuales son imitaciones realistas o sugeridoras de sonidos extramusicales. En este grupo no hay límite y es imposible hacer una lista completa. Cascabeles, papel de lija, máquinas de viento, carraca, látigo, cencerros, yunque, sirena, otros.
- Instrumentos exóticos: son en su mayor parte instrumentos que nacen en Latinoamérica: maracas, claves, güiro, bongó, tomtoms, templeblocks.

**1) Timbales:** (Fr. *Timbales*; Ingl. *Kettledrums*; Al. *Pauken*; It. *Timpani*). Los timbales se mencionan siempre en plural porque nunca se emplean menos de dos. En el periodo clásico se acostumbraba a hablar de un par de timbales afinados en la tónica y e la dominante. En la actualidad, a menudo, se utilizan tres o cuatro timbales, con numerosas alteraciones de alturas a lo largo de un movimiento.

Los timbales son de cobre y su diseño semiesférico se parece a un caldero que descansa sobre un trípode. Hay timbales de diferentes formas. Estirado en la parte superior está el parche, sujeto por un aro de metal; la tensión se regula mediante una serie de tuercas dispuestas regularmente alrededor de la circunferencia.

La afinación de los timbales requiere una gran habilidad y un sentido de la entonación inmejorables. El músico está continuamente afinando sus timbales mientras la orquesta toca música completamente disonante con la nueva afinación. En los últimos años, la introducción de timbales mecánicos o timbales con pedal, ha reducido las dificultades de afinación. Según este sistema, se puede regular el timbal con un pedal de pie, de tal manera que puede modificar la altura al mismo tiempo que se toca. En Francia y en Italia, hay timbales que están fabricados para ser afinados dándoles vueltas sobre un eje vertical, aunque a este sistema le faltan algunas ventajas propias del sistema de pedal. La mayor parte de las orquestas tienen, al menos, dos timbales mecánicos, y algunas los tienen todos así.

Estos adelantos hacen innecesaria la práctica de indicar al comienzo de las partituras la cantidad de timbales necesarios y la afinación inicial que deben tener; a menos que se quieran efectos fuera de lo habitual, como usar más de cinco timbales, o más de un intérprete, por ejemplo. El percusionista deberá considerar previamente su parte, y determinar qué timbales va a utilizar y cuál será la secuencia de la afinación. Al mismo tiempo, el orquestador necesita saber en qué timbal se va a tocar una determinada nota y qué problemas de afinación presenta, para así utilizar los timbales adecuadamente.

- 2) **Baquetas:** El instrumentista posee varias clases de baquetas. Los mangos son de madera, y la cabeza de distintos materiales: fieltro, franela, fibra de algodón, madera, corcho, esponja.

La

cabeza de la baqueta es pequeña, mediana o grande, y varían en dureza. Las más duras son las de madera y las más suaves las de esponja. Con las diferentes baquetas se puede obtener una gran variedad de sonido y volumen sonoro. Las baquetas más duras no sólo suenan más fuerte, sino que consiguen una mayor claridad sonora, especialmente en las figuras rítmicas socaves. Las baquetas suaves producen una sonoridad más cálida y con mayor resonancia.

La baqueta rebota después de cada golpe. Normalmente las manos se alternan para golpear el parche, pero cada modelo rítmico, aunque se toque con un timbal o dos, tendrá su propio orden en la ejecución. Los timbales se disponen de derecha (agudos) a izquierda (grave) del músico. Todas las notas suenan a la altura escrita.

La resonancia de los timbales es tan poderosa que el instrumentista tiene que poner continuamente las yemas de los dedos sobre el parche para cortar la vibración. Es importante que todas las notas staccato suenen verdaderamente como tales. Como una precaución extra, la palabra italiana *secco* (seco), puede usarse para una nota sola staccato.

El redoble de timbales produce el efecto de una nota tenida. Se consigue mediante la alternancia rápida de golpes distintos. El efecto que producen en la orquesta es imponente. El redoble se escribe como un trino y su duración debe consignarse cuidadosamente por escrito. Todos los instrumentos de percusión tienen la facultad

de poner de relieve los cambios de dinámica. Por consiguiente, estos cambios se deben calcular y anotar con extremada meticulosidad.

**3) Tambor:** (Fr. *Causse, tambor*; Ingl. *Drum*; Al. *Trommel*; It. *Cassa, tamburo*). A menudo es difícil identificar los diferentes tipos de tambores que aparecen en las partituras. Los nombres significan diferentes instrumentos en cada país, de modo que la traducción de las partituras impresas traen conflictos. Esto se complica aún más debido a que los directores y los ejecutantes utilizan una terminología diferente y poco uniforme.

El tambor se caracteriza por llevar unas cuerdas tendidas (bordones), de tripa, en la cara inferior de la caja, las cuales vibran por simpatía.

El redoblante es un tambor largo proporcionalmente a su diámetro, y no tiene cuerda. La parte superior de los dos parches de la caja recibe el nombre de parche batido, la parte inferior es el parche de cuerdas. Las cuerdas se fijan mediante anillos, y se regula su tensión utilizando varillas metálicas.

Aunque el tambor de cuerdas no produce sonidos de altura determinada, es un instrumento de altura bastante aguda, debido a la acción de las cuerdas, que aparecen duplicar la frecuencia de las vibraciones. Mediante un torniquete se pueden aflojar las cuerdas, descendiendo la altura del tambor una octava, y el sonido se vuelve parecido al de un tom-tom o tambor indio. Normalmente la caja se toca con las cuerdas, manteniendo su sonido brillante y seco que le es característico.

El chasis cilíndrico de la caja, antiguamente de madera, se hace en la actualidad de metal. Otros tambores laterales se hacen de madera por regla general. Las dos baquetas son de madera dura, usualmente de nogal con las puntas ovaladas. Las baquetas se utilizan, a veces, cubiertas de fieltro como en el caso del tambor tenor y habitualmente en el caso del *tambour de Provence*.

**4) Bombo:** (Fr. *Grosse caisse*; Ingl. *Bass drum*; Al. *Grosse Trommel*; It. *Cassa, gran cassa*).

Está fabricado en varios tamaños. Varía el diámetro del parche desde 60 a 91 centímetros, y aún llega hasta un metro en bombos de bandas grandes. En la orquesta sinfónica, el bombo habitual tiene un diámetro de 73 centímetros, con un ancho de 40.65 centímetros aproximadamente. No tiene bordones, y los dos parches están cuidadosamente “afinados”, es decir, están preparados para conseguir su mejor resonancia mediante tornillos que se sitúan alrededor del borde. El bombo se sostiene por medio de su soporte especial, o puede estar equipado con cuñas para evitar que se deslice cuando está en posición vertical. La mayoría de los instrumentistas tocan con la mano derecha, aunque el bombo se puede tocar en los dos parches.

El poder sonoro del bombo es mayor que el de cualquier otro instrumento de la orquesta. Se dice a menudo que sus sonidos suaves se sienten más que se escuchan, como algunos de los sonidos más hondos de órgano.

Aunque es un instrumento de altura indeterminada, a menudo da la ilusión del sonido fundamental de los grupos armónicos ejecutados por instrumentos más agudos. La maza (Fr. *mailloche*; Ingl. *bass drumstick*; Al. *Klöppel*; It. *mazza*) tiene un mango de madera, con una cabeza suave y amplia, de fieltro. La cabeza golpea de arriba abajo, y la resonancia es tal que su vibración debe ser interrumpida con la mano izquierda. Por lo tanto, se pueden escribir notas de distinta longitud. Para un sonido corte, *secco*, el golpe se apaga a la vez con la mano izquierda y con la maza, que se mantiene contra el parche mientras se golpea.

Debido al ligero retraso en la respuesta del bombo, el instrumentista tiene que anticiparse al golpe del director para tocar a tiempo. Esta lentitud de reacción va en detrimento de las notas repetidas con rapidez, y las figuras rítmicas de alguna complejidad no son adecuadas para el bombo. El redoble, escrito como trino o como trémolo, se ejecuta sosteniendo la baqueta por el medio y golpeando alternativamente con un extremo y con otro, o con una baqueta de dos cabezas o con dos baquetas golpeando los dos parches alternativamente. El redoble también se ejecuta en el bombo con dos baquetas de timbal. El efecto es como un redoble de timbal de extraordinaria profundidad.

El bombo puede escribirse en el pentagrama en clave de *fa* o en una única línea, como el tambor.

Efectos especiales se consiguen utilizando baquetas de tambor, cepillos de alambre o golpeando el parche con un manojo de varillas de abedul (A. *Ruthe*). Se consigue un sonido más *piano* aflojando la tensión de los parches. Los usos del bombo son de tipo dinámico, rítmico y colorístico. Su efectividad es inversamente proporcional a la frecuencia con que aparece en la partitura. Las partes para bombo contienen pocas notas.

**5) Platillos:** (Fr. *cymbales*; Ing. *cymbals*; Al. *Becken*; It. *piatti, cinelli*). Los platillos, usualmente turcos por tradición, están fabricados de metal, por pares, en diferentes tamaños y en grados

de espesor que van desde muy finos hasta los muy gruesos. El instrumentista que toca los platillos en una orquesta sinfónica generalmente utiliza dos pares, uno de un diámetro de 38 a 40 centímetros, y el oro de 45.7 centímetros.

Los platillos no son completamente planos, sino ligeramente convexos, de modo que se tocan los bordes. La parte central del disco se alza como una bóveda, y en el centro hay un orificio para permitir el paso de la cinta de cuero por donde se sostiene el platillo.

El sonido de los platillos es metálico y brillante. Los pequeños y delgados platillos chinos utilizados en bandas (33 y 35 centímetros), producen un sonido especial, pero no se usan en la orquesta sinfónica, salvo cuando se buscan efectos determinados.

El golpe de una sola nota es el choque de los dos platillos, uno contra otro, con un movimiento de balanceo; no es un golpe cara a cara. Si se los mantiene en el aire, los platillos sonarán durante mucho tiempo cuando se los golpea fuerte uno contra otro. Este efecto se indica con una ligadura sin ninguna nota que la continúe, o con las palabras “dejar vibrar” (Fr. *laisse vibrer*; Ing. *let ring*; Al. *klingen lassen*; It. *lasciar vibrare*).

Algunas veces se utiliza una línea de puntos para mostrar la duración deseada del sonido. En *pianissimo*, los dos platillos apenas se rozan o tocan; se puede conseguir el sonido simplemente separando violenta y rápidamente los platillos.

El golpe *staccato* de los platillos se consigue golpeando los platillos entre sí e inmediatamente apagando las vibraciones, tocándolos con el pecho. El choque repetido de los platillos da el redoble, que se indica como trino trémolo, y “dos platillos”, para distinguirlo del efecto bastante menos rico del trino en un solo platillo.

El platillo único, suspendido en un dispositivo especial, da un sonido de gran variedad y color. Se puede golpear con baqueta de madera, con baqueta de timbal (dura o suave), con baqueta de triángulo, o con los dedos. Un efecto especial lo constituye el toque propio de la música de baile; para lograrlo, la mano izquierda sujeta el platillo, interrumpiendo las vibraciones tras cada golpe de baqueta. Cepillos de alambre y la hoja de un cortaplumas, también se han empleado con los platos suspendidos.

Cuando se utilizan dos baquetas con el plato suspendido, se busca normalmente producir el trino. Este es de mejor efecto cuando se toca con baquetas blandas de timbal. Las baquetas se utilizan en lados opuestos de la circunferencia del platillo para mantener el equilibrio. El platillo tiene un nivel dinámico que va desde el murmullo más imperceptible, al *fortísimo* incandescente, y su trino es un buen recurso para añadir fuerza al *crescendo* de la orquesta. No hace falta mencionar que a menudo, se utiliza con exceso.

La parte de platillos se escribe sobre una sola línea o en pentagrama con clave de *fa*.

**6) Glöckenspiel:** (Fr. *jeu de timbres, carillon*; Ing. y Al. *glöckenspiel*; It. *campanelli*). El *glöckenspiel*, conocido también como *carrillón*, consiste en treinta planchas oblongas de acero, montadas sobre una caja transportable. Cuando la caja se despliega en una mesa, la disposición de las planchas tiene la apariencia de un teclado de piano. Cada pieza de acero se afina por semitonos de modo que se pueda conseguir una escala cromática, que suena dos octavas más aguda de lo que está escrito.

Aunque algunos instrumentos se fabrican con algunos semitonos más por encima o por debajo, es aconsejable mantener estos límites. Si la partitura se escribe tan solo una octava por debajo del sonido real, se debe indicar con toda claridad.

Las baquetas, llamadas macillos, son de poco peso, con cabezas pequeñas y redondas. Las cabezas son de varios tipos, de goma dura o blanda, de hilo, de madera y hasta de metal. Habitualmente, se utilizan para tocar solamente líneas melódicas individuales, usando una baqueta en cada mano, pero es posible sostener en cada mano, dos o tres baquetas para tocar acordes. Los sonidos del *glöckenspiel* son brillantes y luminosos, como si fueran campanillas. A veces, es difícil establecer en qué octava se está tocando, especialmente en el caso de las notas agudas. Los sonidos se empastan unos con otros, pero esto no es un defecto, sino una característica propia del instrumento.

### C. El concepto de forma

El término “forma”, se utiliza con varios sentidos distintos. Cuando se usa en conexión con “binaria”, “ternaria” o “rondó”, se refiere claramente al número de partes (en el sentido más general, se utiliza para indicar las secciones o subdivisiones de una pieza). La indicación “forma sonata” sugiere, sin embargo, el tamaño de las partes y la complejidad de sus relaciones. Al hablar de “minuet”, “scherzo” y otras “formas de danza”, se tiene en la mente el compás, el tiempo y las características rítmicas que identifican la danza.

Utilizada en un sentido estético, la palabra *forma*, significa que una pieza está “organizada”, es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un “organismo” vivo.

Sin organización, la música sería una masa amorfa, tan inteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro.

Los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la “lógica” y la “coherencia”. La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas deben estar basados en un “parentesco” o relación. Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función.

Es más, sólo la persona puede entender lo que puede guardar en su mente. Las limitaciones mentales del Hombre, le impiden aferrarse a cualquier cosa demasiado extensa. Así, la subdivisión apropiada facilita la comprensión y determina la *forma*.

El tamaño y el número de las partes no dependen siempre del tamaño de la pieza. Generalmente, cuanto mayor sea la obra, mayor es el número de partes. Pero a veces, una pieza corta puede tener el mismo número de partes que otra más larga, lo mismo que una persona muy baja de estatura, tiene el mismo número de miembros y la misma forma, que una persona de estatura muy alta.

