
Estudio etnográfico de la Marimba Jolom Konob' de Santa Eulalia, Huehuetenango

Gabriel Domingo Miguel Nicolás



UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Educación



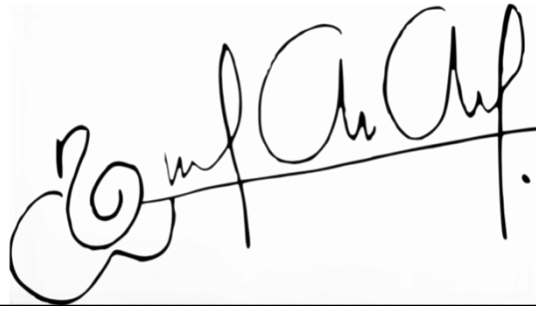
Estudio etnográfico de la Marimba Jolom Konob' de Santa Eulalia,
Huehuetenango

Trabajo de graduación presentado por Gabriel Domingo Miguel Nicolás
para optar al grado académico de Licenciado en Educación con
Especialidad en Educación Musical

Guatemala

2025

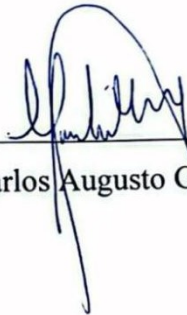
Vo. Bo.

A handwritten signature in black ink, featuring a large, stylized initial 'N' followed by 'A', 'A', 'L', and 'L' in a cursive script.

(f):

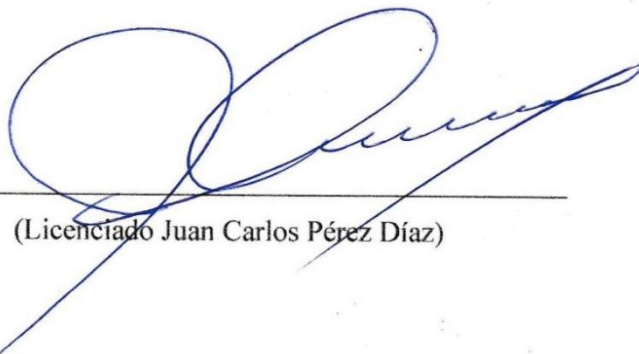
(Licenciado Noel Armando Arévalo Lemus)

Tribunal Examinador

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'C. A. Galicia Silva' in a cursive style.

(f):

(M.A. Carlos Augusto Galicia Silva)

A handwritten signature in blue ink, featuring a large, stylized initial 'J' followed by 'C', 'P', and 'D' in a cursive script.

(f):

(Licenciado Juan Carlos Pérez Díaz)

Prefacio

Los sones de Santa Eulalia han sido parte de mi vida desde que recuerdo. He sido músico de grupos marimbistas hace más de quince años, además enseño marimba a niños en escuelas. Conocí el grupo Marimba Jolom Konob' en 2010 en la aldea Nank'ultaq'; Santa Eulalia, donde crecí. La Marimba Jolom Konob' fue invitada a amenizar una fiesta en honor al patrono San Antonio. Desde ese momento, me quedé impresionado y motivado a estudiar e investigar su música. Sin embargo, tenía que esperar la oportunidad.

En 2016, realicé una recopilación de sones del grupo Marimba Hermanos Hernández en Santa Eulalia, la cual fue conocida por algunos músicos de la Marimba Jolom Konob'. En 2016, finalmente, conocí al grupo Marimba Jolom Konob' a través de un representante de Radio Virtual Pixan Konob' (Corazón del pueblo) dedicado a la promoción de sones de marimba de Santa Eulalia. Lo interesante es que, aunque soy del mismo territorio y músico como ellos, no me dejaron conocerlos tan fácil. Una de las razones es que no me conocían y tienden a demostrar desconfianza y miedo a los intereses de los demás.

Al final pude realizar un diagnóstico profundo del grupo Marimba Jolom Konob' (músicos, sones, grabaciones, publicaciones, biografías, entre otros). Luego, les propuse realizar una grabación y recopilación de primeros sones de su carrera musical. Sin embargo, por prejuicios y obstáculos propios, se negaron a interpretar los sones con los instrumentos de sus primeros años musicales. A su juicio, tocar únicamente con violón y marimba provoca que el público los perciba como desactualizados. La información sobre de Marimba Jolom Konob' es mínima, así que se planificó un trabajo etnográfico en Santa Eulalia, Huehuetenango. También, quería que la música no solo quedara entre las páginas, sino que motivara la recuperación a través de una publicación de las partituras.

La elaboración de este trabajo ha sido una gran oportunidad que me permitió conocer otros artistas q'anjob'ales, que desde hace varios años han realizado un significativo trabajo en la creación, la conservación y la difusión de sones. Agradezco sus colaboraciones y el apoyo incondicional que me proporcionaron en relatar la información histórica y musical de la Marimba Jolom Konob'.

Quiero agradecer a toda la gente que me ayudó y acompañó en este proceso. Agradecimientos muy especiales a abuelo Jesús Juárez y su hermano Mateo Pascual Toledo por compartir sus conocimientos sobre la música. Además, agradezco el apoyo incondicional de Alfredo Juárez, quien realizó con delicadeza la grabación de los diez sonos que se transcribieron en partituras.

Agradezco, además, a mis otros informantes Ixchel Nicolás, Pedro Pedro Toledo, Juan Hernández, Geremías Francisco, Cupertino Juárez. Gracias.

Quiero agradecer también a la comunidad lingüística q'anjob'al por su apoyo, su compromiso con el pueblo y su determinación por la salvaguarda de la cultura.

Por otro lado, agradezco a la maestra etnomusicóloga Heini Elina Ikäheimo, por asesorar mi trabajo con su alto nivel de experiencia y conocimiento. También, quiero agradecer al licenciado Noel Armando Arévalo Lemus por dar su visto bueno para la presentación oficial de esta tesis.

Finalmente, gracias muy especiales a mi gente de Santa Eulalia por haberme ayudado con las entrevistas; sin ellos, no se hubiera podido analizar y relacionar los sonos con la identidad q'anjob'al desde un punto de vista etnomusicológico. Gracias a todos ustedes; sin sus aportes, nada de esto hubiera sido posible.

Índice general

Prefacio	v
Índice general	vii
Índice de figuras	x
Índice de cuadros	xii
Resumen	xiii
Abstract	xiv
1. Introducción	15
2. Antecedentes	16
2.1. La importancia del aprendizaje de la música tradicional	19
2.2. Hacia una perspectiva intercultural	19
3. Justificación	21
4. Objetivos	23
4.1 Objetivo general	23
4.2 Objetivos específicos	23
5. Marco teórico	24
5.1 Performance	24
5.2 Performance y cultura	25
5.3 El universalismo de la música	28
5.4 La evolución de la música según teorías	29
5.5 Los cambios y la adaptación musical	30
5.6 La música en la cultura	31
5.7 El ser humano como protagonista del quehacer musical	32
6. Marco metodológico	33
6.1 Trabajo etnográfico	33

6.2 Observación participante	33
6.3 Historia oral	33
6.4 Muestra	34
6.5 Grabación de sones	36
6.6 Transcripción de sones	37
6.7 Análisis de entrevistas	38
7. Marco contextual	40
7.1 Santa Eulalia	40
7.2 Geografía	42
7.3 El idioma	43
7.4 Espiritualidad antes del cristianismo	44
7.5 Cosmovisión	45
7.6 Espiritualidad después del cristianismo	46
7.7 Las costumbres	47
7.7.1 Concepción y embarazo	47
7.7.2 El matrimonio para los q'anjob'ales de Santa Eulalia	48
7.7.3 Historia de la patrona Santa Eulalia	50
7.8 La marimba en el contexto guatemalteco	55
7.9 Marimba en el contexto q'anjob'al	57
7.9.1 Un árbol que canta felicidad	58
7.9.2 Marimba y baile	59
7.9.3 Los sones antiguos en declinación	60
8. La Marimba Jolom Konob'	62
8.1 El son	66
8.2 El violón y la marimba	67

8.3 La batería y la Marimba Jolom Konob’	68
8.4 La cera y la marimba	69
8.5 El saxofón y la marimba	71
8.6 El teclado y la marimba	72
8.7 Los viajes y la Marimba Jolom Konob’	72
8.8 La Marimba Jolom Konob’ y otros grupos	75
8.9 El aprendizaje de la marimba	76
9. Estructura de la música q’anjob’al	77
10. Aporte de la Marimba Jolom Konob’	79
10.1 Komon son	79
10.2 Sones de despedida	82
11. Conclusiones	85
12. Recomendaciones	88
13. Referencias	89
14. Anexos	92
Anexo 1. Partituras	92
Anexo 2. Fotografías	254
Anexo 3. Entrevistas	256
15. Glosario	259

Índice de figuras

Figura 1 . Ubicación de Guatemala	40
Figura 2 . Ubicación del departamento de Huehuetenango	40
Figura 3 . Ubicación de Santa Eulalia	41
Figura 4 . Imagen de Santa Eulalia	41
Figura 5 . Mapa de Santa Eulalia	42
Figura 6 . Baile en el día	60
Figura 7 . Baile en la noche	60
Figura 8 . Marimba Jolom Konob'	62
Figura 9 . Patrón rítmico del bajón antes del violón	67
Figura 10 . Patrón rítmico del bajón después del violón	67
Figura 11 . Primer patrón del centro armónico o nanej	68
Figura 12 . Segundo patrón del centro armónico o el nanej	68
Figura 13 . Patrón rítmico de la percusión	69
Figura 14 . La cera	70
Figura 15 . Primera función de la cera	70
Figura 16 . Segunda función	70
Figura 17 . El saxofón y la marimba	71
Figura 18 . El teclado y la marimba	72
Figura 19 . Músicos de la Marimba Jolom Konob'	73
Figura 20 . Variaciones con dosillos	78
Figura 21 . Variaciones con apoyaturas	78
Figura 22 . Técnica 1 del centro armónico	79
Figura 23 . Técnica 1 en partitura del centro armónico	79

Figura 24 . Técnica 2 del centro armónico	80
Figura 25 . Técnica 2 en partitura del centro armónico	80
Figura 26 . Técnica 1 del bajón	81
Figura 27 . Técnica 1 en partitura del bajón	81
Figura 28 . Técnica 2 del bajón	82
Figura 29 . Técnica 2 en partitura del bajón	82
Figura 30 . Técnica 1 de despedidas del centro armónico	83
Figura 31 . Técnica 1 en partitura de despedidas del centro armónico	83
Figura 32 . Técnica 1 de despedidas del bajón	84
Figura 33 . Técnica 1 en partitura de despedidas del bajón	84
Figura 34 . Ak'al pett (Campo de pett)	92
Figura 35 . Cerro de campana	106
Figura 36 . Ch'oq' no' pirinchuk' (Canta el pirinchuk')	125
Figura 37 . Cham wachuna' (Cerro wachuna')	138
Figura 38 . Chi yal kan toj b'a heb' naq Jolom Konob' (la despedida de la Marimba Jolom Konob')	154
Figura 39 . Nan konob' q'umb'alb'a (Centro de reunión del pueblo)	172
Figura 40 . Naq awalwom (El sembrador)	187
Figura 41 . Naq sonlom (El marimbista)	197
Figura 42 . Sonal heb' kumpare (El son de los compadres)	205
Figura 43 . Sonal ix alib'ej (El son de la nuera)	226
Figura 44 . Grabación	254
Figura 45 . Almuerzo	254
Figura 46 . Fotografía final de grabación	255
Figura 47 . Jesús Juárez	255

Índice de cuadros

Cuadro 1 . Cronograma	35
Cuadro 2 . Lista de integrantes	74

Resumen

Esta es una investigación sobre el grupo musical de marimba llamado Marimba Jolom Konob'. En particular, su música ha sido presentada en el territorio de la comunidad maya q'anjob'al, específicamente en Santa Eulalia, Huehuetenango, ubicada en la región nor-occidente de Guatemala.

Los objetivos de esta investigación fueron estudiar la música del grupo Marimba Jolom Konob' como fenómeno y su significado para el pueblo q'anjob'al en Santa Eulalia, así como identificar el papel que ha tomado y sigue tomando la música en marimba.

La metodología del estudio fue etnografía. Debido a que no hay mucha información académica sobre el tema, los datos primarios se obtuvieron mediante observación participante y entrevistas realizadas a la gente de Santa Eulalia, así como a través de la historia oral; (músicos, autoridades indígenas, ancianos y estudiantes de la comunidad lingüística q'anjob'al. La metodología y los actores estratégicos permitieron la caracterización de la tradición musical sus diferentes momentos y tiempos, el registro en partituras de la música y la transición a un análisis más vinculado a la cosmovisión del pueblo q'anjob'al.

La música es una experiencia colectiva e interacción social de la práctica musical; por ello, la teoría se fundamenta en el *performance*. El estudio del *performance* subraya tanto el papel de los participantes, ejecutantes y audiencia, como el lugar y el momento en el que se establecen sus significados. El antropólogo Sergio Navarrete (2005) ha ponderado cómo la música no puede ser entendido fuera de su contexto de ejecución.

La investigación demostró que el grupo musical Marimba Jolom Konob' juega un papel primordial en la creación de un escenario musical en el pueblo q'anjob'al. Sin embargo, aunque los músicos de Marimba Jolom Konob' consideraron que la música ha sido un objeto de desvaloración, sus propias actitudes y formas de actuar han sido los mayores obstáculos en el desarrollo y continuidad de la tradición.

Palabras claves: Marimba Jolom Konob', q'anjob'ales, etnomusicología, etnografía, historia oral, performance.

Abstract

This research focuses on the marimba music group Marimba Jolom Konob'. In particular, its music has been performed within the territory of the Q'anjob'al Maya community, specifically in Santa Eulalia, Huehuetenango, located in the northwestern region of Guatemala. The objectives of this study were to examine the music of Marimba Jolom Konob' as a cultural phenomenon and to explore its meaning for the Q'anjob'al people of Santa Eulalia, as well as to identify the role that marimba music has played and continues to play in the community.

The methodology applied was ethnography. Since there is limited academic information on the subject, primary data were collected through participant observation and interviews with the people of Santa Eulalia, as well as oral history from musicians, indigenous authorities, elders, and students of the Q'anjob'al linguistic community. This methodological approach and the involvement of strategic actors allowed for the characterization of the musical tradition across different moments and contexts, the transcription of music into scores, and the transition toward an analysis more closely linked to the Q'anjob'al worldview.

Music is understood as a collective experience and a social interaction within musical practice; therefore, the theoretical framework is grounded in performance. The study of performance highlights the role of participants, performers, and audiences, as well as the place and time in which meanings are established. Anthropologist Sergio Navarrete (2005) emphasized that music cannot be understood outside its context of execution.

The research demonstrated that the musical group Marimba Jolom Konob' plays a fundamental role in shaping the musical landscape of the Q'anjob'al people. However, although the musicians of Marimba Jolom Konob' considered that marimba music has been undervalued, their own attitudes and behaviors have been the greatest obstacles to the development and continuity of the tradition.

Keywords: Marimba Jolom Konob', Q'anjob'al, ethnomusicology, ethnography, oral history, performance.

1. Introducción

En 2012, se tuvo el primer contacto con la Marimba Jolom Konob' y en 2016, tuve la oportunidad de conversar con su director. Jolom Konob' es un grupo de marimba que es establecido en 1966. Actualmente, se encuentra formado por nueve músicos entre 16 y 77 años. Ellos interpretan tanto melodías propias como arreglos de otros compositores. Además, se presentan en bodas, inauguración de casas, fiestas patronales, cumpleaños, actividades escolares y municipales que se realizan en Santa Eulalia, Huehuetenango. En algunas ocasiones, han compartido su música en otros municipios cercanos. Este grupo fue también la primera agrupación q'anjob'al en llevar su música a los Estados Unidos.

Aunque el pueblo q'anjob'al se encuentra en cuatro municipios de Huehuetenango (San Juan Ixcay, San Pedro Soloma, Santa Eulalia y Santa Cruz Barrillas), en esta investigación la Marimba Jolom Konob' se observó a través del *performance*, o sea interacción social, y la práctica musical de Santa Eulalia.

Los datos fueron recogidos a través de la observación participante entre el 2 y el 15 de agosto de 2025, así como mediante entrevistas semiestructuradas entre el 15 y el 31 de agosto. En las entrevistas, los informantes describieron la historia y la evolución de la Marimba Jolom Konob', características de los sones, significado de la música para el pueblo q'anjob'al, influencias de otros estilos y repercusiones de la Marimba Jolom Konob' en otros grupos. Además, se logró recoger datos sobre la situación actual de la música de Santa Eulalia, Huehuetenango.

2. Antecedentes

A manera de profundizar el tema se realiza una lectura de propuestas etnomusicológicas y musicológicas que de alguna manera se han realizado en Guatemala. El objetivo de este punto es para demostrar e identificar si en alguna ocasión se ha investigado la música del pueblo q'anjob'al o la Marimba Jolom Konob' con sus sonos.

En Guatemala las investigaciones etnomusicológicas iniciaron a partir de 1897, con la publicación de una investigación etnográfica sobre la música guatemalteca realizada por el geólogo y geógrafo alemán Karl Sapper. En esa recopilación hay música indígena, música garífuna de Guatemala y música del sur de México, con múltiples transcripciones musicales con el afán comparativo. (Cortés, y Stöckli, 2007).

Luego Jesús Castillo publicó sus estudios en 1941, sobre la música maya- quiché, seguidamente en 1975, Vicente A. Narciso, realizó una serie de datos etnomusicográficos y una transcripción de música petenera. (Stöckli, 2007). Tal es el caso de Henrietta Yurchenco que trabajó en 1945, muchos artículos sobre la música del Rabinal Achí y la del Baile de las Canastas de Chajul, Quiche. También en 1955 la Dirección General de Bellas Artes, publicó transcripciones de música guatemalteca general. Seguidamente Jorge Luis Arriola, dirigió el patrocinio de investigaciones etnomusicológicas en Guatemala en el Instituto Indigenista Nacional, en la cual se recolectaron transcripciones musicales. (Stöckli, 2007).

El aporte significativo del etnomusicólogo Manuel Juárez Toledo, comienza a florecer en 1977, con sus recopilaciones hechas en San Marcos, Quetzaltenango, Chichicastenango, Sacatepéquez, ciudad de Guatemala, Escuintla, Alta y Baja Verapaz, siendo sus trabajos como las marimbas de Chuarrancho en 1978, y la música en los rituales dedicados al maíz en 1979. (Cortés, 2007).

Arrivillaga y Stöckli presentan un trabajo colectivo con la grabación de un disco compacto que contiene sonos de marimbas tradicionales de Huehuetenango, entre las comunidades lingüísticas involucradas está; q'anjob'al, mam, popti', chuj, akateco, chaltiteko y tektiteko. Este aporte ha mostrado una diversidad de sonos que identifican a cada grupo social en Huehuetenango, pero también ha generado una reflexión sobre la

pérdida de sonos, ya que de cada comunidad se pudieron grabar un máximo de tres sonos, proyecto que ha quedado limitado con esa cantidad.

Chinab' jul, una composición lingüística que significa marimba de hoyos. (Castillo, 1927). La marimba es una característica de las poblaciones huehuetecas de los Cuchumatanes, así como los q'anjob'ales, chujes, popti's, mames, akatekos y awakatekos, poseen grandes cantidades de intérpretes, compositores, conjuntos y auditores que mantienen la presencia de este instrumentos en sus actividades sociales, donde cada grupo social presenta un estilo muy particular y muy reconocido por cada comunidad. Las tradiciones musicales son manipuladas por los que recogieron la tradición de sonos antiguas, es decir los intérpretes de los sonos, quienes son responsables de alterar o cambiar algunas tradiciones marcadas en la historia social que dan un estilo local de los Cuchumatanes.

En las regiones de las comunidades lingüísticas mencionadas, se localizan fábricas de marimbas quienes cultivaron la presencia del instrumento como Ramón Mendoza y Ramón Mikin en Jakaltenango, Caralampio Fansico en Santa Cruz Barrillas, Pascual Mateo Juan en Santa Eulalia y Salaj en San Miguel Acatán. (Cortés, 2008). Cada uno impregna sus habilidades para crear una marimba de alta calidad.

En la revista que se llama Senderos Revista Etnomusicológica I, publicada por Arrivillaga, describe la reestructuración de las comunidades q'anjob'ales, chujes, popti's, mames, akatekos y awakatekos, por un mundo ajeno, es decir las consecuencias que genera la conversión de los pueblos originarios al cristianismo, la música y la drama fueron empleados para la conversión. Las Iglesias aumentaron su presencia en las tierras de los Cuchumatanes en donde se produjeron obras musicales como las de Tomás Pascual y Francisco de León, todas las obras eran de carácter religiosas. Por otro lado los bailes del Tun fueron combatidos y prohibidos desde 1679, hasta 1749, los cuales eran llamados bailes endemoniados por los misioneros. Incluso se profundiza la influencia de la radio en la música y la inclusión de otros instrumentos en los sonos, los cuales en su mayoría quedaron establecidos en el calendario festivo cristiano para su realización. (Cortés, 2008).

En el caso de la investigación de José Camposeco, realizado en las áreas lingüísticas mam, q'anjob'al, akateka y akalteka. Recoge datos significantes sobre el origen histórico de la marimba entre los pueblos originarios mencionados, la cual es presentada con narraciones mitológicas que explican que la marimba ha sido desarrollada en varias décadas y ha sido llamada te' son, chinab' o q'ojom. Este libro presenta la historia de la marimba según los conocimientos de personas que han sido muy importantes en el desarrollo de la marimba en las áreas rurales de Huehuetenango, como es el caso de Pascual Mateo siendo este un marimbero y marimbista reconocido en el pueblo de Santa Eulalia y en otros municipios aledaños. Mateo Pascual, cuenta que la marimba fue descubierta por unos leñadores que apreciaron a un pájaro picoteando ramas semiquemadas de un árbol por un incendio que se había dado, los sonidos eran tan raros que los asustó, por esa razón fueron a consultarlo con un adivino quien expresó que los leñadores tenían suerte porque habían descubierto un instrumento musical. (Camposeco M., 1992). Dichos conocimientos han sido comparados con otras investigaciones sobre este mismo tema como las evidencias arqueológicas tal es el caso del Vaso de Ratintinxul y el aporte de las culturas europeas, africanas y asiáticas con el objetivo de esclarecer el origen de la marimba.

Franz Termer siendo un etnógrafo y geógrafo alemán que pasó en Santa Eulalia, Huehuetenango, en los años 1925 a 1929. Aprovechó su visita para grabar música, donde elaboró una colección de instrumentos musicales y filmaciones de danzas que correspondían a la comunidad lingüística chuj. Expresaba que la música era ejecutada por tres músicos, dos ejecutan chirimías y uno ejecuta un tambor. Con este aporte Franz, no explica si los músicos y danzantes eran de Santa Eulalia, San Sebastián Coatán o San Mateo Ixtatán, porque en Santa Eulalia antes y después de 1925 siempre ha sido habitada por q'anjob'ales. Las grabaciones que hizo Franz, eran los últimos sonidos que quedaban y prácticamente hoy ya no existen en las tierras de los q'anjo'ales y chujes. Lo valioso de este trabajo es que hay referencias de la existencia de estos instrumentos en estas regiones y las transcripciones que expresaban esos sonidos antiguos que se perdieron. Además, este aporte da lugar a dudas sobre el porqué desaparecieron esos instrumentos y aquí utiliza el término sonos interpretados con chirimías y tambor. Término que se analizará más adelante.

La propuesta de Sergio Navarrete, estudia el significado de la música de la comunidad lingüística maya Achí de Guatemala. También está el aporte de David de Gandarias sobre los sones ladinos de Guatemala, donde presenta una recopilación en partituras de sones antiguos, además describe la historia del son ladino y sus evoluciones en el contexto guatemalteco. Por otro lado están los aportes del etnomusicólogo Alfonso Arrivillaga y Matías Stöckli, sobre los sonidos de los Cuchumatanes de Huehuetenango.

2.1. La importancia del aprendizaje de la música tradicional

Además de ahondar lo trascendental que es la labor de la Etnomusicología, sobre todo el estudio de las culturas como música, en los últimos años en Guatemala se han presentado investigación que ofrecen datos e informaciones sobre la música de las culturas guatemaltecas, pero solo se han quedado en la descripción de datos (Navarrete, 2005). No digamos sobre la inclusión de estos temas en el ámbito educativo.

No obstante lo que se pretende con esta propuesta es brindar informaciones y conocimientos musicales de la cultura q'anjob'al, para que haga contribución a la búsqueda de una educación integral en el sistema educativo nacional, que es un tema que entra en discusión para educadores musicales adentrados en el tema de la interculturalidad y multiculturalidad de su país.

Ponté. (2000. p. 45). “Cuando hablamos de introducir la Cultura Popular, la Tradición y el Folklore como política de práctica educativa estamos hablando de una educación emancipadora”. De acuerdo a esta expresión, con el proyecto se pretende generar conocimiento y conciencia sobre la diversidad de cultura musical, para integrar, facilitar, fomentar y desarrollar el aprendizaje de la música autóctona de Guatemala.