Estos bloques musicales (*frases, motivos, etc.*) proporcionan el material para construir unidades mayores de diversos tipos, según los requerimientos de la estructura. Así, se seguirán las demandas de la lógica, coherencia e inteligibilidad, en relación a la necesidad de contraste, variedad y fluidez de presentación.

**1. El fragmento fraseológico:** La unidad estructural más pequeña es el *fragmento fraseológico*, un tipo de molécula musical consistente en un número de hechos musicales integrados, poseedora de cierto sentido de idea completa, así como adaptable a la combinación con otras unidades similares.

El término *fragmento fraseológico* quiere significar, estructuralmente, una unidad aproximada a la que podría cantarse con una simple respiración. Su final sugiere una forma de puntuación tal como una coma. A menudo algunos hechos aparecen más de una vez dentro del *fragmento fraseológico*. Tales características *motívicas* se discuten a continuación.

**2. El motivo:** Incluso la escritura de frases simples requiere la invención y utilización de motivos, aunque quizás de manera inconsciente. Usado conscientemente, el motivo debe producir unidad, relación, coherencia, lógica, inteligibilidad y fluidez.

El motivo generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una pieza. Los elementos que configuran un motivo son interválicos y rítmicos, y combinados producen una forma o contorno reconocible que usualmente implica una armonía inherente.

Como quiera que casi cada figura de una pieza revele algún parentesco con ella, el motivo básico es considerado a menudo el “*germen*” de la idea. Al incluir elementos al menos de cada figura musical subsiguiente, podría considerarse el “*mínimo común múltiplo*”. Y como aparece en cada figura subsiguiente, también puede considerarse como “*máximo común divisor*”.

Sin embargo, todo depende de su uso. Sea un motivo simple o complejo, conste de pocos o muchos elementos, la impresión final de la pieza no está determinada por su forma primaria. Todo depende de su tratamiento y desarrollo.

Cualquier sucesión de sonidos con un valor rítmico puede utilizarse como motivo básico, pero no debe tener demasiados aspectos distintos. Los aspectos rítmicos pueden ser muy simples, incluso para el tema principal de una sonata. Una sinfonía puede construirse sobre hechos rítmicos poco más complejos. Los ejemplos de la Quinta sinfonía de Ludwig van Beethoven, consisten principalmente en sonidos repetidos, que a veces contribuyen a constituir las características distintivas.

Un motivo no necesita contener una gran variedad de intervalos. El tema principal de la Cuarta sinfonía de Johannes Brahms, aunque contiene también sextas y octavas, está, como muestra el análisis, construida sobre una sucesión de terceras.

A menudo una forma o contorno melódico son de importancia, aunque el tratamiento rítmico y la interválica cambien. Cada elemento o aspecto de un motivo o frase debe poder ser considerado motivo si se trata como tal, es decir, si se repite con o sin variación.

## V. METODOLOGÍA

### A. Fase de Gabinete

1. Obtener información de diferentes fuentes directas acerca de la historia y aspectos musicales de las marchas fúnebres, así como de sus intérpretes y compositores, siguiendo una ficha de entrevista (debe considerarse que el autor de este estudio ha sido parte de las bandas de procesión como intérprete durante más de 12 años).
  - a. Músicos de procesiones
  - b. Directores de procesiones
  - c. Historiadores
  - d. Hermandades de distintas iglesias
2. Obtener material multimedia (video y grabaciones de audio).
3. Realizar una ficha de identificación de cada marcha a utilizar.
4. Realizar una ficha de análisis musical de marca fúnebre, tomando en cuenta los siguientes aspectos:
  - a. Forma
  - b. Partes agregadas: introducción (salida), Coda
  - c. Tonalidad
  - d. Modulación
  - e. Instrumentación y orquestación
  - f. Motivo melódico y/o rítmico
  - g. Comentario sobre tratamiento melódico, rítmico y armónico

### B. Fase Análisis de resultados

1. Escoger marchas de relevancia en la escena de las marchas fúnebres en Guatemala basado en las entrevistas realizadas, al autor del estudio y a los asesores del mismo.
2. Realizar análisis musical a las marchas fúnebres.

### C. Fase Presentación de resultados

1. Elaboración de informe final:
  - a. Análisis ordenado de las principales características de marchas fúnebres.
  - b. Perfil musical de la banda de procesión y sus integrantes.
  - c. Disco compacto (CD) con material de audio utilizado.
  
2. Concierto ilustrado.

### Maestros asesores

Profesor William Orbough

<b>Tabla 1. Cronograma de actividades</b>	
<b>Actividad</b>	<b>Fecha</b>
<i>Fase I</i>	
Obtención de información de fuentes directas	del 20 de marzo al 30 de septiembre
<i>Fase II</i>	
Análisis de información Selección de Marchas Análisis musical Análisis de perfil de integrantes de B. M. F.	del 31 de septiembre al 10 de octubre del 11 de octubre al 12 de octubre del 13 de octubre al 25 de octubre del 20 de octubre al 31 de octubre
<i>Fase III</i>	
Presentación de Resultados Elaboración de documento escrito Elaboración de material audiovisual Concierto conferencia	11 de noviembre del 1 al 10 de noviembre del 8 al 10 de noviembre Fecha a determinar

## VI. RESULTADOS

### A. Caracterización musical de la Marcha Fúnebre

**1. Forma:** Las marchas fúnebres tienen por lo general una forma binaria o ternaria, es decir, que constan de dos o tres partes bien definidas que pueden variar respecto a la tonalidad, la dinámica, la orquestación y los motivos melódicos y rítmicos. Como ya apunta Celso Lara,

*«la mayoría modula a su tonalidad relativa mayor en la segunda o tercera parte, siempre en un compás característico de 4/4.»*

Es importante señalar que a continuación solo se hace una mención de las generalidades presentadas en la mayoría de las marchas fúnebres y que existirán excepciones al estudio presente.

**a. Marchas Bipartitas:** Muchas de las marchas escritas en la primera mitad del siglo XX son bipartitas, es decir, de la forma AB, en donde cada parte se repite de igual forma dos veces. Cada parte es de ocho compases, por lo que en total la marcha es de un total de 32 compases, sin contar la introducción de timbales o de algún otro instrumento (como en el caso de “Ramito de Olivo”, explicado en el apartado de introducciones y codas). Dentro de estas marchas se encuentran: “Martirio”, “Lágrimas”, “El cuervo”, “La dolorosa” y “El silencio”, que curiosamente son las marchas más famosas dentro de los cargadores antiguos y del mismo músico, ya que la mayoría son aprendidas *al oído* y no por la lectura repetida de una partitura. Estas marchas generalmente son las llamadas *de memoria* y su duración no es muy extensa variando entre los tres y los cinco minutos.

**Fig. No. 1. Estructura de una Marcha Fúnebre Bipartita**

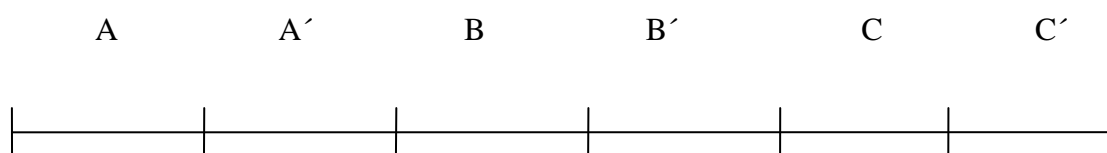


Generalmente las marchas bipartitas tienen una primera parte menor que modula a su relativa mayor en la segunda parte. Muchas de ellas tienen en la primera parte un fraseo melódico a cargo de los instrumentos armónicos, a veces incluyendo también el registro grave de los clarinetes, siendo acompañados por las trompetas y clarinetes en un *ostinato* remarcando la armonía, tales como el caso de “El cuervo” y “La dolorosa”. Esto también se observa en algunas marchas tripartitas. En la segunda casilla de A, es decir, A', se le agrega un compás para pasar a la parte B.

En la segunda parte, modulan la tonalidad relativa mayor, haciendo un cambio drástico igual al *característico final de marcha fúnebre*, pero en este caso lo utilizan como introducción que define la nueva armonía. En esta segunda parte entran con más fuerza las trompetas en las dos repeticiones de la parte B, o en otros casos la primera repetición la hacen los clarinetes y en la segunda entra toda la banda, dándoles un carácter de fuerza y triunfal al final de la marcha, este es el caso de “El martirio”.

Varias de estas marchas han caído en desuso con el transcurso de los años, de las principales procesiones, debido a la incorporación de muchas nuevas marchas que son dedicadas a las imágenes de los distintos templos que relegan el lugar de antiguas marchas poco populares o que no se encuentran en el gusto de la hermandad o asociación de cargadores. Un ejemplo de esta marca el “Olvido” o “El centurión”, que casi han desaparecido del repertorio programado para los distintos cortejos procesionales y que si aún se siguen tocando, es por la predilección de los directores de banda por una marcha fácil de recordar por los músicos (es una marcha de memoria) y que no exige demasiado esfuerzo de los mismos al interpretarla (en el caso de los instrumentos de viento). Generalmente se interpreta de noche, en las últimas horas de la procesión.

- b. Marchas Tripartitas:** Las marchas tripartitas tienen tres partes diferentes que se repiten cada una de ellas, X y X' consecutivamente de la forma:



Las partes X' son las segundas casillas de la repetición y generalmente tienen uno o dos compases agregados que se utilizan como transición para modular a una nueva tonalidad. La mayoría de marchas realizadas durante las últimas décadas ya sea por músicos profesionales o aficionados – en la mayoría por estos últimos – son utilizando esta forma ABC.

Para fines de estudio, la cantidad de compases por partes son de ocho compases cada repetición, haciendo un total de 48 compases sin incluir introducciones o codas y compases de transición. La duración de estas marchas lógicamente es mayor que las bipartitas y van desde los cuatro hasta los siete minutos.

Generalmente estas marchas mantienen la misma tonalidad menor durante la primera y segunda parte, en la segunda casilla de la parte B' se agrega uno o más compases para introducir a la tercera parte que modula a la relativa mayor. Esta modulación se hace de una manera directa. Una manera de realizarlo es como el característico final de marcha fúnebre que introduce al nuevo acorde de tónica por medio de un acorde anacrúsico que corresponde al acorde dominante correspondiente. Otra de las formas es dejar un silencio en el tiempo 4 del final de marcha fúnebre de la tonalidad original y luego en el tiempo uno, los bajos tocan la tónica de la nueva tonalidad y los barítonos, tenores y trombones responden con un arpeggio de tónica. Otra variante es que toda la banda toque acorde de tónica respondiéndole al bajo.

A continuación de dicha modulación se procede a un nuevo motivo melódico y/o rítmico en tonalidad mayor. En muchas marchas a la tercera parte se le llama trío y se caracteriza por ser interpretado la primera vez, C, por uno o dos registros específicos que generalmente son los clarinetes, tenores y barítonos buscando un tono más dulce. Luego en la repetición, C', entran las trompetas con el resto de la banda haciendo de esta última parte más gloriosa y con más fuerza. Ejemplo de esto lo encontramos en "La Reseña", "El llanto de la Virgen", "Jesús de San José", "Los doce apóstoles", "Tinieblas", y "La Fosa". Existen otras obras como "Bodas de Oro", en donde las trompetas son las encargadas de tocar la primera vez el trío y luego en la repetición entra toda la banda.

Existen también muchas otras marchas que la parte C la tocan las dos veces toda la banda quitando un poco la dinámica de suave/fuerte. Dentro de estas encontramos, "Cruzados de Cristo", "El Señor de las Angustias", "Jesús del consuelo", "Marcha fúnebre de Chapín", "La sangre de Cristo", "In Memoriam", "Consumatum Est".

La mayoría de marchas fúnebres tiene una estructura tripartita, especialmente las realizadas por músicos aficionados. Ejemplos famosos de marchas tripartitas son "Señor pequé", "Tinieblas", "San Nicolás", "Los doce Apóstoles", "Divina palabra".

## 2. Introducción y Codas

- a. **Introducciones:** La utilización de introducciones en las marchas fúnebres es un recurso que utilizan los compositores para darle más originalidad a las melodías principales de la marcha

escribiendo dos, cuatro y ocho compases antes de iniciar la primera parte.

Con frecuencia utilizan fanfarreas con trompetas como en el caso de “Tú eres Pedro”, “Lágrimas de María Magdalena”, “A los pies del Maestro”, y “Dios es Amor”. Estas fanfarreas se encuentran ligadas a la idea de las fanfarreas romanas de películas del imperio romano y el cristianismo como Ben Hur o Quo Vadis (Urquizú, 2003).

Una introducción muy característica es la de la marcha “El silencio” en donde la introducción son los primeros dos compases del tradicional toque militar del silencio que se hace como honra a los héroes fallecidos.

También se recurre a motivos melódicos más elaborados en donde participa la sección rítmica armónica y/o toda la banda en la introducción de la marcha como se escucha en “La fosa”, “Jesús de San José”, “Señor pequé”, “Penitencia”, “una lágrima”, “Camino al Gólgota”, “Señor de las Angustias”, y “Jesús desamparado”.

Existen marchas como “Ramito de Olivo”, que llevan un solo *ad libitum* de algún instrumento, en este caso el piccolo, que asemeja el trino de un pájaro en el panteón y que, generalmente, no está escrito.

Por último, es necesario comentar que, antes de la interpretación de cualquier marcha en cortejo procesional, se hace un anuncio al cucurucho, al músico y al público en general, que la obra va a empezar. Dentro de este estudio, no se considera como una introducción, sino solamente como un protocolo en el cortejo. Este redoble de timbal, bombo o redoblante, puede ser eliminado en la interpretación de las marchas en un concierto sin anda procesional.

En donde, si el redoble es obligado como introducción a la marcha, es en la “Granadera Religiosa”, que es una marcha protocolaria para sacar e introducir el anda procesional a la iglesia.

- b. **Coda:** Al igual que la introducción, las codas son utilizadas para agregarle algo diferente a la marcha, en este caso, un nuevo final al tradicional de las marchas fúnebres. Son de dos o cuatro compases (excepcionalmente ocho como en “Señor de Esquipulas”) en los cuales el autor despide la última parte, como se encuentra en “Jesús del Consuelo”, “En tu memoria” y algunas veces, citando la introducción, como es el caso de “Señor de San José” y “Señor de Esquipulas”.

c. **Excepciones:** A continuación se describirán casos especiales en donde las marchas tienen en su forma alguna característica diferente a lo expuesto anteriormente y que vale ser mencionada. Así también, se debe aclarar que existen muchas más marchas que presentan características que serán abarcadas en próximos estudios relacionados al tema.