2.2. Hacia una perspectiva intercultural

De acuerdo a las grandes miras del sistema educativo, sobre las nuevas generaciones se enlistan los siguientes fines que se relacionan con algunos aportes de este trabajo específicamente al aprendizaje de la música autóctona de Guatemala.

- El perfeccionamiento y desarrollo integral de la persona y de los Pueblos del país.
- El conocimiento, la valoración y el desarrollo de las culturas del país y del mundo.

- El fortalecimiento de la identidad y de la autoestima personal, étnica, cultural y nacional.
- El fomento de la convivencia pacífica entre los pueblos con base en la inclusión, la solidaridad, el respeto, el enriquecimiento mutuo y la eliminación de la discriminación.
- La interiorización de los valores de respeto, responsabilidad, solidaridad y honestidad entre otros y el desarrollo de actitudes y comportamientos éticos para la interacción responsable con el medio natural, social y cultural. (Ministerio de Educación, 2009).

Uno de los propósitos centrales es presentar conocimientos y experiencias vivenciales de la cultura q'anjob'al a través de la música, de manera que puedan convertirse en puntos de referencia y materiales de apoyo para el aprendizaje de la música guatemalteca. Estos aportes complementan los contenidos establecidos en el CNB y contribuyen a la construcción de una perspectiva intercultural, tal como lo plantea Jesús Martín Escobar en su artículo "El Folklore Musical en la Enseñanza", publicado en una revista universitaria de Formación de Profesores.

- Enseña a comprender y respetar otros estilos de vida.
- Ayuda a explicar ciertos comportamientos humanos.
- Ayuda a entender más y mejor al hombre en sociedad.
- Proporciona un mayor conocimiento la propia cultura.
- Favorece una actitud activa, tanto en el niño como en el adulto.
- Es un elemento importante de integración social.

Sirve para mantener vivos modelos de melodías, canciones, danzas e instrumentos, cuyo conocimiento facilita el estudio e interpretación de determinados puntos de Morfología y Organología. (Escobar, 1992).

En la propuesta se ofrecen informaciones tanto musicales en sí y sobre cómo la cultura ha usado la música y su función que han adoptado en cada momento planificado, así como el papel de la marimba en las actividades de fiestas. Estas expresiones minoritarias q'anjob'ales forman parte del patrimonio cultural de la nación, por lo que es oportuno incorporarlas en el Currículo Escolar ya que es un referente de la identidad y algo que se ha recibido del pasado. (Pozzo, 2011).

3. Justificación

El objetivo de esta investigación es analizar la música del grupo Marimba Jolom Konob' como fenómeno cultural y su significado para el pueblo de Santa Eulalia. Se busca comprender el papel que esta música desempeña en la vida comunitaria, qué narrativas expresan los q'anjob'ales a través de ella y cómo refleja la identidad colectiva. Asimismo, el estudio permite indagar en los momentos y contextos en que surge la identidad q'anjob'al, y examinar de qué manera la Marimba Jolom Konob' ha contribuido a consolidarla y sostenerla.

La música ha desempeñado un papel esencial en los pueblos indígenas, formando parte de ceremonias, rituales, costumbres y prácticas religiosas. En esta investigación, seis entrevistados comparten sus experiencias y vínculos con la música. El estudio constituye una interpretación de la Marimba Jolom Konob' a partir de las voces de la comunidad local.

Como pondera Sergio Navarrete (2007, 27) la música tiene siempre un referente en la experiencia social y el significado que se produce, reproduce y transforma de acuerdo con los contextos de la interacción social y musical. En el caso de Marimba Jolom Konob' el *performance* nace entre público y músicos del pueblo.

La Marimba Jolom Konob' ha sido acercada como tradición q'anjob'al, ya que todos los músicos han tenido que ser q'anjob'ales. Tenemos que tomar en cuenta en general solamente viven 1% de mestizos en el pueblo de Santa Eulalia.

Como Michael Moerman ha ponderado sobre un proceso de identidad de un tribu Tailandés, lo más importante es dejar de preguntar quiénes son sino más importante es preguntar cómo, cuándo y porqué la tribu usa su identidad (Heinäluoma, 2007 28). Igual se puede analizar la construcción de la identidad de q'anjob'al a través de la música. Identidad es una construcción orgánica que cambia continuamente.

En la interpretación de los sonos q'anjob'ales se observa que los sonos antiguos suelen ser ejecutados por ancianos, personas que han dedicado su vida a dar continuidad a la música heredada de sus abuelos. Asimismo, quienes los escuchan son, en su mayoría, miembros de la comunidad mayores de cincuenta años. Por lo tanto decidí documentar en

partituras los sones que en algún tiempo pude aprender de abuelos marimbistas q'anjob'ales de Santa Eulalia.

El grupo enfrenta un problema con los sones: solo el abuelo Jesús Juárez, de 65 años, los recuerda. Con el paso del tiempo, los sones afrontan dos riesgos principales: su posible desaparición y la alteración o plagio por parte de marimbas actuales de Santa Eulalia y otras regiones. Más allá de estudiar los sones en sí, resulta esencial comprender la relación de los q'anjob'ales con ellos, las causas de esta situación y sus consecuencias futuras. También es trascendental analizar los cambios culturales reflejados en los sones. Documentar los sones de Santa Eulalia es vital, no solo para preservar en partituras cómo eran y cómo han cambiado, sino también para entender las costumbres y tradiciones q'anjob'ales. Asimismo, es necesario identificar el papel que juega su evolución cultural, un tema aún poco explorado por la investigación académica.

4. Objetivos

4.1 Objetivo general

Analizar desde una perspectiva etnográfica la función sociocultural y simbólica de la Marimba Jolom Konob' como expresión viva de la identidad q'anjob'al en Santa Eulalia, Huehuetenango.

4.2 Objetivos específicos

- Documentar 10 sonos tradicionales interpretados por el grupo Marimba Jolom Konob', a través de transcripción musical y registros participativos.
- Identificar los contextos sociales, ceremoniales y comunitarios en los que se presenta la marimba como elemento ritual y festivo.
- Explorar los procesos de transmisión oral y aprendizaje musical dentro del grupo y la comunidad.

5. Marco teórico

5.1 Performance

Para estudiar la música de la Marimba Jolom Konob', se contempló como base de estudio la teoría de *performance*. Con esta teoría se permitió conocer las acciones de los músicos, intereses de los dueños de fiestas y el desenvolvimiento de los invitados en la fiesta. Los estudios de *performance* tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente hacer en su vida cotidiana. (Madrid, 2009). Por lo tanto el *performance* aplicado con los q'anjob'ales y sus sonos, se pregunta qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Tal como sucede con el proyecto de Josh Kun sobre construcciones raciales y nacionales en Estados Unidos, el proyecto de Kun se acerca a la música para explorar como ésta permite a ciudadanos minoritarios y marginalizados en Estados Unidos pueden trascender las contradicciones de sus vidas en ese país. (Kun, 2005).

Otro caso similar de Barbara Browning, toma la música africana y afrobrasileña y su corporeización como puntos de partida para explorar las implicaciones culturales de la diáspora africana. Además con la propuesta de Robin Moore Nationalizing Blackness publicado en 1997, se pudo explorar la forma en que la música se convirtió en un terreno para la negociación de relaciones raciales e ideas sobre la nación en la Cuba, donde el libro terminó formulando la pregunta fundamental de los estudios de *performance*: ¿qué es lo que la música hace en un contexto social determinado? (Moore, 1997). Como también lo que sucedió con Listening to Salsa (1998) de Frances Aparicio, un trabajo que investiga el papel de la música popular en los procesos de construcción de discursos de nacionalismo y de género en Puerto Rico y en la diáspora puertorriqueña, toma como objeto de investigación una gran variedad de manifestaciones culturales como *performances* que articulan una serie de momentos en la memoria cultural puertorriqueña, (Frances, 1998).

Cada una de estas propuestas permite enfatizar y reflejar la importancia del estudio de la música con la teoría del *performance*, la cual ofrece una gama de informaciones que responden a las preguntas y objetos de la investigación.

Este enfoque concibe los sones como procesos insertos en prácticas sociales y culturales más amplias. Se plantea cómo el estudio de la música puede contribuir a comprender la identidad q'anjob'al y, a partir de ello, explicar los usos sociales y culturales de los sones.

Para profundizar en este tema, se puede analizar el papel de los marimbistas de Jolom Konob', cuyo trabajo genera resonancia en la comunidad q'anjob'al. Este enfoque se vincula con el análisis de Auslander (2006), que considera al individuo y su experiencia musical más allá del espacio de la interpretación, preguntándose por la relación entre dicha experiencia y el mundo que rodea a quien la vive.

5.2 Performance y cultura

En un contexto dinámico y en constante desarrollo, las manifestaciones culturales se presentan siempre de manera organizada. Estas pueden encapsularse en diversas formas de expresión —como señala Singer (1955)— que incluyen juegos, conciertos de música, conferencias, plegarias, lecturas, ritos, ceremonias y festivales. Tales expresiones permiten descubrir y comprender el funcionamiento de la cultura que las origina, pues cada una se vincula con otras y adquiere significación en conjunto, como ocurre con la música y la danza dentro de la práctica musical.

En el caso del *performance* musical, antes que nada es un momento o espacio que tiene un inicio y un fin, tiene una razón de ser, necesita de un espacio específico, necesita del artista y su público o audiencia, donde las capacidades conductuales y cognitivos entran en movimiento expresando una forma de vida sociocultural, a partir de este fenómeno se puede deducir el significado de la música para determinada cultura. Por otro lado estando de acuerdo con Herndon el *performance* musical no siempre encapsula conscientemente la cultura y puede generar limitaciones, no obstante como lo mencionado Navarrete, nos conduce a comprender algo importante que son las emociones que entran en juego, que son también parte fundamental de las construcciones sociales.

El significado de la música la da quien la produce, así como John Blacking enfatiza que las sociedades poseen diferentes ideas acerca de aquello que consideran “música” y que, a su vez, cada sociedad en particular tiene un acuerdo social implícito sobre los principios culturales en que los sonidos deben organizarse para producir esa

“música”; es decir, toda sociedad ha puntualizado un ideal sonoro propio de acuerdo con sus valores y creencias. (Blacking, 1973). Claro que se puede definir la música con conceptos universales pero el significado es donde está la variación, la música la usan todas las sociedades del mundo, pero la forma de crear esa música es diferente y es donde cada cultura impregna su forma de pensar e idear música, empleando sus posibilidades en la utilización de recursos sonoros.

Un país que se construye y se desarrolla por varias culturas crea una diversidad musical importante que forma parte del patrimonio intangible. Estudiarla es como tratar de entender nuevos mundos donde el pensamiento y manera de ver la vida es diferente, como expresa José Manuel Puig Cassauranc, secretario de Educación en el gobierno del general Calles: “Son ustedes testigos de la inteligencia de los indios, de sus cualidades artísticas no superadas por ninguna raza en el momento actual, de su intuición verdaderamente maravillosa en las manifestaciones más altas del espíritu, como son el arte musical (...) de su agilidad física y mental, casi única, de su resistencia portentosa, de su frugalidad no superada”. Esto y otros estudios han cambiado la historia musical de las culturas mundiales. Así como dice (Oliva, 2000). Que en el siglo XIX, se pensaba que cualquier tipo de música que no fuera occidental era primitiva, inferior y salvaje, ahora el pensamiento es tolerante a los estilos musicales. Existen documentos musicales que relatan sobre cómo algunas culturas se relacionan con la música, cómo la usan dentro de su sociedad, la mayoría concluye que la música es un arte importante que explica el desarrollo de las culturas.

Primero que nada, Merriam distingue entre usos y funciones. Los usos se definen de este modo: cuando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las formas en que la música se emplea en la sociedad humana, a la práctica habitual o al ejercicio de costumbre de la música, ya sea como una cosa en sí misma o en conjunción con otras actividades (1964: 210). El ser humano usa la música, las culturas usan la música, todos usamos la música, este es un claro ejemplo del universalismo musical, pero la música puede tener además una función más profunda, en cada cultura puede haber canto o la existencia de algunos instrumentos musicales. Identificado estos elementos luego surge la inquietud de indagar la forma en que estos elementos son utilizados en la música. Merriam define la función como “la efectividad específica de la música en tanto ella

satisface los requerimientos de la situación, o en tanto responde a un propósito objetivamente definido; esto involucra la igualación de la función con el propósito” (p. 218). El ser humano pone función a la música, cuando esta satisface necesidades o cuando genera algún tipo de emoción que sensibiliza o fortalezca el espíritu del hombre. Como los q’ajob’ales expresan que la función del violín y la guitarra, es para despedir el alma de un difunto y la música suena en los velorios y en la novena del difunto, otro ejemplo, la marimba es relacionada con la felicidad, bienestar y convivio. Además para profundizar este tema Merriam establece otras funciones generales de la música que proporcionan las culturas.

- Expresión emocional: la música parece estar involucrada claramente con la emoción y ser un vehículo para expresarla.
- Goce estético: esta función está clara en la tradición occidental o en las altas culturas de Oriente, pero no es evidente si se trata de un fenómeno universal, o si está ligado a la cultura.
- Entretenimiento: la música proporciona entretenimiento en todas las sociedades.
- Comunicación: de todas las funciones de la música, la comunicación es tal vez la menos conocida y comprendida.
- Representación simbólica: existen pocas dudas de que la música funciona en todas las sociedades como una representación simbólica de otras cosas, ideas y conductas.
- Respuesta física: aquí serían relevantes el papel de la música en los fenómenos de posesión, la danza, etc.
- Forzar conformidad a las normas sociales: esta sería “una de las principales funciones” de la música.
- Validación de las instituciones sociales y los rituales religiosos: las instituciones se validan mediante canciones que enfatizan lo propio y lo impropio, o que dicen a la gente lo que debe hacerse y cómo debe ser hecho.
- Contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura: a lo mismo contribuyen sin duda otras manifestaciones de la cultura, por lo que correspondería decir más bien

que en este respecto la música “juega una parte”. Contribución a la integración de la sociedad. (Merriam, 1964).

5.3 El universalismo de la música

En este acto de equilibrio entre las construcciones biológicas y las fuerzas históricas, la noción de universales musicales meramente proporciona un foco en la unidad que subyace a la gran diversidad presente en los sistemas musicales de todo el mundo, y atribuye esta unidad a construcciones neuronales. (Reynoso, 2006). Es una propuesta etnomusicológica que ve la música como un producto de la unificación de una gran diversidad cultural, excluye el sentir de cada grupo social y generaliza las ideas incorporadas en la música. Además Nettl expresa que la música está asociada con la etnicidad. Cada grupo social posee una música, al menos, a la que considera como propia. Allí donde haya una identidad a subrayar, habrá una música diferencial. Realmente es tan importante analizar el todo musical, claro está que el ser humano se expresa con música, maneja una gama de sonidos, puede cantar, puede hacer ritmos con su cuerpo e interactuar con objetos sonoros, incluso puede emitir varias alturas con la voz, ideas que permiten estar de acuerdo con la postura del universalismo musical, pero el motivo del empleo de estos objetos y capacidades no puede ser excluida en una cultura, ya que esta puede ver el mundo diferente, aspecto que se ignora totalmente al universalizar la música.

Ahora McAllester, defiende su postura con el universalismo de la música, él está convencido que no se puede generalizar algunas formas de estudiar la música, por lo tanto dice, que “probablemente no existen ‘universales’ absolutos en música”, “existe una gran cantidad de casi-universales (...) Uno de los casi-universales más importantes es que la música transforma o exalta, calma o excita, pero en todo caso cambia. Otras experiencias transforman la vida, pero no tan universalmente. (Reynoso, 2006). Entonces hay criterios etnomusicológicos que visibilizan la música en el campo del universalismo, así como también existe el campo casi-universal que presenta McAllester, es decir no todas las culturas responden igual a una determinada música, todos usan la música pero todos la usan de acuerdo a su contexto social y cultural.

En el caso de Wallaschek, va más allá sobre esos parámetros que universalizan la música, estableciendo una relación entre la música y el origen de las mismas, según él “la

música, con sus elementos rítmicos fuertemente pronunciados, es un poder organizador que mantiene juntos a los participantes en la danza y torna la acción común posible. Toda la tribu actúa en común como un solo cuerpo, y la habilidad puesta de manifiesto. (Wallaschek, 1893). Es decir toda la música tiene ritmo pero ese ritmo juega un papel específico en las diferentes culturas del mundo. El ritmo de la música de alguna tribu de África su función es diferente al ritmo de la música de alguna cultura guatemalteca. Otra perspectiva que sugería Klaus Wachsmann, “todas las culturas poseen algo que al menos a los europeos y euroamericanos nos suena como música”. Otro ejemplo de este tema, casi universalmente la música se asocia con la danza; pero no toda la música es danzada.

5.4 La evolución de la música según teorías

Desde las culturas primitivas hasta en la actualidad, los cambios siempre tienen una causa y un efecto, estas pueden surgir por alguna necesidad biológica o por influencias que no necesariamente nacen en el propio determinado espacio cultural. En el área de la música que es el tema central de este trabajo, varios expertos han tomado este fenómeno dentro de sus propuestas brindando una explicación sobre los cambios musicales.

Según Wallaschek, dice que el ritmo del hombre puede producir cambios en la música, y para recordar una tonada primero debe revivirse el ritmo, y la melodía será recordada con facilidad. (Wallaschek, 1893). Deducimos en su teoría que el ritmo es el eje central de la música, en la cual ha originado muchos cambios y el ritmo del hombre por una parte está condicionado por el contexto y por el otro por sus condiciones biológicas.

Por otro lado, hay autores que cuestionan algunos cambios evolutivos de la música, como Curt Sachs en el canto. Se oponía a la hipótesis que derivaba el canto humano de la imitación de los animales, él expresa, “No existe –decía– animal que cante, entre los que son vecinos a la especie humana” (Sachs, 1981). Aún en textos de divulgación Sachs cuestionaba la teoría de Karl Bücher, que aseguraba que el canto primitivo surgió para ordenar rítmicamente las tareas colectivas (organizadas, regulares, continuas, periódicas y orientadas a fines), le señalaba que en las civilizaciones simples no existen trabajos colectivos, y menos aún ordenados rítmicamente. (Reynoso, 2006).

Sea cual fuese la explicación y razonamientos de las teorías evolutivas de la música, siempre concuerdan en la explicación de los cambios que ocurren en la música como una

forma de expresión desligada en el ser humano que responde a ciertas necesidades inherentes por naturaleza. En cada momento o etapa en que se ha desarrollado o impulsado la música desde la prehistoria, las circunstancias de vida han sido particulares y específicas que corresponden a cada época y contexto. Ahora en la actualidad las realidades son otras, las necesidades provocan nuevos pensamientos, existe la búsqueda de soluciones urgentes a problemas del siglo XXI. Existe un fenómeno de intercambio de formas de vidas entre culturas, la música puede ser un medio que despierta emociones que no necesariamente dependen de una cultura determinada, la música en su interior puede transportar ideas poderosas para generar algún cambio tanto entre ella misma o algún cambio social.

Algunos cambios puede que vayan a reflejarse en las formas de expresión de las personas específicamente en la música, por mencionar algunos de los casos de evolución musical, a veces las sociedades intentan construir una universalidad musical aspirando lo que es ajeno a su cultura determinada. Es obvio que un extranjero percibirá la música para koto o shakuhachi en forma muy distinta de lo que lo hace un japonés. Pero un estudioso inquieto de Occidente seguramente apreciará mejor esa música que un joven chimpira o un bosozoku de Kyoto desinteresado en su tradición ancestral. (Reynoso, 2006). Lo mismo es verdad en otras partes, y a propósito no sólo de la música sino de los valores que la acompañan.

A través de este ejemplo se evidencian los efectos de las nuevas tendencias de vida en las generaciones actuales. Hoy es común escuchar a jóvenes hablar de su cultura con información limitada o repetir ideas mecanizadas, sin una reflexión profunda sobre su contexto de desarrollo. En algunos casos, como sucede con jóvenes q'anjob'ales, se esfuerzan por conocer su identidad solo cuando existe algún condicionamiento, mientras que el acercamiento a otras culturas dominantes ocurre de manera inconsciente.

5.5 Los cambios y la adaptación musical

Las sociedades están en constante cambio, es una naturaleza del ser humano que está comprobada que no se puede estancar, en la actualidad los cambios son más rápidos que antes, una causa puede ser el intercambio cultural que se da a través de los medios de comunicaciones digitales como es el internet, la música que produce una cultura está

expuesto a grandes cambios, y a través de ella se puede describir como una cultura también cambia, tal como ha mencionado Blacking, pero él aún profundiza la evolución biológica tal como aquí dice; la disciplina, se funda en el rechazo de la separación entre lo cultural y lo biológico, dado que numerosos rasgos de la cultura están biológicamente fundados, y todos los humanos poseen un repertorio común de estados somáticos, estados alterados de conciencia y propiedades de funciones cognitivas; más aún, la sociedad “no es meramente como un organismo: es un fenómeno biológico, un producto del proceso evolutivo”. (Wallaschek, 1893). Por lo tanto estudiar la música es abrir un espacio donde se podrá identificar cómo una persona, cultura o sociedad ha producido cambios y no cabe duda tener que profundizar la función de esos cambios y hacia dónde dirigen el futuro del ser o los seres que la producen.

5.6 La música en la cultura

Durante el nacimiento de la etnomusicología, se han publicado varias propuestas que explican la música como un fenómeno producido por alguna cultura determinada, la mayoría ha hecho un trabajo bastante productivo en el análisis e incluso la comparación de la música con otra. Alan Merriam, publica su libro *La Antropología de la Música* en 1964, donde da un giro total a esta disciplina, diferenciándose claramente de la etnomusicología que se limita al estudio de aspectos musicales. Merriam, establece que; “el sonido musical es el resultado de procesos conductuales humanos que se hallan conformados por los valores, actitudes y creencias de la gente que comprende una cultura particular. La conducta humana produce la música, pero el proceso es continuo; la conducta en sí misma está conformada para producir sonido musical, y entonces el estudio de una fluye en el otro”. (Merriam, 1964). Siendo así la disciplina se divide en dos grandes áreas que entran en juego cuando se estudia la música de una cultura, quizás son campos que se venían trabajando pero en forma particular y aislada. Merriam realiza una fusión potencialmente enriquecedora en la Etnomusicología uniendo la musicología con la etnología, a partir de allí propone un modelo simple, que involucra el estudio de tres niveles analíticos: La conceptualización sobre la música, la conducta en relación con la música y el sonido de la música en sí mismo. Merriam aclara que si hay que estudiar la música, hay que considerar la cultura que la produce en sus complejidades, prestar atención a los temas socioculturales, conductuales, históricas y no solo la música en sí.

Aplicando este punto Navarrete centra su interés en la dinámica de la interacción social de la práctica musical, los contextos y condiciones de su producción, el performance y la expresión de las emociones así como en la elaboración de significados que adquiere la música en los contextos. (Navarrete, 2005). Partiendo de estos antecedentes etnomusicológicos, la propuesta adquiere una forma y estructura sistemática e integral, que no simplemente explicará la música q'anjob'al sino además estudiará la cultura en sus características que la describen en el pueblo Santa Eulalia y su estrecha relación con la música de son.

5.7 El ser humano como protagonista del quehacer musical

No es suficiente identificar un estilo musical característico en sus propios términos y verlo en relación con su sociedad. Se debe reconocer que ningún estilo musical tiene “sus propios términos”: sus términos son los términos de su sociedad y su cultura, y los de los cuerpos de los seres humanos que lo escuchan, lo crean y lo ejecutan (Blacking, 1973). Con la teoría de Blacking, la música la liga al ser humano que la produce con sus procesos conductuales y cognitivos, él habla que la música es un producto de la conducta de grupos humanos, la música es sonido humanamente organizado y ésta organización describe la organización de una sociedad o cultura donde la persona es un eje central.

6. Marco metodológico

6.1 Trabajo etnográfico

La investigación etnográfica hace referencia al estudio directo de personas y grupos durante un cierto periodo, utilizando la observación participante o las entrevistas para conocer su comportamiento social. (Giddens, 1994). Este método se aplica al estudio de la música de una determinada sociedad, cuando se tiene la intención de comprender la música ligada a la cultura que la produce, sabiendo que la música es el reflejo de una cultura. El conocimiento, experiencia, ideologías, comportamientos, organización social, expresión y comunicación, son algunos elementos vitales que dan vida a una nueva teoría documentada sobre algún tema. En este caso, las entrevistas y observaciones se realizaron sobre el tema de la Marimba Jolom Konob' relacionada a la cultura q'anjob'al de Santa Eulalia, Huehuetenango y una de las preguntas era cómo los q'anjob'ales mantienen su identidad a través de los sones.