**3. Marchas con partes más largas de ocho compases:** “Jesús del Consuelo” e “In Memoriam”, son marchas tripartitas en donde el trío y la parte, tiene 16 compases en lugar de los tradicionales ocho. Esto ocurre también con el trío de “Señor de Esquipulas”. Como dato curioso el trío de “Jesús del Consuelo” también posee una letra coral que fue hecha por el compositor de la música, Fray Miguel Murcia.

“Señor de Esquipulas”, tiene una coda de ocho compases que, exactamente igual a la introducción de la marcha fúnebre, esta es la única marcha que tiene una coda igual a la introducción, además de su extensión considerable.

“Penitencia”, tiene como característica que es una marcha tripartita en donde A y B se desarrollan a lo largo de 12 compases cada una. Solo en la tercera parte, que modula a *Db*, tiene ocho compases, tiene una duración 6’11”.

Otras marchas características: En el caso de “Bodas de Oro”, la estructura y la primera C, la hacen a manera de solista en el registro de las trompetas 1 y 2. la duración de esta marcha es de 7’10”.

“Cruz pesada”, posee una estructura similar a la de “Bodas de Oro”, AA’BB’ACC’, más una introducción de siete compases, en donde A es de 16 compases. Es por esto que es de las marchas que dura más tiempo, aproximadamente, ocho minutos.

“Dolor, consuelo y alegría”, tiene la forma Introducción – AA’BB’CCDC’, en donde se observa que la C, se repite luego de un interludio (D). Tiene una duración de 6’35”.

“Mater Dolorosa”, es una pieza que consta de cuatro partes, ABCD, cada una con su repetición consecutiva. La parte A consta de cuatro compases que junto con la repetición, son ocho, por lo que puede intuirse que es una introducción, pero se ha calificado como A, debido a que está escrita con repetición y es poco usual que una introducción esté indicada con repeticiones. En la parte D, se hace el trío interpretado en la primera vez por los clarinetes y un adorno de piccolo muy peculiar y característico de la marcha, para luego rematar los metales en la repetición. Tiene una duración de 5’35”.

Una particularidad que se presenta en algunas marchas fúnebres es que están escritas todas sus partes en tonos mayores, como es el caso de “Lágrimas”, *F*, “Perdónanos Señor”, en *Ab* y *Db*, “olvido” en *Eb* y *Ab*, y “La Reseña” en *Db* y *Gb*, “Dios es Amor” en *Eb* y luego a *Ab*.

La marcha “Jesús de la Merced”, está escrita de corrido, es decir, sin marcas de repetición y contiene varias frases que el autor unió. Tiene una estructura Introducción – una parte *A*, en *Bb* mayor, de 26 compases, en donde *A* es menor, *A'* mayor y *A''* sigue en mayor, pero cada una con un motivo diferente que concluye cada ocho compases. Luego modula a una parte *B*, un tono más abajo *Ab* (rompe estructura de modulación a tonalidad relativa o una cuarta ascendente), y pasa a la parte *B*, que dura 21 compases, en donde los primero ocho compases están en tonalidad y con una transición de seis compases, pasa a la tonalidad de *Eb* mayor. En opinión del investigador, esta marcha es una obra guatemalteca que más se salta los cánones de composición del género de marchas fúnebres guatemaltecas, debido a la duración de sus partes y a la lógica de unión de las distintas melodías. A pesar de tener varias partes, éstas no se repiten, lo que hace que no sea muy extensa su duración (4'37").

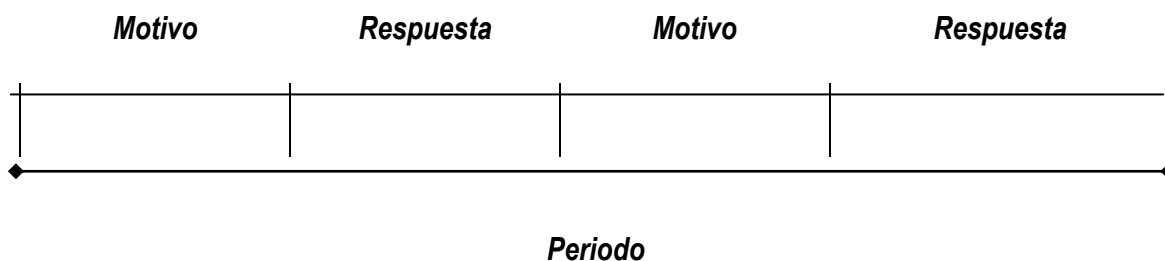
“El llanto de la Virgen” y “A los pies del Maestro”, son marchas fúnebres muy populares en Semana Sana. Su característica es que tiene cuatro partes definidas ABCD y en la tercera tienen el trío. En el caso de “El llanto de la Virgen”, por los clarinetes y “A los pies del Maestro”, por los tenores y barítonos.

Los tiempos de las marchas son extraídos de la grabación de marchas fúnebres de la banda de músicos del maestro Escalante.

**4. Motivo:** Las marchas son esencialmente motívicas, es decir, las melodías están hechas generalmente en base a un motivo.

Los motivos propios y/o a la manera en que se desarrollan y se enlazan estos motivos, es lo que le da una característica particular a cada marcha. Generalmente, la organización de los motivos consiste en una pregunta-respuesta que puede ser de dos o cuatro compases, a lo que se le llama frase.

**a. Periodo:** Generalmente, se puede encontrar una estructura de dos compases a manera de pregunta con una contestación de otros dos compases, luego aparece de nuevo el motivo y una nueva respuesta concluyente. A dicha estructura le llamaré periodo.



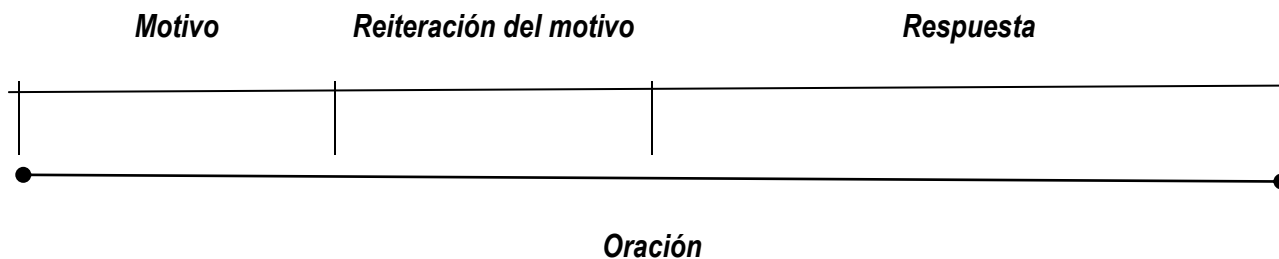
Ejemplo de periodos en marchas fúnebres:

- 1) La introducción de “La Fosa”.
- 2) Parte A y B de “Dios es Amor”.
- 3) Parte B y trío de “Jesús de San Bartolo”.
- 4) Partes A, B y trío de “Jesús Nazareno del perdón”.
- 5) Partes A, B de “Jesús desamparado”.
- 6) Partes A y C de “In Memoriam”.
- 7) Trío de “Mater Dolorosa”.
- 8) Partes A, B y C de “La Reseña”.
- 9) Trío de “Penitencia”.
- 10) Parte B de “Dios mío”.


- b. Oración:** Otra de las estructuras que se encuentran en las marchas fúnebres, es la oración, en donde un motivo aparece dos veces y luego aparece una respuesta a manera de frase diferente

al motivo inicial. Esto se observa en:

- 1) Parte A de “Jesús de San Bartolo”.
- 2) Parte A de “Jesús del Consuelo”.
- 3) Partes B y C de “Mater Dolorosa”.
- 4) Parte B de “In Memoriam”.
- 5) Parte A en “Penitencia”.
- 6) Parte A de “Dios mío”.



**5. Final característico de la Marcha Fúnebre:** El final en marchas fúnebres es,

generalmente, el mismo, con la figura rítmica de , llevando en la melodía principal alguna

de las notas del acorde final que será el de tónica, según la tonalidad de la última parte. También utilizan como sustituto de este final, tres negras en acorde.

Como se ha mencionado anteriormente, en varias ocasiones los autores optan por escribir una coda en la cual generalmente le asignan notas larga en *ff* o en *pp*, dependiendo del contraste que busquen con la última parte de la marcha.

En las casillas uno y dos, cada parte A, B, C, etcétera, se utiliza frecuentemente la figura uno. Para finalizar la frase, así como también para modular de una manera directa a la parte siguiente.

Existen marchas que no utilizan este final para final de frase, sino que enlazan de una vez la siguiente parte con un motivo anacrúsico.

**6. Modulación:** Las marchas fúnebres tienen en su desarrollo generalmente una o dos modulaciones, aunque como se mencionó anteriormente, existen algunas que solo están en una tonalidad como “Lágrimas”.

Generalmente, las partes A y/o B, están en tonalidad menor y luego modulan en B ó C a la relativa mayor, es decir, si comienza en *Am*, modulan a C. Ejemplo de marchas fúnebres populares en donde se observa este tipo de modulación son: “La Dolorosa”, “El Cuervo”, “La espinita milagrosa”, “A los pies del Maestro”, “El martirio”, “Señor pequé”, “El silencio”, “bodas de Oro”, y “Jesús de San José”.

Existen otras marchas que modulan una cuarta ascendente en el trío, como “El llanto de la Virgen”, “La Sangre de Cristo”, “Jesús de San Bartolo”, “Cruz pesada” y “La Fosa”, de *Bbm* (tonalidad relativa a la armadura de *Db*) a *Gb*; “Cruzados de Cristo”, de *Cm* (tonalidad relativa de la armadura de *Eb*) a *Ab*; “Dios es Amor”, en *Eb* y luego a *Ab*.

Otras marchas modulan utilizando otras relaciones interválicas como “Ramito de Olivo”, de *Bbm* (tonalidad relativa a la armadura de *Db*) a *Bb* Mayor; “Dolor, consuelo y alegría”, de *Ebm* (tonalidad relativa de *Gb*) a *B*.

**7. Nombre de Marchas:** Como se observa en el listado anexo de marchas fúnebres en Guatemala, todos los nombres que los autores le asignan a sus obras tienen relación con la Pasión de Jesús, algunos temas derivados son:

**a. Marchas dedicadas a alguna imagen venerada por el autor o como encargo de alguna iglesia o hermandad:**

- 1) “Jesús del Consuelo”, Templo de La Recolectión.
- 2) “Cruzados de Cristo”, Hermandad Cruzados de Cristo.
- 3) “Cristo Rey”, Templo de La Recolectión.
- 4) “Señor de la Merced”, Templo de La Merced.
- 5) “La Reseña”, Templo de La Merced.
- 6) “Jesús de San José”, Templo de San José.
- 7) “Sepultado de Santo Domingo”, Templo de Santo Domingo.
- 8) “Jesús Nazareno del Perdón”
- 9) “Jesús desamparado”
- 10) “Jesus de San Bartolo”
- 11) “Señor de Esquipulas”

**b. Marchas que utilizan palabras que expresan escenas de la Pasión de Cristo:**

- 1) “In Memoriam”
- 2) “Señor pequé”
- 3) “Una lágrima”
- 4) “Cruz pesada”
- 5) “Bálsamo es tu nombre”
- 6) “Paso a paso”
- 7) “A los pies del Maestro”
- 8) “El martirio”
- 9) “Última jornada”
- 10) “Por el sendero del dolor”
- 11) “Cardos y azucenas”
- 12) “Dulce encuentro”
- 13) “Sudor de sangre”
- 14) “Serena mirada”

**c. Personajes bíblicos:**

- 1) “Tú eres Pedro”
- 2) “La oveja de Jesús de San Bartolo”

- 3) “Lágrimas de María Magdalena”
- 4) “El Centurión”
- 5) “El cuervo”
- 6) “San Nicolás”
- 7) “Los doce Apóstoles”

**d. Dedicados a la Virgen María:**

- 1) “Soledad”
- 2) “Mujer, ¿por qué lloras?”
- 3) “Mater Dolorosa”
- 4) “El llanto de la Virgen”
- 5) “María, la penitente”
- 6) “El llanto de María”

## **B. Las Bandas de Procesión:**

La interpretación actual de las marchas fúnebres está a cargo de la Banda de Procesión. Esta banda está conformada por los registros que habitualmente se encuentran en una Banda Marcial.

Las bandas marciales se originaron como agrupaciones musicales que estaban al servicio de actos protocolarios concernientes al Estado, siendo presupuestados en los gastos del Ejército de Guatemala, por lo que sus uniformes y música que interpretan son de corte militar. El tipo de música que interpretan es principalmente, de marcha para desfiles y protocolo, pero además, ofrecen conciertos en donde interpretan una variedad de música que va, desde obras de los principales compositores de música clásica hasta interpretaciones más populares como música de marimba o jazz.

Las principales bandas marciales (pertenecientes al Estado) son la Banda Sinfónica Marcial del Ejército de Guatemala, Banda de la Policía Nacional, Banda Militar de Mariscal Zavala y las bandas de cada destacamento militar importante en el interior del país, además de muchas bandas que se suprimieron con los Acuerdos de Paz y la disolución de varios cuerpos del ejército (Tsick, 2006).

Generalmente, para ingresar a estas bandas, es necesario estudiar en la Escuela de Músicos Militares, en donde se aprende la teoría y técnica del instrumento, que luego ejecutarán en la banda. Aunque también es posible ingresar a la misma sin una preparación militar previa. La dirección musical de estas bandas durante y hasta la segunda década del siglo pasado, estuvo a cargo de maestros de nacionalidad alemana o francesa, quienes impusieron un estilo propio y elevaron el nivel musical de los instrumentistas y futuros directores nacionales.

**1. Músicos de procesión:** Las bandas procesionales se originaron y desarrollaron a lo largo del siglo XX, por medio de los músicos de las bandas marciales, ya que por gusto propio o por mandato presidencial, participaban a lo largo de los cortejos.