6.2 Observación participante

En esta etapa tuve que involucrarme en el campo de la investigación, donde se realizaron entrevistas semiestructuradas dirigidas a abuelos, ancianos, profesores de música, gestores culturales, estudiantes de nivel medio y personas particulares que asisten a las fiestas de marimba, con el fin de recolectar informaciones históricas, sociológicas, cognitivas y emocionales sobre los sones de la Marimba Jolom Konob'. Cuando los entrevistados respondían, siempre generaban otras inquietudes que también contribuían para profundizar el tema a investigar.

6.3 Historia oral

Es una disciplina de investigación que recopila información por medio de la comunicación verbal entre personas, la definición de Paul Thompson sobre esta disciplina es; la historia oral, como la interpretación de la historia, la sociedad y las culturas en proceso de cambio a través de la escucha y registro de las memorias y experiencia de sus protagonistas (Thompson, 1997). Es un campo interdisciplinario que puede ser empleado en otras áreas de investigación como lo es la sociología, arqueología, la historia y los análisis literarios y culturales. Según Thompson, fue uno de los precursores de esta

propuesta y se refleja la aplicación en su trabajo que documenta la historia social de Gran Bretaña a principios del siglo XX, en donde luego produjo el libro *The Edwardians* (1975). La entrevista y la grabación de las respuestas de las experiencias de hombres y mujeres, fueron los pasos fundamentales que aplicó Thomson influenciado por la antropología. La memoria colectiva y el olvido colectivo también son necesariamente materia de gran relevancia e interés para cualquier historiador oral, en cuanto que las personas experimentan los hechos como individuos pero también como miembros insertos en una particular cultura ubicada en un tiempo y un espacio específico (Sanmiguel, 2013).

Por otro lado la historia oral permite ampliar investigaciones sobre determinados elementos culturales que se quiera estudiar, a través de ella se puede conocer el pasado, el presente y plantear un futuro con colores modernos y tecnológicos, es decir documentar los acontecimientos históricos de la cultura. Además es una metodología de investigación que establece una interacción humanitaria y verbalizada. Un individuo puede contar verbalmente su sentir y saber sobre la evolución histórica de un tema a investigar que luego esos conocimientos se digitalizan para el futuro.

En este trabajo la historia oral, se empleó para construir una digitalización de los aportes de la Marimba Jolom Konob', desde sus principios de trabajo hasta en la actualidad. Al parecer los abuelos músicos sabían muy bien su trayectoria dentro de la sociedad, pero esta historia presenta altas probabilidades de quedarse en el olvido. Por lo tanto, con la historia oral se logró crear una historia evolutiva de la Marimba Jolom Konob', a partir de los años 1966 hasta en la actualidad.

La investigación se llevó a cabo mediante trabajo de campo, con participación activa y observación directa, complementada por entrevistas en línea. Dicho trabajo de campo incluyó a los abuelos integrantes del grupo de Marimba Jolom Konob' y a las comunidades q'anjob'ales que interactúan con los sones de Santa Eulalia.

6.4 Muestra

Se escogieron elementos que tienen un perfil acorde al tema a investigar; críticos, reflexivos, que demuestran una participación social y conocedores del tema a investigar, su elección se realizó con las referencias de otras personas de la comunidad q'anjob'al, se

tuvo que hacer varios tipos de muestras, ya que la intención era recoger diferentes puntos de vistas y cada muestra tiene solo un elemento.

- Entrevista 1. Educador musical de nivel medio de Santa Eulalia, Huehuetenango.
- Muestra 2. Estudiante del nivel medio.
- Entrevista 3. Marimbista de otro grupo de marimba en Santa Eulalia.
- Entrevista 4. Joven marimbista de la Marimba Jolom Konob'.
- Entrevista 5. Tercer Concejal de la Municipalidad de Santa Eulalia, Huehuetenango.
- Entrevista 6. Anciano de Santa Eulalia.

Para cada una de las muestras se elaboró una entrevista con preguntas específicas. La duración de cada entrevista osciló entre 15 y 40 minutos. La cantidad de preguntas fue de 6 a 10 preguntas semiestructuradas. Durante las entrevistas, estas fueron registradas en un teléfono móvil para su posterior transcripción en Word. Además se tuvo que apuntar algunos datos importantes que mencionaron los entrevistados en una nota para luego ser investigadas. El lugar donde se realizaron las entrevistas fue en casa de cada entrevistado.

Los resultados se tabularon, se analizaron con sus similitudes que se encuentran en otras muestras, para unificar ideas y sacar conclusiones.

Cuadro 1. Cronograma

n.º	Actividades	Meses 2025					
		J	J	A	S	O	N
1	Entrevistas a los abuelos	x	x	x			
2	Interpretación de resultados de las entrevistas.	x	x	x	x		
3	Desarrollo de lecturas.	x	x	x	x		
4	Interpretación y análisis de recursos de apoyos; (audios)	x					
5	Grabación de sones ancestrales.		x				
6	Edición de partituras No. 1		x				

n.º	Actividades	Meses 2025					
		J	J	A	S	O	N
7	Edición de partitura No. 2		x				
8	Edición de partitura No. 3		x				
9	Edición de partitura No. 4		x				
10	Edición de partitura No. 5		x				
11	Edición de partitura No. 6			x			
12	Edición de partitura No. 7			x			
13	Edición de partitura No. 8			x			
14	Edición de partitura No. 9				x		
15	Edición de partitura No. 10				x		
16	Análisis de la forma.		x	x			x
17	Presentación de informe.						x

Nota. Elaboración propia

Por otro lado, se hicieron grabaciones de 10 sones, lo cuales fueron realizados en la casa del abuelo Jesús Juárez, ya que es el lugar donde estaban todos los instrumentos. Se contactó a una persona con experiencia en grabación de audio para realizar el trabajo. El resultado fue adecuado, pues la intención principal era obtener registros sonoros que permitieran la transcripción de los sones en partituras. Asimismo, se filmó la ejecución de los sones con el propósito de generar material audiovisual útil para la edición de las partituras.

6.5 Grabación de sones

Antes de la grabación se les informó a los integrantes de la Marimba Jolom Konob', sobre los objetivos del proyecto para que se comprometieran a brindar su participación

responsable, con el apoyo del director musical quien es el abuelo Jesús Juárez, decidieron elegir las sones de su autoría que son más antiguos y que están en proceso de desaparición. Posteriormente se contactó a la persona asignada en la realización de la grabación de sones.

Esta etapa se llevó a cabo en dos días. En el primer día se programaron ensayos intensivos de los sones elegidos, para que en la grabación no llevara mucho tiempo. En el segundo día se realizó la grabación, actividad que comenzó desde las 9 de la mañana hasta las 10 de la noche. No fue fácil el proceso porque los músicos tuvieron ciertas dificultades, algunos confesaron que nunca habían estado en una experiencia similar, se sintieron inseguros haciendo tardar la grabación en el tiempo establecido.

6.6 Transcripción de sones

Para la digitalización de los sones se utilizó el programa SIBELIUS, debido a la sencillez de sus opciones. Los sones fueron clasificados según sus características y niveles de complejidad, y cada uno requirió un tiempo específico para su digitalización.

El proceso inició con la digitalización del centro armónico y del bajo de la marimba, con el fin de establecer la base de la armonía y el acompañamiento. Posteriormente se incorporaron las melodías, y finalmente se añadieron el violón, las percusiones y los saxofones.

Las principales dificultades se presentaron en la distribución de las voces melódicas. Según el abuelo Jesús Juárez, no existe una regla fija para este trabajo: es necesario escuchar atentamente la melodía para determinar las segundas voces. De este modo, cada son indica sus propios adornos y el momento de emplear intervalos de terceras, sextas u octavas mayores. Para reproducir fielmente la distribución de voces registrada en la grabación, fue necesario elaborar un pentagrama independiente para cada registro.

- Sonal ix alib'ej: el son de la nuera. (la partitura se editó en 15 días).
- Sonal heb' cumpare: el son de los compadres. (la partitura se editó en 10 días)
- Naq sonlom: el marimbista. (la partitura se editó en 7 días).
- Naq awalwom. el sembrador. (la partitura se editó en 7 días)
- Nan aonob' q'umb'alb'a. el centro del pueblo para reuniones. (la partitura se editó en 10 días).

- Chi yal kan toj b'a heb' naq Jolom Konob'. la despedida de la Marimba Jolom Konob'. (la partitura se editó en 7 días).
- Cham wachuna'. cerro wachuna'. (la partitura se editó en 7 días).
- Ch'oq' no' pirinchuk'. el cantar del pirinchuk'. (la partitura se editó en 7 días).
- Cerro campana. (la partitura se editó en 15 días).
- Ak'al pet. (la partitura se editó en 15 días).

6.7 Análisis de entrevistas

Entrevista 1. Educador musical de nivel medio de Santa Eulalia, Huehuetenango.

Se entrevistó al Licenciado Samuel Mateo Gaspar, quien desempeña el papel como educador musical especializado en el tema de la educación musical. Lamentablemente en Santa Eulalia no hay profesores de música titulados para ejercer el trabajo como educador musical, la mayoría de los educadores no poseen estudios académicos sobre el área. Lic. Samuel, es una persona que tiene un conocimiento amplio sobre el tema de la música, por lo que también conoce los sones que producen los marimbistas de Santa Eulalia. Con sus conocimientos ha hecho comparaciones de los sones con otros estilos musicales que se producen en otras culturas o espacios, compara la armonía de cada estilo musical con los sones, y concluye estableciendo que los sones de Santa Eulalia son muy pobres en armonía porque solo se limitan a usar el primero, cuarto y quinto grado de una escala mayor.

Entrevista 2. Estudiante del nivel medio.

Entrevista que fue dirigida a Ixchel Baltazar, siendo una estudiante de tercero básico del Colegio Parroquial, Santa Eulalia. Es una persona que le gusta escuchar música en marimba y en algunas ocasiones ha asistido a fiestas organizadas por sus familiares. Con las respuestas que dio, expresa que en su institución se aprende música de otras culturas, sin embargo, conoce sobre grupos de marimbas en Santa Eulalia.

Entrevista 3. Marimbista de otro grupo de marimba en Santa Eulalia.

Se entrevistó a Roberto Diego, director actual de la Marimba Alma Lira. Diego, es un compositor, arreglista y promotor de sones en marimba, desde sus inicios de carrera se formó con hermanos y familiares con la Marimba Jolom Konob'. Con las respuestas que proporcionó Diego, se confirma que Jolom Konob', fue un grupo que innovó los sones en

el 1966. Además deja mención a otras personalidades que contribuyeron a generar el estilo de son que ahora se conoce en Santa Eulalia.

Entrevista 4. Joven marimbista de la Marimba Jolom Konob'

Se entrevistó a Cupertino Juárez, quien es hijo de Jesús Juárez. Con esta entrevista que se le hizo tiene como objetivo conocer el proceso de aprendizaje de los sones, y conocer experiencias de enseñanza y aprendizajes. Donde él menciona que no hay una enseñanza académica, es más bien un método de observación, escucha e imitación. Se conoce que antes de ser parte de algún grupo de marimba se sugiere al aspirante que escuche varias veces los sones hasta grabarlos en la memoria, conocimiento previo que se utiliza cuando se pasa al proceso de aprendizaje.

Entrevista 5. Tercer Concejal de la Municipalidad de Santa Eulalia, Huehuetenango.

Se entrevistó a Pedro Emigdio Toledo Sebastián, quien trabajaba en la municipalidad, gestionando actividades culturales. El objetivo de esta entrevista es conocer el aporte que hace la municipalidad a los artistas de Santa Eulalia, en especial a los marimbistas. Además se indagó si había alguna ley, acuerdo o código que vele y fortalezca la música tradicional de esta región.

Entrevista 6. Anciano de Santa Eulalia.

Se entrevistó a Juan Hernández, quien es una persona activista en el contexto cultural q'anjob'al. Expresa la evolución y aporte de la Marimba Jolom Konob', en la innovación de sones desde el año 1966, él manifiesta que los sones que interpretaba este grupo, generalmente son melancólicos, tristes y alegres.

7. Marco contextual

7.1 Santa Eulalia

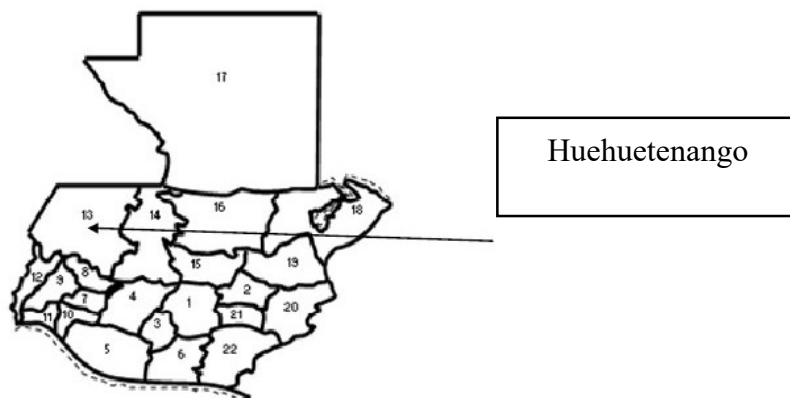
Santa Eulalia es un municipio ubicado en el departamento de Huehuetenango, el cual colinda al norte con San Mateo Ixtatán y Santa Cruz Barillas, al sur con San Pedro Soloma y San Rafael La Independencia, al oeste con San Miguel Acatán y San Sebastián Coatán, y al este con Chajul y Nebaj del departamento de El Quiché.