El hecho de que el recorrido y la cantidad de procesiones aumentara, hizo que el número de músicos necesarios para acompañar el cortejo, fuera mayor (Urquizú, 2003). Es aquí en donde muchos músicos aficionados encuentran un lugar para tocar en las procesiones, siendo al principio, por pura devoción o ganar de tocar. Generalmente, la mayoría de estos últimos músicos, fueron y son estudiantes de colegios católicos tradicionales como el colegio “San Sebastián”, el colegio “San Pablo” y el colegio “San José de los Infantes”, que dentro de su estructura, cuentan con una Banda Marcial.

Dentro de estos colegios, existen dos tipos de banda, la *Banda de Guerra* y la *Banda Marcial*. A estas bandas, como consecuencia de la nueva visión no de guerra de los Acuerdos de Paz, se les llama ahora Banda Escolar y Banda de Música, respectivamente. La Banda de Guerra o Escolar, interpreta música que originalmente era de combate, que incluye fanfarreas, clarines y redobles de guerra por bombos y redoblantes. A veces, se incluye una sección de liras, que interpretan la melodía, al unísono, de melodías populares.

La Banda Marcial o de Música, tiene en una conformación de banda marcial, trompetas, clarines, trombones, etc., aunque no incluye corno francés. Interpretan adaptaciones fáciles de obras clásicas de jazz y música popular. Dentro de su repertorio incluyen marchas fúnebres, que son interpretadas en conciertos en la época de Cuaresma en alguna iglesia o cuando pasa alguna procesión cerca del centro educativo. Es importante recalcar que no todas las bandas de música tocan marchas fúnebres, ya sea por motivos como que no se incluyen dentro de la religión católica o porque sus objetivos no incluyen esta música, como es el caso de fusiones de antiguas bandas de guerra y la ahora banda de música, que da como resultado un híbrido que anima desfiles y espectáculos deportivos, tales como la banda del colegio “Osorio Sandoval” y otros.

Además de lo comentado anteriormente, existen otros músicos que obtuvieron su formación musical en la *Escuela Normal para Maestros de Educación Musical “Jesús María Alvarado”* o en el *Conservatorio Nacional de Música “Germán Alcántara”* o de alguna academia en donde hayan aprendido a ejecutar instrumentos que se encuentran dentro de la banda de procesión.

Es importante recalcar que un músico de procesión no es una profesión, o sea, no se estudia para tocar en procesiones como el caso de música clásica, marcial o jazz, sino que es una aplicación de los conocimientos aprendidos con otro fin.

A pesar de esto, existen algunos músicos aficionados que realmente encuentran en las marchas fúnebres no solo un objetivo musical, sino también una forma de aprender a ejecutar el instrumento.

- 2. Jornada de trabajo:** El trabajo del músico de procesión incluye conciertos, veladas y procesiones. Su salario depende del número de horas que dure el evento.

Los conciertos generalmente incluyen de 12 a 14 piezas, distribuidas en dos partes. Se realizan en iglesias, como veneración a alguna imagen o como medio para recaudar fondos. Estos conciertos son pagados por la dirección de la iglesia o hermandad de la imagen.

Las velaciones son actos religiosos hacia determinada imagen y se realizan a lo largo de todo el año. Pueden incluir un concierto formal o interpretaciones ocasionales de la banda de músicos.

La procesión es el principal evento religioso católico de semana santa. Durante toda la Cuaresma se realizan las principales procesiones de las iglesias que pueden durar de seis hasta 18 horas, aunque también existen otros cortejos más cortos como La Reseña y procesiones infantiles. A continuación, la duración en horas de algunas procesiones:

- a. Santo Domingo (Viernes Santo): 10 horas
- b. La Merced (Viernes Santo): 10 horas
- c. La Recolección (Sábado de Ramos): 12 horas
- d. Candelaria (Jueves Santo): 18 horas
- e. Santa Teresa (Miércoles Santo): 12 horas
- f. San José (Domingo de Ramos): 18 horas
- g. La Reseña (Martes Santo): 4 horas
- h. La Parroquia (Lunes Santo): 10 horas
- i. San Bartolo (tercer domingo de Cuaresma): 18 horas

Los músicos generalmente tocan toda la duración de las procesiones aunque en algunas ocasiones buscan un “suple” para descansar, comer o ir al baño, en el espacio de unas horas o para compartir la mitad de la plaza, en el caso de las procesiones más grandes.

- 3. Pago a los músicos de procesión:** El pago por el servicio musical varía del instrumento, del director de la banda, del día en que sale la procesión o concierto y de la hermandad o iglesia organizadora.

Según el instrumento, los salarios se asignan en orden descendente: Director de orquesta (gana el doble que un instrumento normal); Bajo y Helicón, demás instrumentos: trompetas, clarinetes, trombones, barítonos, bombos, etc.

Según el día que salga la procesión será diferente el salario por hora. Esto es debido a que hay días en donde salen varias procesiones al mismo tiempo, por lo que la demanda de músicos es mayor. Generalmente, por un día ordinario actualmente se paga, Q50.00 la hora, pero en Viernes Santo, alcanza hasta Q150.00 la hora.

Las hermandades que tienen mayor apoyo económico de la iglesia y de sus colaboradores, pueden permitirse pagar mejor a los músicos y tener andas con adornos y agregados más suntuosos. Las hermandades más conocidas por el gasto que realizan en la organización de los cortejos, son la de La Recolectión, Candelaria y Santo Domingo, que, debido a la gran cantidad de cargadores (en la mayoría de casos), tienen más recursos.

**4. Otras características del músico de procesión:** La indumentaria del músico es traje formal oscuro, camisa blanca, zapatos de vestir y corbata oscura. Este formato es incumplido por algunos músicos, debido a razones monetarias o de comodidad, utilizando trajes no adecuados y tenis. Algunas hermandades han hecho intentos de normar el traje, proporcionándoles la indumentaria a los músicos en calidad de préstamo. En el año 1995, la hermandad de Santo Domingo, colocó a los músicos un traje con capa y gorro, que utilizan los músicos en las procesiones españolas, pero no fue del agrado de los mismos músicos, debido a la incomodidad de llevarlo durante muchas horas, por lo que fue dejado en desuso.

Aunque no es norma, las hermandades proporcionan gorras con símbolos de la iglesia a la que pertenecen para que sean utilizadas por los músicos en las horas en donde el sol es muy intenso, además de esto, se acostumbra llevar anteojos oscuros para evitar el molesto reflejo de la partitura en papel blanco contra el sol.

También es habitual que los organizadores le den a los músicos algún sándwich de jamón, queso o ensalada de pollo con algún refresco o jugo de frutas. El director musical es el encargado de dar permisos de salidas breves para ir a comprar algún agua gaseosa, jugo, hot-dog u otro alimento. Para controlar estos permisos también la hermandad cuenta con una persona encargada de supervisar que los músicos estén presentes a lo largo del recorrido de la procesión, que su conducta sea la adecuada y que cumplan con su tarea musical.

Las jornadas de trabajo se hacen más pesadas a medida que avanza la Semana Santa y de cuántos días trabaje el músico. Los días de trabajo dependen de la resistencia física del cuerpo del instrumentista que es afectada por el tiempo de tocar (influye principalmente en los labios de trompetistas), de estar parado y caminando (influye principalmente en los instrumentos pesados, como el bajo y el helicón) y por las pocas horas de sueño que pueda tener.

Un músico puede trabajar ocho días seguidos en la ciudad y la Antigua Guatemala, por ejemplo: Sábado de Ramos (12 horas), Domingo de Ramos (18 horas), Lunes Santo (10 horas), Martes Santo (La Reseña y Beatas de Belén, 14 horas), Miércoles Santo (Santa Teresa, 10 horas), Jueves Santo (Candelaria, 10 horas), Viernes

Santo (La Merced, 10 horas y Santo Domingo, 10 horas), Sábado de Gloria (Soledad de La Recolectión, 12 horas) y por último, Domingo de Resurrección (Catedral, 10 horas).

Con una jornada como la anterior, el esfuerzo físico es excesivo, pero la necesidad económica hace que muchos músicos la realicen, a pesar de poner en riesgo su salud. a pesar de esto, el pago de dinero tampoco es excesivo, pero sí significativo, ya que representa un extra a su ingreso normal.

**5. Género en la Banda de Procesión:** Dentro de los músicos de procesión generalmente solo participan hombres, siendo escasa y la mayoría de las veces, nula, la participación de mujeres.

Como excepción, está una mujer trompetista de la Escuela Normal para Maestros de Música “Jesús María Alvarado”, la señora Luisa..., quien toca los platos en varias bandas de procesión y la compositora de “Mater Dolorosa”, la señora Julia Quiñónez.

En base a la reflexión de comentarios de músicos, hombres y mujeres, así como a público en general acerca del tema de por qué las mujeres no participan activamente dentro de la música fúnebre en Semana Santa, se enumeran algunas posibles razones:

- a. El machismo que tienen el país, respecto al arte musical que se observa, no solo en las bandas de procesión, sino también en las bandas de música popular y tradicional.
- b. El poco interés que existe de parte de las mujeres por estudiar instrumentos que incluye la banda de procesión.
- c. El exceso de esfuerzo físico para las procesiones más grandes.
- d. La simple falta de atracción por la música de marchas fúnebres.

Lo expuesto anteriormente es, en el caso de personas de ambos sexos, que gustan de ir a procesiones y escuchar marchas fúnebres, omitiendo comentarios de personas que desconocen este género y que no gustan de él.

Es importante observar que en Guatemala existen pocas mujeres que laboran en el campo musical profesionalmente. La mayoría que existen son cantantes y otro pequeño número de instrumentistas interpretando instrumentos de sonido noble como el violín, flauta, marimba. Para constatar esto, simplemente hay que observar cuántas mujeres hay en la Orquesta Sinfónica Nacional, que, a pesar de ser varias violinistas, una flauta y un fagot, son una minoría en el total de integrantes y nulas en el caso de instrumentos de viento metal, que son vitales en la banda de procesión. No se puede dejar de observar también la reducida presencia musical femenina en las principales marimbas orquestas, la banda sinfónica y grupos populares, en donde generalmente, la mujer es representada como una bailarina acompañante de los músicos.

Todo esto se debe a una cultura machista que, poco a poco, a raíz de procesos como la Firma de la Paz y las instituciones a favor de los derechos de las mujeres, está cambiando, pero que todavía está en un estado incipiente hacia una cultura de equidad de género.

**6. Instrumentación:** Como se mencionó anteriormente, las bandas de procesión poseen una conformación casi igual a la de la banda marcial, con algunas pequeñas diferencias como la utilización de tenores y barítonos en lugar de cornos y altos, y el no uso de la flauta transversal y saxofón. Una banda para una procesión de más de ocho horas de duración, generalmente presenta una banda de 35 a 40 instrumentistas en la conformación siguiente:

- a. 8 clarinetes: 4 clarinetes primeros y 4 clarinetes segundos
- b. 1 piccolo, que sustituye la plaza de un clarinete. Es decir, si la banda lleva piccolo, entonces sólo irán 7 clarinetes: 4 primeros y 3 segundos.
- c. 1 lira, que sustituye otra plaza de un clarinete. Es decir, si la banda lleva lira, entonces sólo irán  
7 clarinetes: 3 primeros y 3 segundos.
- d. 6 trompetas: 3 primeras y 3 segundas.
- e. 4 trombones: 2 primeros y 2 segundos.
- f. 3 barítonos.
- g. 3 tenores.
- h. 4 bajos.
- i. 2 platos.
- j. 2 bombos.
- k. 1 redoblante.
- l. 1 timbal.
- m. 1 gong.
- n. 1 Director musical.
- o. 1 archivero.

El número de integrantes dentro de la procesión puede variar según el presupuesto con el que cuente la iglesia o la hermandad, incluso, en casos extremos, puede llegar a haber una trompeta, un clarinete, un trombón, un bajo, un redoblante y un bombo.

El *caimán*, es la persona encargada de reunir a los músicos para la procesión así como el que sirve de intermediario ante la hermandad. Generalmente son el mismo director de musical y muchos de ellos tienen más habilidad y experiencia en negocios que como músicos, incluso algunos sin ninguna instrucción musical en alguna institución.

La selección de músicos se hace por afinidad con el director o por recomendación de otros músicos. Generalmente dentro de los músicos, en el caso de que el director no conozca con autoridad el tema musical, existe un líder que es el que aprueba o desaprueba el trabajo y posterior contratación de algún instrumentista de la banda.

## 7. Descripción de los registros de la Banda de Procesión

a. **Viento Madera:** Dentro del viento madera de la marcha de procesiones se encuentran el clarinete y el piccolo. La sección está dividida en:

- 1) **Clarinete 1:** Generalmente tiene escrito la primera voz de la melodía y la primera voz de la ornamentación o al contra melodía, melodía secundaria a la melodía principal.
- 2) **Clarinete 2:** Tiene escrita una voz armónica a la melodía principal y se le asigna una voz de ornamentación o al contrapunto de la melodía principal.
- 3) **Clarinete 3:** Este registro tiene la misma función que el clarinete 2, pero con una voz armónica diferente. En muchas marchas, no existen partituras para clarinete 3,

por lo que se le asigna la partitura del clarinete 1 ó 2.

4) **Requinto:** Este instrumento es un clarinete que puede sustituir a la flauta piccolo debido a su registro agudo. Existen partituras en *Eb*, pero en la mayoría de los casos, debido a que ha caído en desuso en el transcurso del tiempo en las bandas de procesiones, quienes lo interpretan transportan directamente de la partitura del clarinete primero en *Bb*. Como se mencionó, durante las últimas décadas este instrumento perdió popularidad dentro de las bandas de procesión, debido a su bajo volumen y por no ser un instrumento imprescindible en las bandas de música moderna y académica. Personalmente, se conoce al requintista Hugo Juárez, quien es uno de los pocos que sigue interpretando el requinto actualmente en las bandas de procesión y es hijo de uno de los mejores y legendarios maestros del clarinete, el señor Hugo Juárez (Q.E.P.D).

El volumen que tiene el clarinete hace necesario llevar por lo menos dos por registro. La ejecución de las partituras de clarinete no representa ninguna dificultad para cualquier músico que tenga una noción básica de escritura musical ya que generalmente los tres registros tienen la misma rítmica y la altura de las notas no representa una dificultad. En el caso de las marchas “de memoria”, los músicos más experimentados interpretan las voces armónicas de la melodía (clarinetes 1 y 2), debido a que no existe partitura, y los demás interpretan la primera voz.

A los clarinetes generalmente se le confían melodías que buscan la dulzura debido a su timbre en el registro medio bajo. En el caso de ornamentos generalmente se utiliza el registro del instrumento a manera de trino para que se escuche encima de la melodía principal que generalmente la tendrán las trompetas.