Figura 1. Ubicación de Guatemala



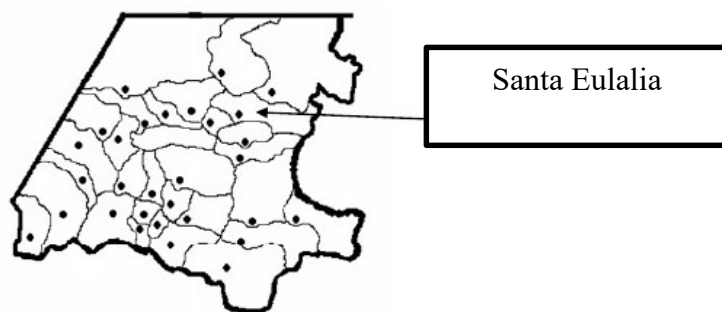
Nota. Adaptada de Heini Hikaheimo (2017)

Figura 2. Ubicación del departamento de Huehuetenango



Nota. Adaptada de Heini Hikaheimo (2017)

Figura 3. Ubicación de Santa Eulalia



Nota. Adaptada de Heini Hikaheimo (2017)

Limita al norte con los municipios de San Mateo Ixtatán y Santa Cruz Barillas; al este con Chajul del departamento de Quiché; al sur con los municipios de San Pedro Soloma y San Rafael la Independencia, y al oeste con San Sebastián Coatán y San Rafael La Independencia.

Figura 4. Imagen de Santa Eulalia



Nota: adaptada de Angélica (2017)

Municipio de Santa Eulalia, Huehuetenango
Centros Poblados



Nota: adaptada de Juárez (2018)

7.2 Geografía

Santa Eulalia es un municipio que se encuentra situado en la parte septentrional de los montes Cuchumatanes, con una extensión territorial de 292 kilómetros cuadrados, con las siguientes coordenadas: Latitud: 15°, 43', 55" y de Longitud: 91° 27'31"; con una altura máxima de 12,000 pies y mínima de 9,000 pies. Es el municipio más frío del departamento de Huehuetenango, la cabecera municipal se encuentra a 2,580 metros sobre el nivel del mar, la parte más alta es el cerro yaxkalamte', que se encuentra a más de 3,000 metro sobre el nivel del mar. Su topografía es quebrada en aproximadamente un 80% de la totalidad de su territorio.

Tanto en el área rural como en la urbana, se presentan distintas demandas, ya que un buen porcentaje de la población que vive en el área rural goza de ciertos beneficios que no precisamente llegan a las áreas urbanas. Las profesiones y tipos de trabajos influyen en el poder para la realización de pagos de estos beneficios, esto hace que las dos áreas sean diferentes, dos claros ejemplos es que en el área rural existe más acceso a la tecnología, porque es donde se encuentran instalados muchos centros educativos, mientras en las aldeas existen pocos o no existen. En las aldeas no pagan agua porque hay más acceso a nacimientos de aguas.

La primera capital de los pueblos q'anjob'ales fue la aldea Paykonob', cuyo significado es pueblo antiguo (Gall, 1978). La denominación Santa Eulalia tiene sus

orígenes en “Santa Olaya”, con el cual se conoció a la Virgen de Barcelona quien llegó al municipio alrededor del siglo XVI, ya que a fines del mismo el pueblo era llamado “Santa Olaya Puyumatlán”. Para el año 1,600 García & Ovidio (2007), muestran que el pueblo pertenecía al Convento de Chiantla, bajo el mando de los misioneros de la Orden de Nuestra Señora de La Merced. Según Francisco Fuentes y Guzmán, en su obra Recordación Florida (1642-1699). Refiere que el pueblo de Santa Eulalia, se encontraba en la cima de un monte para defenderse de los lacandones; lo que indica que el traslado de la población de Paykonob’ a la cabecera actual (Jolom Konob’ que significa Cabeza del Pueblo). Se hizo después de 1600 pero antes de 1690; las razones que llevaron a la población q’anjob’al a movilizarse a la cabecera (actual) fue por los constantes ataques, conflictos y guerras con los lacandones.

En 1963, los misioneros Maryknoll descubrieron en diferentes municipios de Huehuetenango, nueve códigos o manuscritos musicales (seis de ellos en Santa Eulalia) que fueron copiados por músicos indígenas a finales del siglo XVI y principios del XVII, alrededor del año 1600. Dichos códigos contienen un gran repertorio de música de compositores europeos del siglo XVI, y aportes musicales de los maestros de capilla indígena, que copiaron y armaron las colecciones de música (Arturo Duarte y Paulo Alvarado, 1998).

En los códigos hay música sacra en latín y música profana (villancicos y piezas instrumentales) en español, q’anjob’al y otros idiomas indígenas. Uno de los códigos de Santa Eulalia es firmado en 1582 por el maestro Cailla Francisco de León. Otro de los nombres que aparecen es Tomás Pascual, músico y compositor de capilla. (Arturo Duarte y Paulo Alvarado, 1998).

7.3 El idioma

El q’anjob’al siendo uno de los medios lingüísticos que sienta las bases para la continuación de la cultura, ha demostrado intensamente su uso entre los pobladores de Santa Eulalia hasta en la actualidad. Ha sido transportador del gran conocimiento de los ancianos a sus hijos y nietos, desde las aldeas lejanas hasta en el centro del pueblo la mayoría se expresa en q’anjob’al. El castellano es el segundo idioma que se utiliza en este territorio, excepto en los centros educativos y en algunos transportes que viajan en otros

lugares fuera de Santa Eulalia, como en el Departamento de Huehuetenango, en algunos medios de comunicación radial utilizan los dos idiomas dependiendo la información que transmiten y la audiencia a quien se dirigen.

7.4 Espiritualidad antes del cristianismo

Los q'anjob'ales reconocen la existencia de un Dios y otros espíritus que se manifiestan en algunos elementos de la naturaleza, a quienes se les ofrenda con candelas, pom, música y ceremonias realizadas por los Alkal txaj, y otras personas facultadas a realizar dicho sagrado trabajo.

Los q'anjob'ales, dirigían sus oraciones y ofrendas a la naturaleza, el cosmos es el centro donde todo está íntimamente vinculado. Existen tres grandes poderes que influye sobre la vida de todos los q'anjob'ales; El sol que ilumina los pasos de la vida, la noche que permite el descanso del organismo y por último el tiempo que es testigo del principio y el fin de los sucesos que se viven. Pero también sobre la faz de la tierra existen otros elementos que protegen la vida. Todos ellos poseen su nombre en q'anjob'al, lo cual no poseen traducciones en castellano; txoj, tenam, witz y ak'al. Son espíritus cuidadores de los lugares ceremoniales, los cerros, montañas, los bosques, los ríos y los animales. Se acostumbra siempre pedir permiso antes de realizar alguna actividad relacionada con estos lugares, por ejemplo si hay necesidad de cortar árboles habría que pedir permiso al espíritu de las montañas que es Witz, además no se cazaba cualquier animal sin haber pedido permiso a los cerros, las oraciones son dirigida con candelas. Así como se pide permiso a los cerros, bosques y ríos antes de intervenirlos, la marimba acompaña esos actos como mediadora sonora. Su vibración se entiende como un eco de la montaña y del río, reforzando la idea de que la música es parte de la naturaleza misma.

Además existen los lugares sagrados que visitan constantemente los alcaldes rezadores, para pedir fuerza y bienestar de todos los q'anjob'ales para que haya abundancia de una buena armonía, también estos lugares permiten a los alcaldes rezadores pronosticar el futuro del pueblo. Estos lugares son visitados con tambor, pom y flores como ofrenda a dichos lugares. En algunas ocasiones se lleva la marimba en la espalda hasta llegar a los cerros para acompañar la conexión espiritual. Los lugares más

reconocidos situados en Santa Eulalia son; yalan na, jolom witz, yich k'ate', txom kaq, y saqa'.

En el calendario de los q'anjob'ales está asignada una petición la cual se tiene que hacer, y las ceremonias se realizan en acontecimientos como la siembra, matrimonio, cambio de cargadores de año o para pedir por la salud. Estas se realizan en los lugares sagrados mencionados y los alcaldes rezadores recomiendan realizarlas en el día especial para que la petición o las ofrendas sean bien recibidas, la presencia de la marimba es solicitada por el guía espiritual o por quienes realizan la petición u ofrenda.

Para la realización de las oraciones siempre hay personas especializadas, todos son ancianos inteligentes, sabios, buenos consejeros, autodisciplinados, poseedores de preparación corporal y espiritual, ya que a veces estarán en ayunas, además son ancianos que saben respetar, perdonar y tienen que estar preparados a la abstinencia sexual durante su cargo.

Existen varias especialidades que son ocupados por líderes ancianos preparados y cada uno adquiere su propia función, donde todos son importantes y respetados por el pueblo.

7.5 Cosmovisión

El sol es considerada como Dios, la luna como madre, cuando alguien se le cae un diente, se le lanza hacia a la luna pidiendo que le salga uno mejor, diciendo madre quiero un diente mejor. La luna y la mujer tienen mucha relación, especialmente en el ciclo menstrual de la mujer y en el nacimiento de los niños. Dios sostiene el planeta tierra, hay nueve estrellas importantes que se ubican en el cuadrilátero de la atmósfera; uk'um kapey, oxwan, motz y otras seis indican la hora del amanecer. Cuando ocurre un eclipse se dice que la luna está siendo atacado por algún enemigo y hay que salvarla, gritando, golpeando utensilios de labranza y cocina, el eclipse indica guerra, enfermedades, calamidades y hambre. En fenómenos como los eclipses, donde se recurre al sonido para salvar a la luna, la marimba cumple una función semejante: proteger y cohesionar a la comunidad frente a lo desconocido, transformando el miedo en fuerza colectiva.

7.6 Espiritualidad después del cristianismo

La llegada de la luz es la introducción del cristianismo entre los q'anjob'ales, según la memoria de algunos líderes q'anjob'ales dijeron en 1968, que en el año 1586 fue fundada la iglesia católica por los padres de la Orden de la Merced, donde se comenzó a desarrollar las doctrinas y prácticas religiosas.

Según Monografía de Santa Eulalia, elaborada por el Instituto Indigenista de Guatemala, desde 1968, ya había presencia de 6,000 católicos, 1,025 Hermanos de La Misión Centroamericana y 100 evangélicos, además estaban las personas que aún practicaban las costumbres espirituales q'anjob'ales y generalmente en su mayoría eran ancianos.

El primer sacerdote de Santa Eulalia fue el Padre Clarencio Witte, luego fueron los siguientes; Padre Edmundo McLear, Padre Hugo Gerberman, Padre Daniel McLeod, Padre Juanito Gorham, Padre José Halpern, Padre Rodolfo Kneuer, Padre Dionisio Kraus y Padre Daniel Jensen. Siendo todos ellos pertenecientes a los padres Maryknoll.

En la época de ellos se construyeron iglesias de algunas aldeas como; Pett, Paikonob', Nank'ultaq, Txojtzunil, Asil, Yich Tenam y la escuela parroquial. También organizaron los programas de catequistas las cooperativas de crédito, agrícolas, la clínica en el convento, los programas de castellanización, alfabetización, ideas para el mejoramiento social, económico y moral de Santa Eulalia.

Según la misma Monografía, en 1915 y 1920, La Misión Centro-Americana Evangélica tuvo sus inicios por Cándido López e Izabella Nicolás, realizando cultos en las casas de los hermanos, luego el trabajo fue continuado en 1920 y 1935, por Pedro Martínez, Mateo Castañeda y Arturo Herrera, quienes hicieron la traducción del Nuevo Testamento en q'anjob'al y la compra del espacio del templo, con el apoyo del pastor Newberry Cox, estos aportes permitieron el crecimiento de número de personas bautizadas. Luego continuó el pastor Juan Palma y David Mendoza, quienes enseñaron la lectura de la Biblia y cantar himnos en q'anjob'al.