En el caso de marchas “de estreno”, los músicos con mayor preparación musical son protagonistas debido a que nunca se ha escuchado la marcha y no puede interpretarse “de oído”. Además, existen pasajes escritos con solos o trinos que llevan una notación un poco más sofisticada, que solo personas con una preparación musical académica o que lleven muchos años interpretando partituras de marchas triunfales o fúnebres, pueden ejecutar correctamente.

Como consecuencia directa de la música occidental, las marchas triunfales y la marchas fúnebres que tienen tres o más partes, poseen en la tercera de ellas lo que se llama “trío”, término tomado de la parte central del minueto que tradicionalmente era interpretada por un número más reducido de ejecutantes. Así mismo, en las marchas militares aparece el “trío” y de ahí fue adoptado para la marcha fúnebre. En general, la melodía principal de el “trío” de las marchas fúnebres es interpretado por los clarinetes o tenores en una primera exposición, y en la repetición, aparecen los vientos metal tocando la misma melodía, dándole más fuerza al volumen y la expresión de la banda de procesión.

En el transcurso de las procesiones varía el sonido de los intérpretes y por lo tanto, de la banda en general, debido a que, en el caso de los clarinetes, los tapones de cuero o algún otro material permeable, se mojan con la saliva del músico. En el día no hay problema, porque se seca con el calor del sol, pero en la noche, los tapones siguen mojados, lo que hace posible una fuga de aire en el instrumento y en consecuencia, pérdida de sonoridad del mismo. Cuando llueve, generalmente los clarinetistas utilizan trozos de nylon que venden en la calle o bolsas plásticas de supermercado, para cubrir el clarinete y evita que se moje. Así mismo, pierde sonoridad por estar cubierto, pero evita que los tapones se mojen en exceso.

Este problema no se presenta en conciertos, porque son menores a dos ó tres horas y generalmente son realizados adentro de los templos o en áreas cubiertas.

Marchas protagonismo de clarinete: “Tinieblas”, “El llanto de la Virgen”, “El cuervo”, “El martirio”, “La fosa”.

- 5) **Piccolo:** A este instrumento generalmente se le asignan pasajes de ornamentación a las melodías principales. Se le asignan muchas notas largas que sirven como

soporte armónico en el registro agudo y muchas veces, doblan dos ó tres octavas el contrapunto de los instrumentos armónicos. Se le asignan melodías principales haciendo una o dos octavas arriba de la melodía principal de la trompeta 1 y el clarinete 1.

Generalmente, solo se incluye un piccolo dentro de la banda de procesión, ya que a pesar de que su volumen no es muy elevado, como el de una trompeta o un bombo, su timbre y registro agudo hacen traspasar por el sonido de todos los instrumentos. Como nota especial de este instrumento, dentro de la banda de procesiones está “Ramito de olivo”, que lleva una introducción únicamente con piccolo y redoblante.

Marchas con protagonismo de piccolo: “Ramito de olivo”, “Mater dolorosa”.

**b. Viento Metal:** La sección de viento metal en la banda de procesión, incluye trompeta, trombón, barítono, tenor y tuba.

**1) Trompeta 1:** Este registro lleva la melodía principal del tema y la voz más aguda cuando se hacen fanfarrias. Los intérpretes de este registro generalmente son

músicos de mayor experiencia debido a los agudos y la resistencia que exige la partitura. Los músicos menos experimentados también tocan trompeta primera, pero con una calidad menor y con una resistencia mínima que puede ser de una o dos marchas.

**2) Trompeta 2:** Tiene escrita una voz armónica a la melodía principal y se le asigna una voz en la armonía cuando realiza fanfarreas. A diferencia del clarinete

segundo, generalmente la trompeta 2 se escribe en un registro más abajo que el de la primera. La razón de esto es debido a que la trompeta es un instrumento que entre más agudo, más difícil es su interpretación. Es por esto que muchas veces se les asigna estas partituras a músicos menos experimentados, aunque un músico profesional o con bastante trayectoria pueda interpretar cualquier voz, como en el caso del clarinete.

**3) Trompeta 3:** Este registro tiene la misma función que la trompeta 2, pero con una voz armónica diferente. En muchas marchas no existen partituras para trompeta 3,

por lo que se le asigna la partitura de la trompeta 2.

Debido a la brillantez del sonido de la trompeta, es usual que la utilicen para solos. Muchos autores le escriben en el registro agudo para las partes que necesiten mayor fuerza en sentido de volumen y expresividad. Muchas marchas, como en el caso de “A los pies del maestro”, y “Lágrimas de María Magdalena”, inician con una fanfarrea de trompetas apoyados al final de cada frase por el resto de la banda.

Esta práctica tiene mucho que ver con la idea de las fanfarreas romanas de la época de Cristo, que se hacen patentes en películas como Ben Hur o Quo Vadis. Otro de los usos que los autores de marchas fúnebres les dan a las trompetas es el de acompañamiento armónico repartiendo las notas del acorde a los distintos registros, haciendo que se oiga la armonía una octava más alta de lo acostumbrado por los trombones.

Generalmente, estos acompañamientos son en corcheas o negras.

Muchos autores que tienen conocimiento, aunque sea mínimo, de la orquestación, dejan la exposición de la tercera parte a los clarinetes, con el objetivo de matizar la composición y hacer descansar a las trompetas para que la repetición tenga mucho más fuerza con la inclusión de las mismas en la melodía.

Las eventualidades que pasan los trompetistas, van relacionadas con el cansancio físico del cuerpo, como la fatiga de los labios, que muchas veces pueden desembocar en problemas de esguince de labios, por el sobre esfuerzo que se hace a lo largo de jornadas procesionales muy largas (de 12 a horas diarias). Generalmente, son los músicos con más costumbre de tocar en procesiones, los que pueden tocar todas las marchas a un buen nivel de interpretación.

Marchas con protagonismo de trompeta: “lágrimas de María Magdalena”, “Tú eres Pedro”, “Bodas de oro”.

**4) Trombones:** Estos instrumentos tienen principalmente una función armónica, al llevar un contrapunto rítmico bastante sencillo distribuyendo las notas principales

de los acordes en que se desarrolla la melodía principal o haciendo el contrapunto al unísono con los tenores o barítonos. En ocasiones algunos autores les asignan solos o pasajes de melodía principal, tal como encontramos en la marcha “La espinita milagrosa”. En algunos grupos reducidos, los trombones interpretan la partitura de los tenores y/o barítonos y viceversa, debido a que al importante papel contrapuntístico de estos últimos en las marchas fúnebres.

Marchas con protagonismo de trombones: “La espinita milagrosa”, “Sudor de sangre”.

**5) Tenores y Barítonos:** Estos instrumentos llevan principalmente una función contrapuntística, tienen un solo registro, pero en partes en donde llevan solos, generalmente se asignan papeles de tenor o barítonos primero y segundo. Los autores tradicionales, por lo general les asignan un contra canto a la melodía principal y en muchos casos, la melodía principal en el trío de marchas como “Jesús de San José”. La razón es debida a que su timbre de instrumento es muy dulce, incluso en el registro agudo en el cual un trombón o una trompeta es más estridente y/o glorioso. Esto se puede escuchar en la segunda parte de “Dios mío”, en donde la pregunta del motivo melódico de los compases uno

al dos y cinco al seis, es una melodía de tenores con mucha dulzura y la respuesta del resto de la banda es muy fuerte y gloriosa.

Marchas con protagonismo de tenores y barítonos: “Los doce apóstoles”, “San Nicolás”.

**6) Bajos:** Como en la mayoría de las bandas y orquestas, los bajos son los encargados de señalar las bases armónicas por las cuales se desarrolla la melodía principal. Se pueden observar en la banda de procesión bajos en Bb y helicones en Eb, que son adaptaciones de la tuba Bb y Eb, respectivamente, para ocasiones de marcha. Por lo general tiene escrito en su partitura las notas fundamentales de la armonía y acompaña al unísono o en armonía el contrapunto de los trombones, tenores y barítonos, en especial en los cierres de cada parte o frase de la melodía principal. Dentro de las marchas fúnebres no se ha escrito solos específicos de bajo.

Es el instrumento más pesado e incómodo de llevar en la banda de procesión, debido a su tamaño o peso, por lo que es común ver a familiares del instrumentista ir a su lado para cargar el bajo mientras la banda no toca, a manera que el bajista pueda descansar sus hombros y el peso sobre su cuerpo.

Marchas con protagonismo de bajo: “La fosa”, “Señor, pequé”.

**c. Percusión:** La percusión dentro de la música fúnebre, marca no solo el tempo de la música procesional, sino también el único ritmo de marcha a los cargadores del anda. Está compuesta por la lira, bombo, platos, redoblante y timbales.

**1) Bombo:** Este idiófono generalmente tiene la función de marcar los acentos típicos de las marchas fúnebres en grupos de dos compases, que es igual a las marchas triunfales que interpretan las bandas de marcha, es decir, marcan el uno y el tres de un primer compás, y el uno, dos y tres, del segundo. Además, le da el toque dramático junto con los platos al caminar del cargador y al desarrollo de las partes más intensas de la música fúnebre al imitar los pasos de Jesús rumbo a su crucifixión.

La marcha “Los pasos” tiene al final de la primera parte, un compás con solo de bombo, que imita los pasos del Nazareno en tres negras, en el tiempo uno, dos y tres del compás. También hace un redoble en las introducciones que no llevan directamente un ritmo marcado.

- 2) **Platos:** Tiene la misma función del bombo, dentro de las marchas fúnebres, debido a que dentro de la música militar, que como se explicó en los antecedentes,

fue parte importante en el desarrollo del género de marchas fúnebres, de marcar los acentos principales en grupos de dos compases.

3) **Redoblante:** Su función es vital, tanto para la interpretación de las marchas fúnebres como para marcar el paso a los cargadores. Generalmente, cuando la banda termina de interpretar una obra el redoblante sigue haciendo el redoble para sugerir el ritmo de procesión. Una función importante, antes de la incorporación del timbal a la banda de procesiones, es hacer un redoble para anunciar el inicio de una nueva marcha y también para darle un toque solemne al toque del silencio. En algunas marchas como “Dolor, consuelo y alegría”, lleva corcheas y redoble en el tiempo uno y tres del compás.

- 4) **Timbal:** Dentro de las principales bandas de procesiones en las ciudades de Guatemala, Antigua Guatemala y Quetzaltenango, el timbal cumple la función del

redoblante o junto al mismo, de anunciar el inicio de una nueva marcha y marcar el paso de los cargadores del anda.

- 5) **Lira:** Este instrumento es la típica lira que se mira en los desfiles de colegio. Su función principal dentro de la banda de procesión es melódica. Apoya a la melodía

principal del clarinete o trompeta primera. No existe un solo escrito específicamente para lira.

Es un instrumento ligero que generalmente no tiene implicaciones extras con la lluvia a lo largo de la procesión. Muchas bandas prescindieron de él y son muy pocos los músicos con preparación académica musical que lo interpretan. Uno de ellos es el maestro y destacado marimbista, Léster Godínez.

6) **Wong:** Durante las dos últimas décadas, el uso de este instrumento se ha vuelto popular en las principales bandas de marchas fúnebres, por agregarle, junto al timbal, un detalle más elegante y solemne a la interpretación de la música procesional. Se puede decir que es el instrumento más nuevo en incorporarse a la banda de procesión, ya empieza a aparecer durante las últimas dos décadas. Además, no tiene un papel asignado por escrito en las partituras de marcha fúnebre.

Generalmente, va en un dispositivo móvil, que facilita su transporte y su interpretación. Su función dentro de la banda, es hacer redobles suaves para las partes solemnes y para las partes de mayor intensidad de las

44obras, que muchas veces simula el sonido de un trueno en emulación a la tormenta que se produjo en el momento de la muerte del Hijo de Dios.

## C. Descripción de análisis de algunas marchas fúnebres

### 1. Marcha: Dios Mío

Ficha de análisis de marcha	
<b>Nombre</b>	<i>Dios Mío</i>
<b>Autor</b>	José Dolores Cifuentes
<b>Forma</b>	AB (AA´BB´)
<b>Modulación</b>	A en <i>Gm</i> , B en <i>Bb</i>
<b>Duración (minutos)</b>	3:03

Parte A: Entra sin ninguna introducción a un canto fúnebre, pesado, doloroso en una armonía sencilla de los tres grados fundamentales de *Gm*. El motivo principal lo llevan los barítonos en un registro medio, y los clarinetes en el registro bajo todos en melodía al unísono y en octava, la lira. El bajo y trombones acentúan todos los tiempos y en anacrusa para el compás cuatro, hacen una pequeña escala para caer a la fundamental del 4º grado *Cm*. Las trompetas hacen armonía en el registro bajo, para no darle brillo de fanfarrea, sino de puro acompañamiento armónico.

La parte A, se repite sin ningún cambio, dos veces, utilizando notación de primera y segunda casilla. La segunda casilla, luego del final, igual que el primero, se le agrega un compás que utiliza el autor para cambiar la tonalidad a la relativa mayor, es decir *Bb*. De esta manera, la segunda A, queda de nueve compases y los últimos dos tiempos de ese compás, sirven de anacrusa para el nuevo motivo melódico de la parte B.

Parte B: Los primeros dos compases se expone un motivo melódico a manera de pregunta, muy dulce, debido al registro medio alto de tenores y barítonos, en donde se escuchan trinos y adornos del piccolo y clarinetes en el registro alto. A manera de respuesta, las trompetas entran en el compás tres, en un registro medio agudo que le imprime brillantes y cierra la frase que luego se vuelve a repetir en el compás cinco con la misma dinámica, pero la respuesta de las trompetas en el séptimo es mucho más conclusiva, con sabor de alegría, fuerza y esperanza.

El motivo melódico, tanto de la pregunta como de la respuesta de la parte B, es hecha a dos voces por los distintos instrumentos en terceras paralelas. La parte B, se repite sin ninguna modificación dos veces, concluyendo la segunda vez el total de la marcha.

Dentro de este tipo de marchas bipartitas, se pueden encontrar famosas como “El cuervo”, “Martirio”, “La espinita milagrosa”, que generalmente tiene dos partes, una menor y la segunda, su relativa mayor. Juegan muy bien con las tonalidades y motivos fúnebres y de esperanza. Generalmente son marchas hechas por músicos antiguos y que tiene un sentido melódico práctico, que hacen de cada motivo algo memorable y que la gente lo recuerda muy fácilmente.