Las personas mencionadas anteriormente tanto sacerdotes y pastores, fueron quienes comenzaron a introducir las religiones que generaron cambios en la vida de varios

q'anjob'ales, anteriormente algunos sentían que estaban perdidos porque se dedicaban a consumir tragos y eran irresponsables, otros comenzaron a mandar a sus hijos a las escuelas y los llevaban a los centros de salud, dejaron de enseñar las costumbres de los antepasados y dejaron de rezar a sus cruces, muchos quemaron sus cruces como es el caso del anciano Mekel Matin que le pidieron que quemara su cruz. Algunos lugares sagrados fueron sustituidos por iglesias.

7.7 Las costumbres

Los ancianos q'anjob'ales, han sido los responsables de facilitar las costumbres a las nuevas generaciones, especialmente a sus hijos e hijas, muchas de estas se practican en cada etapa en que pasa la persona en su vida, es decir desde el nacimiento hasta la muerte. Estas son las etapas que presentan los q'anjob'ales; concepción, embarazo, nacimiento, juventud noviazgo, matrimonio y muerte.

7.7.1 Concepción y embarazo

Cuando la mujer queda embarazada, tiene la responsabilidad de prepararse a su limpieza espiritual, se confiesa el uno con el otro para que gocen de una vida larga acompañado de muchas oportunidades de progreso y bienestar para su familia, en la confesión pueden participar los padres de las parejas. Para este acto se usa el xaq an y después es llevado a la cruz instalado enfrente de la iglesia del pueblo.

En esta etapa todos los miembros de la familia permanecen en tranquilidad sin problemas, la mujer embarazada trata de cuidarse lo más que pueda, se le prohíbe salir en la noche y menos mirar la luna porque al hacerlo puede traer problemas en la salud del niño, además ella no tiene que ver y gustar ningún animal en esta etapa ya que el bebé puede tener problemas de impedimentos físicos o mentales. Acá se necesita el apoyo inevitable de una comadrona, quien se encarga de corregir y mantener el bebé en una buena posición en el vientre de la madre, su trabajo comienza desde los tres meses hasta el parto, esto quiere decir es la encargada de todas las actividades que se necesitan. Además, por parte de los padres piden al Ajaw (Dios) las bendiciones y el esposo entra en ayunas y muchas oraciones para que todo salga bien en el parto.

En la cosmovisión q'anjob'al, el embarazo no se concibe únicamente como un proceso biológico, sino como un acontecimiento espiritual vinculado al orden cósmico. La marimba, presente en las ceremonias de petición y bendición, actúa como mediadora sonora entre la familia y las fuerzas divinas que regulan la fertilidad y la vida. Sus vibraciones acompañan las oraciones al Ajaw y refuerzan la protección espiritual de la madre y del niño, del mismo modo que los astros marcan los ciclos de la existencia. Así, la marimba se integra en el proceso de gestación como un dispositivo ritual que sostiene la armonía entre cuerpo, comunidad y cosmos.

7.7.2 El matrimonio para los q'anjob'ales de Santa Eulalia

Juventud, Noviazgo y Pedida: Para el matrimonio los padres del joven son los que deciden en qué momento buscar a la próxima nuera, generalmente piensan en alguien activa y muy disciplinada con los oficios de cocina. Cuando los padres hayan identificado el momento específico y a la futura nueva entonces desarrollan los siguientes procesos.

- Consulta al jove. El hijo responde sí a la propuesta de los papás, ellos conocen muy bien la decisión y las necesidades, por lo que el joven siempre respeta a sus padres.
- Consulta al ajtxum (Guía espiritual). Antes de llegar a la casa se visita primero al ajtxum si realmente corresponde seguir con el plan o no, si conviene visitar a los papás de la nuera o no, tanto los padres y el joven reciben consejos y orientaciones, donde también tienen que pedir en rezos el destino del futuro esposo. El matrimonio fracasa cuando no se hace este proceso. Para la pedida de la nuera es recomendable hacerlo en las siguientes días y horas; chinax, watan, lamb'at y b'en.
- La pedida. Los padres del joven llegan con cortesía expresando el motivo de su visita, y comentan que su planteamiento ha sido aconsejado por el ajtxum. Dependiendo de los padres de la jovencita pueden que den una respuesta hasta en la tercera o cuarta visita, porque esta decisión estará analizada por los miembros de la familia de la jovencita y algún ajtxum. En esta etapa los padres del joven llevan cigarros y 25 centavos y lo colocan sobre un sombrero enfrente de la casa, a esto le llaman tek' b'al tina. Luego de la primera visita planifican la segunda visita que es llamada ob'ix, en esta segunda se define si la pedida es aceptada o no por parte de los padres de la jovencita, si aceptan entonces pasan a la tercera visita que es prácticamente para que

los padres del joven acepten los compromisos y acuerdos que les será planteado por los padres de la jovencita, esta parte se llama pat q'om. Además se fija la fecha del yal ixim, que es la celebración del casamiento. El joven acepta que deberá vivir y trabajar durante un año en la casa de la jovencita.

- Matrimonio o yal ixim. En la casa de la novia se prepara la comida para la familia, por lo tanto el novio tiene que ir a dejar siete o diez tercios de leña. En la casa del novio se preparan nueve o hasta más carneros para la carne, masas para tamales, la bebida especial, yib'an kakau, ocotes y el novio es el encargado de encender cigarros. La comida es trasladada a la casa de la novia en la noche como a eso de las ocho, la actividad es dirigida por el jaqom na, que es un miembro de la familia del novio vela por el transcurrir de la actividad, y el novio es el que alumbra la luz mientras la comida se prepara para repartir y este cargo se llama serb'il y los papás por medio una plática llamada pat q'om, cuentan el dinero que pagan los papás del novio por la recompensa del cuidado que la novia recibió durante muchos años por sus padres, luego se prepara el aguardiente o cigarros y música en violín. Al final la actividad termina con un par de horas de música en marimba donde todos están invitados a bailar los novios son los que inician el baile.

La marimba, en la cosmovisión q'anjob'al, se constituye como un mediador sonoro entre la comunidad y las fuerzas cósmicas que ordenan la vida. Su presencia en ceremonias y ofrendas no responde únicamente a un valor estético, sino a su función ritual de elevar las oraciones hacia los espíritus protectores de montañas, ríos y campos, así como hacia el sol y la luna, concebidos como divinidades. Al igual que los astros marcan los ciclos vitales, la marimba marca el tiempo social y espiritual de la comunidad, convirtiéndose en un espejo sonoro de la relación entre humanidad, naturaleza y cosmos. En este sentido, la marimba no es solo un instrumento musical, sino un dispositivo ritual que sostiene la memoria ancestral y la identidad cultural del pueblo q'anjob'al.

7.7.3 Historia de la patrona Santa Eulalia

Las imágenes de santos religiosos comenzaron a ser introducidos por los misioneros y líderes indígenas q'anjob'ales dominados por la cultura occidental en los años 1950 y 1955, según la memoria de Nikol Domingo un estudioso q'anjob'al que sus ojos estuvieron atentos a la imposición de una nueva cultura hispana. La historia de la Virgen Santa Eulalia, es fundamentada por mitologías y leyendas que cuentan los ancianos q'anjob'ales.

Cuando se pregunta a los ancianos sobre la historia de Santa Eulalia, esta historia es la que cuentan muchos de ellos;

“Santa Eulalia, era una mujer que nació en España, hija de una madre tejedora y un padre carpintero, tenía dos hermanos y dos hermanas, San Lorenzo y Santo Domingo eran sus dos hermanos y Candelaria son sus dos hermanas, las que son ahora patrona de Jacaltenango y Chiantla. Eulalia fue una niña que pastoreaba ovejas, desde que tenía 12 años demostró su actitud como una religiosa, sus oraciones y buenas enseñanzas a sus vecinos y amigos eran sus actividades que más le encantaba realizar. Tiempos después el Rey de España se fijó de su belleza y quería contraer matrimonio con ella, el deseo del Rey no fue aceptado ya que Santa Eulalia quería cuidar su promesa con Dios. El rey molesto y mandó a crucificarla ya que su deseo no fue como él quería. Santa Eulalia, murió y resucitó días después, continuó su promesa con Dios compartiendo buenas enseñanzas espirituales con una corona de oro en su cabeza, ya que era ya una Santa. Junto a sus hermanas Candelarias, emprendieron el viaje desde España a Guatemala, el viaje fue tan largo, donde cruzaron grandes montañas hasta llegar en las tierras de Huehuetenango. Una Candelaria decidió quedarse en Jacaltenango y la otra Candelaria en Chiantla, en el caso de Santa Eulalia siguió caminando hasta llegar en Paikonob' (Pueblo Antiguo), donde estaban los q'anjob'ales. En dicho lugar los q'anjob'ales no estaban solos, constantemente eran atacados por los kab'nales que eran hombres salvajes, con pelo tan largo y cubrían su cuerpo con plumas y pieles de animales, se sabía que ellos vivían en las montañas cazando animales con flechas y comían frutas de árboles. Los q'anjob'ales creían que provenían de Tabasco o Chiapas de México.

Tiempos después la Santa se dio cuenta que los hijos de los q'anjob'ales eran llevados por los kab'nales para comérselos, entonces fue por eso Santa Eulalia decidió buscar otro lugar para que todos se alejaran de los ataques de los kab'nales. De tanto buscar lugares, subió a la loma de una montaña allí donde estaba un gran ciprés, le gustó el lugar y decidió permanecer mucho tiempo allí, hasta que los q'anjob'ales la fueron a encontrar ya que se habíandado cuenta de su ausencia en paikonob' y que la estaban buscando por todos lados.

Cuando la encontraron al pie del ciprés, preguntaron el porqué de la salida de la virgen y ella respondió que era para hacer otro hogar, ya que los kab'nales atacaban constantemente. La virgen les informó que fueran a llamar a todos los q'anjob'ales en paikonob', para que se trasladaran con todas su pertenencias y empezar a construir la nueva casa y el nuevo pueblo.

Se trasladaron al lugar indicado llevando sus objetos, las mujeres con sus cosas de cocina, los hombres con sus materiales para trabajar la tierra, los niños con sus ovejas y los ancianos con sus cruces. Todos llegaron en procesión al lugar donde estaba la virgen, en los pies del gran ciprés y al día siguiente comenzaron en la construcción de la casa de la virgen, todos colaboraron y dividieron cada oficio, la compañía del tambor y la marimba los deleitaba mientras trabajaban. Al final con la ayuda de todos fundaron el actual pueblo de Santa Eulalia.

A pesar que los q'anjob'ales habían cambiado donde vivir, los kab'nales aún intentaron atacar varias veces, pero la mayoría de las veces les fue muy difícil, ya que la Santa Eulalia comenzó a utilizar sus milagros para proteger a sus hijos, en uno de esos ataques la Santa con su milagro unió dos cerros para cerrar el ingreso de los kab'nales, por eso estos cerros se llamaron nub'il witz, en otro ataque un arroyo se convirtió en un gran río que pasó llevando a los enemigos y este río se llamó Eloma'. Luego buscaron otra dirección para entrar a atacar a los q'anjob'ales, se encontraron con un gran círculo de piedras que impedía el ingreso, dichas piedras se llamaron satch'en ti' korral. Los kab'nales se sintieron incapaces y se dieron por vencido, al final decidieron alejarse y no atacar más.

Después de mucho tiempo todo iba con tranquilidad, hasta que un día Santa Eulalia decidió visitar su hermana Candelaria quien se había quedado en Jacaltenango, se puso su güipil blanco y se preparó para cruzar montañas hasta llegar a Jacaltenango. La visita no tardó muchos días, porque tanto Santa Eulalia y sus hijos se extrañaban y ella no quería que estuvieran solos. Ella comentó las luchas que habían tenido con los kab'nales y cómo los venció con sus milagros. Después del recién encuentro Santa Eulalia, decidió tomar el camino de regreso a su pueblo en una madrugada. Cuando llegó al lugar llamado Muqan Jolom (cabeza enterrada) decidió tomar un descanso, la soledad le hizo recordar sus historias pasadas, recordó a sus padres que dejó en España, y esa historia la hizo llorar. Después de ese momento nostálgico prosiguió su camino hasta llegar en pett, donde se puso a lavar su cabeza y sus lágrimas de sus ojos en un nacimiento de agua con el fin de no demostrar su tristeza a sus hijos que la esperaban con tanta esperanza. En ese momento apareció San Miguel Arcángel, quien es patrono de otro pueblo cercano, él con su sombrero trató de llamarle la atención y silbándole porque estaba enamorado de ella, Santa Eulalia al notar esto se puso a correr porque su vida siempre ha sido religiosa, San Miguel trató de seguirla corriendo y cuando éste pisó una piedra grande se resbaló dejando huellas de sus pies, esta piedra se encuentra en la actualidad. Santa Eulalia, se protegió con la ayuda de los pixkales (guardián de iglesias) dentro de la iglesia, porque cuentan que San Miguel la llegaba a ver varias veces para hablar juntos.