## 2. Marcha: Dolor, Consuelo y Alegría

Ficha de análisis de marcha	
<b>Nombre</b>	<i>Dios Mío</i>
<b>Autor</b>	Carlos Latten
<b>Forma</b>	Introducción ABCDC (AA´BB´CC´DC)
<b>Modulación</b>	A en <i>Ebm</i> , B en <i>Gb</i> , C en <i>B</i>
<b>Duración (minutos)</b>	6:35

Esta marcha empieza con un compás de fanfarrea al unísono, asignado a las trompetas 2 y 3, con una contestación de toda la banda, en un acorde disminuido. Repite lo mismo en los compases tres y cuatro, para terminar con una última fanfarrea que introduce a la primera parte. La primera parte, está en *Ebm* y la melodía la llevan los clarinetes y trompeta 1, la trompeta 2 y 3, tenores y barítono, llevan el pulso en corcheas con la como acompañamiento armónico y el bajo marca la nota fundamental del acorde en la parte fuerte del compás junto con el bombo y platos. La repetición de A es igual a la primera casilla.

En la segunda parte, se produce la primera modulación de la marcha al tono de *Gb*. Esta parte B, sigue la misma dinámica de melodía y acompañamiento que la letra A, con un nuevo motivo melódico, excepto los últimos dos compases en donde la melodía tiene dos voces y una pequeña contra melodía de los tenores y barítonos.

En la parte C, vuelve a modular directamente en un compás en donde el bajo, toca la nueva tónica B, y los tenores y barítonos hacen el arpeggio en corcheas durante toda esta parte. La trompeta y el clarinete llevan una nueva melodía, pero esta vez a dos voces hasta el compás cinco, en donde es al unísono y las trompetas 2, y vuelven a tocar corcheas como acompañamiento armónico. Repite exactamente igual, y en segunda casilla, pasa a C, modulando pasajeramente a *G#m* durante cuatro compases, resolviendo en el compás cinco de nuevo al quinto gado *F#*, de la tonalidad mayor hacia a donde va. Curiosamente, esta parte D, no repite sino va, preparado por el acorde dominante, de nuevo a la parte C, que se repite una sola vez y termina con el final característico de marcha fúnebre.

Lo más característico de esta marcha, es su continua modulación y su forma ABCDC. Es catalogada por muchos músicos como una marcha pesada, es decir, que es cansada de tocar, debido a lo largo de su duración y que instrumentos con mayor fatiga, como las trompetas, no tienen descanso en ninguna parte.

### 3. Marcha: La Fosa

Ficha de análisis de marcha	
<b>Nombre</b>	<i>La Fosa</i>
<b>Autor</b>	Santiago Coronado
<b>Forma</b>	Introducción, ABC
<b>Modulación</b>	Parte A en <i>Bbm</i> y parte C en <i>Gb</i>
<b>Duración (minutos)</b>	6:14

Esta marcha, tiene una misteriosa introducción con una dinámica de pregunta respuesta, en donde los primeros dos compases hacen un tema los barítonos, tenores, trombones y bajos al unísono, a la cual contesta toda la banda. Esto se repite dos veces, pero la segunda respuesta es más conclusiva e introduce con una pequeña fanfarrea que se convierte en el motivo sobre el cual se desarrolla la parte A.

El motivo que hacen las trompetas en el último compás de la introducción, es seguida en una especie de canon por los clarinetes y luego por tenores y barítonos con una dinámica *pp* a lo largo de cuatro compases. Luego se retoma la dinámica de la introducción de pregunta y respuesta entre los tenores y barítonos con una respuesta a manera de fanfarrea de trompeta y clarinetes. En los últimos cuatro compases de la parte A, se invierten los papeles, tomando la pregunta del motivo melódico las trompetas y clarinetes en *ff*, la cual responden los instrumentos armónicos y terminan la primera casilla con tres notas negras, dejando el cuarto tiempo en silencio, que crea cierto suspenso. Se repite toda la parte A, pero en la segunda casilla entra de nuevo un nuevo motivo de fanfarrea por trompetas y clarinetes, sobre una sola nota armonizada por las segundas y terceras voces de los registros. Esto anuncia la parte B, que es más fuerte y tormentosa, con aire de pesadez, debido a la contra melodía al unísono de todos los instrumentos armónicos y por el motivo rítmico repetitivo e incisivo que lleva el resto de la banda. En la segunda repetición de la letra B, el autor hace un pequeño final de cuatro compases en donde remarca el final de la tormenta, en donde no termina con un final típico de marchas fúnebres, sino con una sola nota blanca que desaparece.

La parte C, el trío, tiene un nuevo aire, ahora ya en tonalidad de *Gb* con una melodía dulce que interpretan los clarinetes en la primera vez con un acompañamiento armónico, sencillo, de figura de negras sin ninguna contra melodía. La repetición viene con fuerza y brillo en las trompetas mientras que ahora sí existe un contra canto de los barítonos y tenores.

La conducción de esta marcha parece al autor muy acertado, ya que logra efectos de dinámica que aunque no estuvieran indicados, el arreglo los hace posibles. Los motivos melódicos, son perfectamente memorables y lógicos, por lo que esta marcha es de las que ocupan un lugar privilegiado en la ubicación de los turnos, ya que se interpreta para casi cualquier procesión en lugares como el Palacio Nacional de la Cultura, el Portal del Comercio, la Catedral Metropolitana y principales edificios religiosos.

#### 4. Marcha: Lágrimas

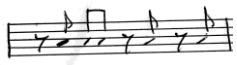
Ficha de análisis de marcha	
Nombre	<i>Lágrimas</i>
Autor	Mónica de León
Forma	AB (AA'BB')
Modulación	<i>F</i>
Duración (minutos)	3:09

Esta marcha tiene una estructura AB, en donde las dos partes están en el mismo tono mayor de F. se le da el sobrenombre de “remire”, debido a que en la partitura de trompeta 1 y clarinete 1, las primeras tres notas, que inician el motivo característico de la marcha, son re, mi, re – en tonalidad de *Bb* -. Curiosamente también son las primeras tres notas del nuevo motivo de la parte B.

La primera parte se desarrolla a manera de periodo, en donde se desarrolla la melodía a dos voces (trompeta y clarinete 1 y 2). No existe ningún contra canto de la armonía, sino solo notas que la definen. La pregunta en el motivo, es clara y en su repetición en el compás cinco, hace al final pequeña variación introduciendo IV grado para prepara la resolución de la parte A. La primera casilla de esta parte, no tiene el tradicional sino solo una nota en el tiempo y luego una escala en los instrumentos armónicos que introduce a la repetición. } }

La parte B, no cambia de tonalidad, es por esto que no tiene un compás agregado para hacer la modulación directa tradicional en las marchas fúnebres, luego del final de la segunda parte, el motivo de B, empieza en anacruza.


El motivo B también se desarrolla a manera de periodo y tiene un aire muy festivo que recuerda a las marchas militares. No existe tampoco una contra melodía en los instrumentos armónicos, sino solo un

acompañamiento con la figura , y en cada final de motivo una pequeña cadencia – manera de escala – para introducir la contestación y/o reiteración del motivo. La repetición de la parte, y final de la marcha, es con un final característico de marchas fúnebres en acorde de tónica.

## 5. Marcha: El Martirio

Ficha de análisis de marcha	
<b>Nombre</b>	<i>Martirio</i>
<b>Autor</b>	Alberto Velásquez
<b>Forma</b>	AB (AA'BB')
<b>Modulación</b>	<i>Cm</i> en parte A y <i>Eb</i> en parte B
<b>Duración (minutos)</b>	3:00

“El Martirio” es una de las marchas más tradicionales de la música fúnebre guatemalteca. Data de la primera parte del siglo XX. Tiene una forma AB, en donde la parte A, el motivo principal, está a cargo de los instrumentos armónicos en cuatro fases de dos compases cada una. Tiene un aire muy oscuro y misterioso. Cada frase tiene en el último tiempo del compás un cierre con los instrumentos melódicos en el registro medio

agudo con la figura .

Esta figura está dispuesta armónicamente – la primera y tercera vez, en un acorde disminuido y la segunda, en el de tónica – y le proporciona a la marcha un toque extra de dramatismo. Esto es lo más memorable de la obra, lo que hace que muchas personas la imiten, como se observa en la mayoría de “Huelga de Dolores”, en donde es ridiculizada por “universitarios”, agregándoles alguna letra o sonidos onomatopéyicos.

La segunda casilla de A, tiene un final característico de marcha fúnebre, y modula directamente a *Eb*, pero sin la modulación característica. El motivo melódico de la parte B, entra en anacruza y es interpretada solamente por los clarinetes a dos voces en el registro medio alto.

El motivo se desarrolla a manera de oración en donde lleva un contra canto de los instrumentos armónicos. En la segunda casilla, el bombo, los platos y las trompetas, en el registro medio agudo, haciendo que la marcha cobre mucha fuerza y brillo, terminando con un final característico de marchas fúnebres.

## 6. Marcha: Mater Dolorosa

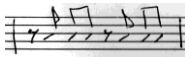
Ficha de análisis de marcha	
<b>Nombre</b>	<i>Mater Dolorosa</i>
<b>Autor</b>	Julia Quiñónez
<b>Forma</b>	ABCD (AA'BB'CC'DD')
<b>Modulación</b>	A, B en <i>Cm</i> , C en <i>F</i> y D en <i>Ab</i>
<b>Duración (minutos)</b>	5:30

“Mater Dolorosa” es de las marchas más emblemáticas de la Cuaresma para los músicos y cucuruchos. Es la única ampliamente conocida que ha sido escrita por una mujer. Tiene motivos melódicos muy bien definidos a lo largo de sus cuatro partes. Las partes más memorables sin duda, es su primera parte, que sirve de una especie de introducción a la parte B, y sin duda, el trío es uno de los más bonitos, dulces y expresivos dentro de la historia de las marchas fúnebres.

La parte A, comienza enérgica, con acentos en los tiempos fuertes del compás, por los instrumentos melódicos y percusión, haciendo una contestación breve los instrumentos armónicos. Esto se repite dos veces, y hace dejar al espectador impresionado por la potencia de la banda. El motivo se desarrolla en forma de periodo.

Al entrar a la parte B, la autora desarrolla, a manera de oración, un primer motivo que tiene una respuesta que se vuelve un nuevo motivo para el compás cinco. Este último tiene una respuesta enérgica de toda la banda, que en la segunda casilla, modula a la relativa mayor (*Eb*) de la forma característica expuesta con anterioridad en este estudio.

La parte C, se desarrolla a manera de oración, un nuevo motivo en tonalidad mayor que tiene un aire majestuoso, olvidando por un momento, lo dramático de las primeras dos partes, haciendo al mismo tiempo un espacio musical a la dulzura que vendrá en el trío.

El trío modula directamente a *Ab*, por medio de una escala descendente en anacruza del bajo y trombón. Ahora el motivo es desarrollado a manera de periodo. La primera casilla la hacen los clarinetes 1 y 2, en armonía con un acompañamiento armónico rítmico de los trombones en la figura . Lo más característico de esta parte, es el adorno que hace el piccolo, jugando con los arpeggios del acorde en donde se desarrolla la melodía. En muchas marchas se ha querido buscar que el piccolo logre este efecto a partir de que fue compuesta “Mater Dolorosa”.

Para finalizar, la marcha se repite la parte D, pero ahora con toda la grandiosidad de la banda y el brillo del registro medio agudo de las trompetas, cerrando con un final característico de marchas fúnebres.

## 7. Marcha: Jesús de San José

Ficha de análisis de marcha	
Nombre	<i>Jesús de San José</i>
Autor	Miguel Ángel Sosa
Forma	Introducción – AA B CC' - coda
Modulación	A, B en <i>Dm</i> , C en <i>F</i>
Duración (minutos)	6:47

Esta marcha tiene una estructura muy definida y los motivos melódicos de cada parte están lógicamente desarrollados. Es una de las obras más largas que están dentro del gusto popular de los católicos que participan de las procesiones.

Principia con una introducción de cuatro compases al unísono de los tenores, barítonos, trombones y bajos apoyados por el wong. Todo esto conjugado, da un aire de misterio y soledad que se hace más profundo cuando se queda solo marcando el uno y tres el wong, sin participación de la banda.

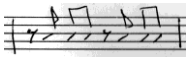
Todo lo anterior prepara los primeros compases que toca la banda con un motivo, con aire de misterio en *p* (*piano*), que se desarrolla en forma de periodo en tono de *Dm*. En la respuesta, de la repetición del motivo, la trompeta 1 tiene una fanfarrea que traspasa a la melodía principal y que luego se une en el cierre con toda la banda en *ff*, en un final característico de marcha fúnebre.

Luego de la repetición de la parte A, entra la segunda parte, un nuevo motivo que es llevado por los barítonos y tenores durante los primeros seis compases, el cual es acompañado de un pequeño contra canto de los clarinetes en el registro bajo. Todo sigue en un aire que sugiere misterio, pesadez, dolor. El cierre es realizado, al igual que en la parte A, en un tutti *ff* por toda la banda con una figura con *grupeto* y luego un final característico. La parte B, solo se repite una sola vez modulando directamente con la figura



a *F* mayor.

La parte mayor, el trío que expone un nuevo motivo melódico, se desarrolla en forma de periodo, pero ahora en una duración de 14 compases. La primera exposición del motivo y su respuesta se hace por un solo trompeta a dos voces, durante los primeros ocho compases, con un acompañamiento de los instrumentos

armónicos y clarinetes en el registro medio bajo, con la figura . Los clarinetes también llevan como respuesta a cada fragmento interpretado de las trompetas un adorno y trino en el registro agudo. En la segunda exposición del motivo entra toda la banda en un tutti de los instrumentos melódicos. Los trombones siguen con el acompañamiento de la primera parte y los tenores y barítonos adornan con arpeggios a la melodía principal. La parte C, cierra con final característico, que va precedido en los dos últimos compases por una fanfarrea y un grupeto de notas, situación curiosa que se presenta al final de la parte C, citando el final de la parte A y el final de la parte B.

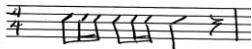
Para terminar la marcha, el autor agrega una coda por los instrumentos armónicos igual a la introducción, con la variante que al final, en lugar de que se quede todo el wong, la banda toca el acorde de tónica menor en una figura de tres negras, haciendo un pequeño claderón en la última de éstas.

## 8. Marcha: El llanto de la Virgen

Ficha de análisis de marcha	
Nombre	<i>El llanto de la Virgen</i>
Autor	Brígido Porras
Forma	ABCD
Modulación	A en <i>Bbm</i> , B en <i>Db</i> , C y D en <i>Gb</i>
Duración (minutos)	5:20

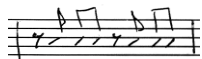
Esta marcha tiene una estructura muy clara en cada una de sus partes en las cuales desarrolla el motivo en forma de oración y las dos últimas como periodo.

La primera parte empieza con una pequeña introducción de 4 en sol y toda la orquesta que es apoyada por la sección rítmica. Durante toda la parte A, el motivo transcurre en forma de oración, cerrando con un final

característico modificado con la figura de fanfarrea , que se hará presente en todos los finales de sección de esta marcha.

La segunda parte a la tonalidad relativa mayor *Db* y lo hace de una forma diferente a la modulación de la mayoría de las marchas fúnebres, debido a que durante el primer compás utiliza acordes de transición y es hasta el segundo en donde claramente aparece el nuevo acorde de tónica. Hay que recordar que la mayoría de las marchas fúnebres modulan directamente al acorde de tónica con la figura del final característico. Otra de las peculiaridades es que tampoco agrega compases para modular – que es lo tradicional al utilizar la figura del final característico – sino que lo hace dentro de la estructura de ocho compases de cada parte. El final termina con la figura de la primera parte en acorde de tónica sin preparar el cambio de tonalidad que tiene el trío.

El trío modula directamente, sin utilizar compás de transición ni la modulación tradicional, con una anacruza de tres notas en la melodía que anuncian el cambio de tonalidad a *Gb* – cuarta justa de la tonalidad raíz -. El motivo de la parte C se desarrolla en forma de periodo. Se produce un matiz de volumen contrastante a las demás partes de la obra debido a que la melodía es desarrollada a dos voces solamente por los clarinetes en el registro medio agudo.

El acompañamiento es con la figura rítmica  en los instrumentos armónicos y de percusión. En el compás seis, las trompetas hacen la contestación de la segunda exposición del motivo de una manera fuerte y brillante remarcada con un do sobreagudo – *sib* de piano – y terminando la frase con la misma figura de fanfarreas de las partes A y B en acorde de *Ebm*. Es decir en estos dos últimos compases modula a la relativa menor de la tonalidad original. Para la repetición, de nuevo es la melodía que conduce modulación a la tonalidad mayor raíz *Gb*.

Cuando los clarinetes tocan como solistas en este registro la cañuela resuena mucho y es por eso que los músicos y público en general dicen que suena *chillón*, lo cual sería interesante averiguar si el autor buscó con este efecto dar significado auditivo al título de la marcha. En la tradición de los músicos de procesión, los tenores y barítonos hacen un contra canto que no está escrito a la melodía de los clarinetes.

La parte D es la más brillante de la marcha en toda la banda se une en un *tutti* para dar un final grandioso, en donde utiliza dinámicas de volumen haciendo más interesante el desarrollo del motivo. Comienza en anacruza con una pequeña fanfarrea – recurrente a las escritas en los finales de cada parte – que conduce a la nueva melodía a través del acorde dominante *Db7*. Este último sirve para modular de nuevo a la tonalidad mayor *Gb*.

Los dos primeros compases se desarrollan en dinámica *ff* que contrasta con la suavidad indicada en los compases tres y cuatro. Para la reexposición del motivo en el compás cinco de nuevo se utiliza una fanfarrea sobre las notas del acorde de *Gb*. El resto de la melodía se desarrolla en dinámica fuerte y tiene un final como



el que ha tenido cada una de las partes

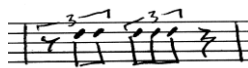
Esta marcha tiene una predilección general por los músicos y cucuruchos de las procesiones de semana santa debido a lo memorable de sus melodías y el contraste de las dinámicas *p* y *ff*. Es la marcha oficial de la virgen del templo de Jesús de San José.

## 9. Marcha: Los Doce Apóstoles

Ficha de análisis de marcha	
<b>Nombre</b>	<i>Los Doce Apóstoles</i>
<b>Autor</b>	Pedro Donis
<b>Forma</b>	Introducción ABC
<b>Modulación</b>	A y B en <i>Fm</i> , C en <i>Ab</i>
<b>Duración (minutos)</b>	5:00

“Los doce apóstoles” tiene una estructura tripartita tradicional en donde A y B se desarrollan en la tonalidad *Fm*, modulando en el trío a la relativa mayor *Ab*. La modulación y los finales de cada parte están escritos utilizando el final característico de marcha fúnebre.

La introducción es conducida por una melodía en los instrumentos armónicos que tiene como respuesta a



las trompetas y clarinetes en la figura de tresillos. Esta figura será recurrente a lo largo de todo el transcurso de la marcha tanto en los motivos melódicos como en el soporte armónico.

La primera parte desarrolla, a manera de oración, un motivo de tresillos conducido a dos voces por las trompetas. Los instrumentos armónicos hacen un contra canto que es apoyado por los clarinetes y el piccolo con trinos en las notas largas.

La segunda parte los instrumentos llevan una melodía la cual es adornada por la figura de tresillos sobre una misma nota por los demás instrumentos. Para la trompeta primera estos tresillos son en el registro medio agudo por lo que muchas veces es catalogado por los instrumentistas como “pesado” refiriéndose al esfuerzo utilizado para esta segunda parte.

El trío modula a la relativa mayor *Ab*, en donde el motivo se desarrolla en forma de periodo. La primera la primera exposición de la melodía es realizada por los tenores y barítonos con adornos y trinos de clarinetes y piccolo.

La segunda casilla está a cargo de las trompetas en la melodía principal con una contra melodía en instrumentos armónicos, clarinetes y piccolo. Esta última es la misma que en la primera repetición del trío hicieran solo los clarinetes y piccolo. El final es un final característico de marcha fúnebre.

El autor de esta obra era interprete del tenor, razón por la cual en muchas de sus obras, como “El cuervo” y “Los Doce Apóstoles”, le asigna una parte importante de la melodía a los tenores y barítonos, en especial en el registro medio agudo que exige mayor dominio técnico del instrumento.

## 10. Marcha: Granadera Religiosa

Ficha de análisis de marcha	
<b>Nombre</b>	<i>Granadera Religiosa</i>
<b>Autor</b>	Anónimo
<b>Forma</b>	AB
<b>Modulación</b>	<i>Db</i>
<b>Duración (minutos)</b>	1:47 dependiendo el lugar de la celebración

Esta es una marcha bipartita en tonalidad de *Db*. La parte A tiene un motivo que se desarrolla en forma de periodo. La primera y segunda casilla terminan en acorde de dominante - *Ab7* -. La segunda casilla prepara para que entre el nuevo motivo melódico en anacruza.

En esta segunda parte, el motivo se desarrolla en forma de oración debido a que en el compás cinco se repite el motivo principal de la parte A como respuesta. Curiosamente esta marcha no tiene un final característico de marcha fúnebre sino termina con una negra en el primer tiempo del último compás.

La granadera religiosa es la marcha protocolaria para cualquier festividad católica relacionada con la cuaresma y veneración de imágenes. Se interpreta en la salida y entrada de la procesión y su duración depende de este proceso.

## VII. DISCUSIÓN Y COMENTARIOS

Luego de hacer una revisión musical a las marchas fúnebres más populares en la tradición guatemalteca y compararlas con otras composiciones occidentales y del propio continente, se puede observar que la composición de las mismas, ha creado un género musical como producto de la mezcla de varias influencias.

Cualquier género de los últimos 100 años, ha sido un producto de una influencia marcada de varios estilos y culturas, que al estacionarse en un lugar específico, van desarrollando características propias que lo vuelve algo novedoso y de influencia en el futuro.

El Jazz, el tango, el mariachi y otros, son géneros musicales que fueron desarrollados y concebidos como tales en América, pero son producto de la influencia de la academia musical occidental, tradiciones y culturas que coincidieron en una época y en un lugar.

Las marchas fúnebres en Guatemala es la coincidencia de los directores y bandas de marcha al estilo alemán, francés, etc.; la música católica desde la conquista a la época independiente; la celebración tan peculiar como se vive en la Semana Santa en Guatemala; y por último, pero la más influyente de todas, la religión católica, impuesta luego de la conquista.

La preparación del anda con sus adornos suntuosos y de gran dimensión, las jornadas de más de 15 horas, la preparación, la cantidad de cargadores (cucuruchos), la difusión de medios de comunicación como radio, prensa y televisión, las alfombras, la comidas y otros, hace de las procesiones un espectáculo para el guatemalteco, y un espectáculo aún mayor, casi increíble, para los turistas, ajenos a esta cultura.

La música a lo largo de la existencia del Hombre, ha sido un mudo y sonoro testigo de su forma de vida. En Guatemala, la cultura musical propia del país, es de escasa difusión y aceptación. La marimba, es muchas veces sinónimo de discriminación, por decir es de “indios”; las marchas fúnebres, por decir que son “aburridas”, hasta incluso, los grupos de música popular, son tachadas de ser “malos”, simplemente por ser un producto propio del país. Sin necesidad de decir que todo lo que hay en Guatemala “es bueno”, o solo porque es de Guatemala, “es bueno”; se observa en la gente un rechazo a priori a la música nacional.

Las marchas fúnebres no están hechas para bailar, sino como su nombre lo indica, son para marchar en la procesión. El objetivo utilitario es ayudar a la reflexión, tratando de que a través de las distintas melodías, el cucurucho pueda internarse dentro de él mismo. Es por esto que es una música programático, como lo han sido las obras de Wolfgang A. Mozart, Johann S. Bach, John William, hasta los anuncios publicitarios realizados con canciones de Malacates Trébol Shop, que buscan un fin determinado, que la mayoría de veces, no es hacer una obra de arte propia del autor, sino que sea tocada en una procesión.

Si fuera de otra manera, tal vez habría marchas fúnebres en  $\frac{3}{4}$ , más rápidas, con duración de 20 minutos, etc. Pero si tuvieran estas características, no serían marchas fúnebres, tomando este nombre como un género, por lo que se podría aventurar a afirmar que es un género utilitario.

No se debe, en este caso, juzgar el término utilitario en forma despectiva, sino al contrario, una música que tiene un fin muy noble y espiritual que además, fortalece la identidad guatemalteca.

El análisis que se hace de los motivos, oraciones, periodos, formas e instrumentación, refuerza la posición de que se trate a las marchas fúnebres como un género musical específico. Vale la pena observar que de ellas tienen pocos elementos sorprendidos y/o novedosos, es decir, tiene un final predestinado y una modulación predestinada sin ni siquiera haberla escuchado por primera vez, cosa que facilita mucho al músico, la lectura a primera vista. A manera personal, el autor piensa que la composición de las marchas fúnebres está estancada y que no ha habido intentos por renovarla, y de esa manera, involucrar a más gente en su estudio y disfrute.

¿Acaso los compositores de Europa siguen componiendo igual a Mozart? Por supuesto que no, claro está, lo estudian; pero su visión de composición va más allá que repetir lo que un gran maestro hizo. En posición contraria, se puede anotar que la gran mayoría de los compositores actuales de marchas fúnebres en Guatemala, son músicos aficionados que tienen más veneración a determinada imagen, que un discurso musical, lo cual merece un gran mérito y a la vez sirve de reprimenda hacia los músicos guatemaltecos de profesión, que no han dado cuenta de un género propio del país, en donde pudieran desarrollarse, aunque se de manera mínima.

El presente estudio, un estímulo más para que los distintos músicos del país revisen este género que ha sido prejuizado durante mucho tiempo. No sería necesario ser un músico solo de marchas fúnebres, pero sí que este género influyera para nuevas composiciones más ambiciosas.

## VIII. CONCLUSIONES

- Las marchas fúnebres son un género musical propio de Guatemala.
- Las marchas fúnebres en Guatemala, generalmente presentan una forma AB ó ABC.
- Las marchas fúnebres de Guatemala, son un género programático y utilitario.
- Las marchas fúnebres en Guatemala, tienen un final característico, con la figura



- La instrumentación para la interpretación de marchas fúnebres, es similar a la utilizada en una banda marcial, a excepción de cuernos franceses, flauta transversal y saxofón.
- Las marchas fúnebres, por lo general, tienen una modulación a la relativa mayor o una cuarta justa por encima de la tonalidad de armadura.
- Las marchas fúnebres, como título emplean frases, personajes o situaciones que reflejan la Pasión de Cristo.
- Según la preparación académica de los músicos de procesión, estos pueden ser profesionales, estudiantes de música (alumnos de la Escuela Militar de Música, Conservatorio Nacional de Música y otras entidades privadas) y aficionados (conocimientos elementales de música).
- Generalmente, se desarrollan motivos breves a lo largo de ocho compases, salvo algunas excepciones.
- Existen marchas fúnebres que presentan características especiales en su forma musical, respecto a la mayoría de las composiciones de este género.

## **IX. RECOMENDACIONES**

A partir de las conclusiones del presente estudio, se recomienda:

- Fomentar la investigación de la música guatemalteca, en base al análisis crítico musical e histórico.
- Promover el conocimiento de la música guatemalteca, en la costumbre popular, a través de la difusión seria de este trabajo.
- Realizar estudios más profundos sobre las marchas fúnebres, respecto a tópicos como: historia, composición y la relación de estas con la espiritualidad de la fe católica.

## X. BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas M. Ricardo. 1991 268 Marchas Fúnebres y sus compositores en listados alfabéticos. Delgado impresos. Guatemala.
- Bendaña Perdomo, S.J. Ricardo. 2001. La Iglesia en Guatemala. Parte I. Editorial Artemis Edinter. Guatemala.
- Atlas de la música, 2001. Parte I. 13ed. Alianza Editorial. Madrid. 279 pp.
- Godínez, L. 2002. La marimba Guatemalteca. Fondo de Cultura Económica. Guatemala. 288 pp.
- Urquizú Fernando. 2003. Nuevas notas para el estudio de Marchas Fúnebres en Guatemala. Caudal S.A. Guatemala. 273 pp.
- Dieter Lehnhoff. 2005. Creación Musical en Guatemala. Universidad Rafael Landívar y Fundación G&T Continental. Guatemala. 358 pp.
- Anleu, E. 1986. Historia de la Música en Guatemala. Tipografía Nacional. Guatemala. 355 pp.
- Apuntes del curso “Análisis de la forma Musical”. 2004. Catedrático William Orbough. Universidad del Valle de Guatemala.
- Espasa, 1999. Historia del Arte. Espasa Calpe, S.A. España. 1400 pp.
- Gallo, A. 1979. Escultura Colonial en Guatemala. Instituto de Arte Colonia. Guatemala. 244 pp.
- Apuntes del curso “Formas Musicales”.2005-2006. Catedrático Paco Salas. Conservatorio del Liceu. Barcelona.
- Monreal, L. y Hagar, R. 1999. Diccionario de Términos de Arte. Editorial Juventud. Barcelona.
- De la Motte, D. 1998. Contrapunto. Idea Books, S.A. Barcelona. 420 pp.

- Schöenberg, Arnold. 1967. Fundamentos de la Composición Musical. Grupo Real Musical. 2da. Edición, 2001. Madrid. 261 pp.

### Revistas

- Hermandad de la Consagrada Imagen del Señor Sepultado y Virgen Santísima de la Soledad. Templo Escuela de Cristo. 1993. *Gólgota*. Período 1989-1993. Foto Publicaciones. Antigua Guatemala.
- Hermandad de la Consagrada Imagen del Señor Sepultado y Virgen Santísima de la Soledad. Templo Escuela de Cristo. 1992. *Gólgota*. Período 1989-1993. s.e. Antigua Guatemala.
- Hermandad de la Consagrada Imagen del Señor Sepultado y Virgen Santísima de la Soledad. Templo Escuela de Cristo. *Gólgota*. Revista Número 1-91. Período 1989 – 1993. s. e. Antigua Guatemala. 1991.
- Hermandad de la Consagrada Imagen de la Santísima Virgen de la Soledad de la Escuela de Cristo. 2006. *La Dolorosa*. Revista Cuaresmal. No. 3, Época I, Año 3, Semana Sana 2006. Representaciones España. Antigua Guatemala.
- Hermandad de la Consagrada Imagen de Jesús Nazareno y Santísima Virgen de Dolores. Templo de Nuestra Señora de la Merced. 2000. *La Reseña*. Revista anual. Noviembre 2000. s. e. Antigua Guatemala.
- Hermandad de la Consagrada Imagen de Jesús Nazareno y Santísima Virgen de Dolores. Templo de Nuestra Señora de la Merced. 2002. *La Reseña*. Revista anual. Cuaresma 2002. Período 2001 – 2005. s. e. Antigua Guatemala.
- Asociación de Devotos de Jesús Nazareno de las Tres potencias y Santísima Virgen de Dolores. Parroquia Santa Cruz del Milagro. 2002. *Las Tres Potencias*. Material Didáctico e Histórico Coleccionable. Año VII. Época I. No. 22, marzo de 2002. Empaques Litográficos, S. A. Guatemala.
- Asociación de Devotos de Jesús Nazareno de las Tres potencias y Santísima Virgen de Dolores. Parroquia Santa Cruz del Milagro. 2002. *Las Tres Potencias*. Material Didáctico e Histórico Coleccionable. Año VII. Época I. No. 21, enero de 2002. Empaques Litográficos, S. A. Guatemala.
- Asociación de Devotos de Jesús Nazareno de las Tres potencias y Santísima Virgen de Dolores. Parroquia Santa Cruz del Milagro. 2000. *Las Tres Potencias*. Material Didáctico e Histórico Coleccionable. Año V. Época I. No. 16, abril de 2000. Empaques Litográficos, S. A. Guatemala.
- Productora Publicitaria & Asociados. *Nuestra Cuaresma*. Revista turística. Vol. II. Guatemala. s. a.

**Material Audiovisual**

- Hermandad del Señor Sepultado de Santo Domingo. 2001. Pentagrama de Oro. Vol. I, II, III y IV. Guatemala.
- Comité Apoyo Obras de la Hermandad Parroquia del Santísimo Nombre de Jesús Tempo de La Recolección. 2004. Consuelo y Penitencia. Gamboa audio & Data.
- Asociación de la consagrada imagen de Jesús Nazareno de los Milagros, Rey del Universo del Santuario Arquidiocesano del Señor San José. 1997. Concierto de Gala. DIFOSA.
- Asociación de Devotos de Jesús Nazareno de las Tres Potencias y Santísima Virgen de Dolores, Parroquia Santa Cruz del Milagro. 2000. Pentagrama Fúnebre Guatemalteco Vols. I, II y Antología de la Semana Santa por los Viejos Barrios de la Nueva Guatemala de la Asunción. Disco Centro.

**Entrevistas Personales**

- Leopoldo Moscoso, Trompetista de banda de procesión.
- Willver Hernández, Director musical de banda de procesión.
- Héctor Álvarez (QEPD), Timbalista de banda de procesión.
- Jorge Mario Reyes, Clarinetista de banda de procesión.
- Juan Antonio Ramírez, “Capula”, Clarinetista de banda de procesión.
- Luis Alfonso Colindres, “Salchichón”, Director de banda de procesión.
- Léster Godínez, intérprete de música tradicional guatemalteca.
- Salvador Sarazúa, Miembro de la Hermandad de Santo Domingo.
- Sergio Tzik, trompetista de la Banda Sinfónica Marcial de Guatemala.
- Eduardo Carrillo, clarinetista de banda de procesión.
- Miguel Ángel Gómez Camacho, director y trompetista de banda de procesión.

# ANEXO 1

## Terminología a utilizar en el estudio

- **Archivero:** Persona encargada de repartir y recoger partituras a los músicos antes y después de cada interpretación. Tiene el sobrenombre de *chivero*.
- **Banda de procesión:** Agrupación musical organizada para interpretar marchas fúnebres por instrumentos de viento metal, viento madera y percusión
- **Caimán:** Término en la jerga musical guatemalteca para designar a la persona encargada de hacer el trato comercial con la Hermandad y conseguir a los músicos que tocarán en el evento musical. Generalmente es el director musical de la banda.
- **De largo:** Término utilizado en la jerga musical para indicar que no se harán repeticiones de las partes musicales, sinónimo de “segundas”.
- **De memoria:** Expresión con la que el director o archivero indica la ejecución próxima de una marcha que no tiene partitura, es decir el músico la interpretará de memoria.
- **El silencio:** Término imperativo que el director musical de la banda usa para dirigirse a la trompeta líder para que intérprete el toque de honor fúnebre.
- **En armonía:** Término utilizado para referirse a cuando dos o más instrumentos tocan diferentes nota de un acorde.
- **Estrenos:** Término con el que se designa a las marchas que se tocarán por primera vez en la historia musical de la procesión.
- **Forma musical:** Es la organización de las ideas musicales a lo largo de la extensión temporal de una obra. Se realiza a partir de un motivo o una célula que se repite, se modifica y desarrolla.

- **Hueso:** Disfemismo para indicar una oportunidad de trabajo musical.
- **Instrumentos armónicos:** Con este término se refiere en el presente estudio, a los instrumentos los cuales generalmente se les asigna notas en figuras rítmicas que definan la armonía así como también contra melodías a la melodía principal.
- **Instrumentos melódicos:** Con este término se refiere el presente estudio a los instrumentos a los cuales generalmente se les asigna la melodía principal de una marcha.
- **Maderas:** Sección de instrumentos de la banda de música de procesión que incluye clarinetes, piccolo y flauta.
- **Marcha fúnebre:** Obra escrita para ser interpretada en un cortejo procesional en el periodo de cuaresma.
- **Mater:** Abreviación para referirse a la marcha “Mater Dolorosa”.
- **Metales:** Sección de instrumentos de la banda de música de procesión que incluye trompeta, trombón, barítono, tuba y helicón.
- **Percusión:** Sección de instrumentos de la banda de música de procesión que incluye timbales, redoblante, wong, bombo y platillos.
- **Plaza:** Término referido para indicar el trabajo musical asignado a una persona.
- **Remire:** Sobrenombre que lleva la marcha fúnebre “Lagrimas” y que hace alusión a sus tres primeras notas.
- **Segundas:** Término utilizado en la jerga musical para indicar a los músicos que no harán repeticiones sino se irá directamente a las segundas casillas.

- **Suple:** Disfemismo para indicar a una persona suplente en el oficio de músico dentro de una procesión.
- **Unísono:** Término utilizado para referirse a cuando dos o más instrumentos tocan la misma nota, aunque estén en octavas diferentes.

## ANEXO 2

### Marchas de referencia al estudio

2

### JESUS DEL CONSUELO

Musical score for 'JESUS DEL CONSUELO'. The score is written on five staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several trills and grace notes throughout. The score includes dynamic markings such as 'fz.c.' and 'fz.c.' and a tempo marking 'MISTÉRIOSO' near the end. The piece concludes with a double bar line.

### BODAS DE ORO 46

Musical score for 'BODAS DE ORO'. The score is written on five staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several trills and grace notes throughout. The score includes dynamic markings such as 'fz.c.' and 'fz.c.' and a tempo marking 'MISTÉRIOSO' near the end. The piece concludes with a double bar line.

# IN MEMORIAM 57

Musical score for 'IN MEMORIAM 57'. The score consists of five staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and includes several trills marked with 'tr' and '37'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

# CRUZ PESADA 27

Musical score for 'CRUZ PESADA 27'. The score consists of five staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and includes several trills marked with 'tr' and '37'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The score includes performance instructions such as 'TRIO', 'I.C.', 'II.C.', 'III.C.', 'AL. CASILLA', and 'V. TRIO'.

# EL LLANTO DE LA VIRGEN 11

Handwritten musical score for 'EL LLANTO DE LA VIRGEN 11'. The score is written on six staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves are in bass clef. The fourth and fifth staves are in treble clef. The sixth staff is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first endings marked 'I.C.' and second endings marked 'II.C.'. A dynamic marking 'f' is present in the fifth staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

# SEÑOR DE ESCUPULAS 67

Handwritten musical score for 'SEÑOR DE ESCUPULAS 67'. The score is written on five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves are in bass clef. The fourth and fifth staves are in treble clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first endings marked 'I.C.' and second endings marked 'II.C.'. A dynamic marking 'f' is present in the second staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

# TU ERES PEDRO 72

Musical score for 'TU ERES PEDRO' (72). The score consists of four staves. The first staff is the melody, featuring a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is the bass line, with a similar rhythmic pattern. The third and fourth staves contain guitar accompaniment, with various chords and techniques indicated by 'r37' and 'p.c.' (pedal point) markings. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

# DIOS MIO 77

Musical score for 'DIOS MIO' (77). The score consists of three staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a common time signature. The second and third staves contain guitar accompaniment, with various chords and techniques indicated by 'r37' and 'p.c.' (pedal point) markings. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

# EL SILENCIO 12

Musical score for 'EL SILENCIO' consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and '37'. The score is written on a single page of paper that is slightly wrinkled and has some discoloration.

# MATER DOLOROSA 13

Musical score for 'MATER DOLOROSA' consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and '37'. The score is written on a single page of paper that is slightly wrinkled and has some discoloration. The word 'claviera' is written at the end of the third staff.

# LA ROSA 4

Musical score for 'LA ROSA 4'. It consists of five staves. The first staff is a single melodic line with a trill marked 'r 3 7'. The second staff is a piano accompaniment with a 'I.C.' (Crescendo) marking. The third staff continues the piano accompaniment with 'II.C.' (Crescendo) markings. The fourth staff is a single melodic line with trills marked 'r 3 7'. The fifth staff is a single melodic line.

# LA RESEÑA 14

Musical score for 'LA RESEÑA 14'. It consists of five staves. The first staff is a single melodic line with trills marked 'r 3 7'. The second staff is a piano accompaniment with 'I.C.' (Crescendo) markings. The third staff continues the piano accompaniment with 'II.C.' (Crescendo) markings. The fourth staff is a single melodic line with trills marked 'r 3 7'. The fifth staff is a single melodic line with trills marked 'r 3 7'.

# DOLOR CONSUELO Y ALEGRIA

59

Musical score for 'DOLOR CONSUELO Y ALEGRIA'. The score consists of six staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is in bass clef. The third and fourth staves are in treble clef and contain repeated rhythmic patterns marked 'II. c.'. The fifth and sixth staves are in bass clef and contain repeated rhythmic patterns marked 'II. c.'. The music features various note values, rests, and dynamic markings such as 'p'.

# JESUS DE SAN JOSE 35

Musical score for 'JESUS DE SAN JOSE'. The score consists of four staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is in bass clef. The third and fourth staves are in treble clef. The music features various note values, rests, and dynamic markings such as 'p'. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

# UNA LAGRIMA 21

Musical score for 'UNA LAGRIMA' (numbered 21). The score consists of five staves. The first four staves contain the main melody and accompaniment, while the fifth staff is empty. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

# LOS DOCE APOSTOLES 76

Musical score for 'LOS DOCE APOSTOLES' (numbered 76). The score consists of four staves. The first three staves contain the main melody and accompaniment, while the fourth staff is empty. The music is written in a single system with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as chords, accidentals, and dynamic markings.

# JESUS DE LA MERCED

48

A musical score for the piece 'JESUS DE LA MERCED', consisting of six staves. The notation includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The score is heavily annotated with guitar-specific instructions, including numerous 'r37' and 'r31' markings above the notes, indicating fingerings for the right hand. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

# LA ESPINTA MILAGROSA 34

A musical score for the piece 'LA ESPINTA MILAGROSA', consisting of four staves. The notation includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first endings marked 'I.C.' and a second ending marked 'II.C.'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# LOS PASOS 19

Musical score for 'LOS PASOS 19'. It consists of two systems of two staves each. The first system includes first and second endings, marked 'I.C.' and 'II.C.'. The second system also includes first and second endings, marked 'I.C.' and 'II.C.'. Below the second system are two empty staves.

# EL MARTIRIO 13

Musical score for 'EL MARTIRIO 13'. It consists of two systems of two staves each. The first system includes first and second endings, marked 'I.C.' and 'II.C.'. The second system also includes first and second endings, marked 'I.C.' and 'II.C.'. The score is annotated with 'sf' (sforzando) and 'f37' (fingerings 3, 7) throughout. Below the second system are two empty staves.

## ANEXO 3

*Índice del disco compacto, CD, adjunto que incluye algunas marchas  
utilizadas en análisis descriptivo y de referencia al estudio*

1. Dios Mío
2. Mater Dolorosa
3. La Reseña
4. Granadera
5. Jesús del Consuelo
6. Señor de la Merced
7. El Martirio
8. La Dolorosa
9. Jesús de San José
10. Lágrimas
11. La Fosa
12. Dolor, Consuelo y Alegría
13. Sudor de Sangre
14. Jesús del Consuelo
15. Señor, pequé