Tumax Lwin, uno de los pixkales tuvo un sueño en cierta ocasión, en sus sueños vio venir una llama de fuego en la iglesia y rápidamente fue a informar a la virgen y a los pixkales, en ese momento el fuego logró alcanzar el cuerpo de la virgen Santa Eulalia y los demás pixkales, donde todos se quemaron. Antes de esta tragedia, que ocurrió en el sueño de Tumax Lwin, la virgen también tuvo un sueño que al día siguiente contó a los pixkales, en sus sueños vio que había un hombre envidioso que la perseguía y quería matarla. Pero la virgen presintió que el sueño era un indicio sobre algo real que estaba cerca, por lo tanto animó a los pixkales para que no se asustaran en el momento de la realidad de su sueño, en el momento de su muerte recomendó que la fueran a buscarla en las arribas del río yula' en la aldea Miman Temux (Temux Grande).

Después de unos días el sueño de la virgen se llevó a cabo, ella fue quemada junto con los pixkales excepto uno y todos los q'anjob'ales quedaron tristes sin ella, la

extrañaban y constantemente se reunían para discutir sobre cómo recuperarla. El pixkal que se salvó de la tragedia expresó las recomendaciones de la virgen, había que ir a buscarla arriba del río yula' en Miman Temux, luego todos esperanzados salieron en busca de la virgen Santa Eulalia al lugar indicado. Cuando todos llegaron el lugar lo único que veían eran árboles grandes, pero entre todas había un árbol especial, tenía ramas y flores muy brillantes que transmitía mucha alegría.

Los ancianos q'anjob'ales identificaron al árbol como k'u te' (árbol del sol), era el único de esta clase en esa montaña, y todos expresaban que la presencia de la virgen estaba en el k'u te', decidieron acompañarlo pasando la noche en los pies del k'u te', al amanecer dialogaron sobre los siguientes planes, tenían que cortar el árbol y esculpir la imagen de la virgen en la madera especial del árbol, para hacerlo algunos fueron a llamar al mejor escultor en la gran ciudad Guatemala y otros fueron enviados a levantar cuidadosamente los sagrados huesos de la virgen en paikonob' y otros emprendieron el viaje para comprar la mejor vestimenta en la ciudad de Quetzaltenango. El árbol fue cortado cuidadosamente por los ancianos principales, y con la ayuda del artista invitado fue realizado la imagen de Santa Eulalia durante veinte días y veinte noches dicho trabajo se culminó en la ora suerte de ajaw, los huesos fueron incorporados en el interior de la imagen creada y la vistieron.

Salió en procesión desde yula' hasta llegar a pett, donde todo el pueblo q'anjob'al la recibió con mucho respeto realizando oraciones. En este lugar se planificó una gran fiesta en honor a la virgen Santa Eulalia, ya que no podía faltar una gran felicidad por el nuevo encuentro con la patrona.

Al siguiente día la imagen de la virgen fue trasladada al pueblo nuevo que ella dejó formada, con una gran procesión hasta llegar a la iglesia o yatut tiox (casa de las imágenes) donde quedaría establecida la virgen de por vida con la yalix Ewl (Eulalia pequeña) a su izquierda. La imagen Eulalia pequeña, es la que siempre han sacado los q'anjob'ales en sus procesiones cuando celebran días festivos o la feria como normalmente conocido ahora por los q'anjob'ales.

La feria se lleva a cabo del nueve al doce de febrero, iniciando en Pett para terminar en el actual pueblo.

Por otro lado antes de 1950, muchos q'anjob'ales se opusieron a la imposición de una espiritualidad desconocida, pero después de este año cada vez más muchos pobladores se convencieron a recibir dichos cambios que no comprendían profundamente su función, dominaban perfectamente el Padre Nuestro y Ave María en castellano, pero desconocían el significado, lo repetían en sus oraciones en lugar de pedir por la tierra, por la siembra, por los animales y por toda la naturaleza. Según Daniel Merardo, otros fueron llamados a recibir sus imágenes en las tierras de Jocotenango, que recientemente habían llegado en barco. Nikol Domingo expresó que el maya q'anjob'al fue programado en la religión, la política, educación, salud y nuevas formas de vida ajena. Dicha imposición llevaron a los q'anjob'ales a quemar la cruz maya instalados en sus centros ceremoniales o altares espirituales, consecuencia de presiones y amenazas de muerte que duró varios años.

Los kab'nales en q'anjob'al o lacandones en castellano, se considera que el término "lacandones" alude a todos los indígenas rebeldes que habitaban la selva durante el periodo colonial Boremanse, (1978). Es una tribu descendiente de la civilización maya, Nikol Domingo menciona que en pay konob territorio de Jolom Konob', vivían un grupo de kab'nales, quienes se opusieron también a la conquista española, siempre fueron opuestos a adaptarse a la civilización, prefiriendo conservar sus antiguas costumbres y su sistema de vida primitivo; vivían en rústicas cabañas y aún en los árboles, se alimentaban de lo que cazaban y pescaban, se defendían con armas rudimentarias como el arco y la flecha. El primer intento de cristianización dirigido a los lacandones del sur que fue documentado, tuvo lugar entre 1814 y 1815. Desde principios del siglo XIX los miembros de este grupo mantenían relaciones comerciales con los q'anjob'ales de Santa Eulalia y chujes de San Mateo Ixtatán, Huehuetenango. La imposición de un nuevo lenguaje fue el primer intento española, pero dicha imposición no tuvo éxito total ya que el léxico oriundo antiguo es el mismo que aún utilizan los habitantes lacandones. Un segundo intento de catequización dirigido a los lacandones del sur tuvo lugar a partir de 1862, emprendido esta vez desde la Alta Verapaz, en Guatemala, (De Vos, 1989). Una de las características comunes entre los lacandones tanto mujeres y hombres tenían el cabello largo y suelto, por lo que era difícil distinguir los sexos. Sin embargo las mujeres eran

más bajitas y muy tímidas. La desconfianza ante un desconocido los mantenía activos rechazando cualquier objeto que se les proporcionaba, más que solo lo que conocían.

Los kab'nales asentados en pay konob', a causa de la invasión que se vivía antes de 1950, dejaron el lugar donde vivían, para demostrar una actitud de rechazo a la cultura hispana, asentándose en territorios mexicanos. Según análisis de Nikol Domingo, los q'anjob'ales creían que los kab'nales robaban niños, pero lo hacían con la intención de que los q'anjob'ales no se convirtieran en religiosos y defendieran la propia cultura.

Posterior en 1955, la casa de la Santa Eulalia, fue quemada en algunas ocasiones ya que algunos q'anjob'ales demostraron su rechazo a aceptarla en sus territorios, expresando que Eulalia, fue mártir pero nunca fue nuestra madre, expresa Nikol Domingo.

El pensamiento q'anjob'al precolonial estaba estrechamente ligada a la naturaleza, establecía mucha relación con los seres vivos, los ritos eran dirigidos al cosmos. Pero con el encuentro de la cultura hispana, la historia toma otro destino, se modificaron actividades y maneras de pensar de un q'anjob'al, los centros ceremoniales se cambiaron por capillas o iglesias, la cruz maya es sustituida por la cruz de Jesús. Dicho cambio estaba predicho por el profeta B'alam; “Vendrá gente desconocida, vendrá gente barbados, vendrá gente sin cultura, habrá destrucción, habrá matanza, se regará la sangre de los pueblos, sin embargo habrá una esperanza de vida”.

Con la llegada de esta nueva cultura en la tierra q'anjob'al, el licor llegaba en cantidades, los habitantes pasaron a vivir otra realidad, fueron instruidos al licor, la música fue utilizada para la invitación al licor, en el pueblo civilizado se instalaron hasta siete cantinas en diferentes lugares, la gente cada vez más se sumaba, además de la música en marimba tradicional, implementaron rocolas que solo producían música de las palomas de un grupo mexicano.

7.8 La marimba en el contexto guatemalteco

La marimba se da a partir del siglo XVI en ciertos barrios de Santiago de los Caballeros, y de allí pasa a los poblados indígenas para convertirse en un instrumento de dominio regional un siglo después. (Cortes, 2010). Según Alfonzo Arrivillaga Cortes, la marimba fue un instrumento que adoptaron los indígenas y fue con este instrumento

muchos indígenas se convirtieron en cristianos ya que esta se comenzó a utilizarse en las capillas religiosas durante el siglo XVIII. Ya en el siglo XIX, la marimba era utilizada en varias actividades de las iglesias en Alta Verapaz específicamente en Semana Santa. (Cortes, 2010). Para Sáenz Poggio, era una marimba de siete octavas con una sola fila de teclados e interpretada con cuatro músicos, luego Víctor Miguel Díaz confirma que en 1840, se utilizaban solo marimbas de tecomates. Después que la marimba se pasa a la cultura popular dejando la iglesia, los indígenas comenzaron a utilizarla en sus actividades seculares que después los ladinos la adoptan produciendo un nuevo nombre maripiano, el término se refiere a un proceso evolutivo que tuvo la marimba en las manos de ladinos. De acuerdo a las nuevas políticas de los gobernantes se contrataron algunos especialistas extranjeros en el área de las artes, con ello se planta una visión occidental europea, la marimba se convierte en un instrumento cromático siguiendo el modelo del piano ya que con la marimba diatónica no resulta fácil interpretar música importada. Esta transformación se debe a las inquietudes creativas de Sebastián Hurtado de Quetzaltenango. Además Julián Paniagua tuvo que ver en esta transformación, ya que de él salió la idea de construir los teclados de la marimba igual que los teclados del piano, sustituyendo la labor que realizaba la cera durante varios años atrás. Para Víctor Miguel Díaz, esta transformación que se dio en 1897 no se debe a los maestros presentados sino se dio en 1875 cuando Luis Antonio Perea y Samuel Loalcazar interpretaron un modelo similar al que idearon Julián Paniagua y Sebastián Hurtado. (Cortes, 2010).

Después de la transformación de la marimba de tecomates a la simple o sencilla luego hasta la marimba cromática, múltiples grupos familiares comenzaron a florecer con la interpretación de música occidental e incluso surgieron nuevas composiciones. Los Hermanos Hurtados originarios de Quetzaltenango, los hijos de Sebastián Hurtado estuvieron cerca del proceso de transformación de la marimba como Vicente, el autor del foxtrot Manuel Estrada Cabrera y Azul y Blanco. Celso otro hijo de Sebastián compuso un 6x8 Marimbistas Guatemaltecos. En 1915 y 1919, la agrupación Sebastián Hurtado e Hijos realizan giras en Estados Unidos y América del Sur.

Además florece la marimba de los Hermanos Betancourt, que en sus inicios se llamó La Nacional, luego La Dos de Octubre y culmina su nombre con La Marimba Ideal. Además florece la marimba de la semilla de Cornelio Ovalle. Luego hasta en 1934

durante el gobierno del general Jorge Ubico Castañeda, se constituye la Marimba Maderas de mi Tierra, la cual es considerada como embajadora cultural que ha exaltado la patria. (Cortes, 2010).

Por otro lado con el libro de Efraín Figueroa Lemus, ofrece una perspectiva histórica de la marimba en Mesoamérica. La marimba de tecomates o de arco que era ejecutado por un solista aparece aproximadamente en 1680, cuando se realizó la inauguración de la catedral de Antigua Guatemala. El Altiplano de Guatemala fueron los lugares donde esta marimba tuvo su presencia, como en 1900 aún habían solistas para esta marimba en Chichicastenango, Quiché, Guatemala. En el siglo XVIII, se le incorpora un armazón en forma como meza para que pudiera ser ejecutada hasta por tres músicos. Luego de esta marimba surgió la marimba diatónica que tuvo su mención en el extranjero, en el año 1877, a esta marimba se le cambiaron los tecomates o calabazas por cajas de resonancias, ya que cada vez era difícil de conseguir los requeridos tecomates. Con la adopción de la marimba en el siglo XX por mestizos o ladinos, surge la necesidad de interpretar música europea, razón por la cual surge la marimba cromática en Quetzaltenango. (Lemus, 2016).

El origen de la marimba es un tema ambiguo, ya que aún no hay evidencias claras que den razón si es un instrumento propiamente de Guatemala. Lo que sí es de valorar es que en cada región o época, donde se menciona marimba, esta mantiene características muy individuales. Como sugiere el investigador Lester Homero Godínez, es más apropiado referirse al proceso de transferencia geográfica del concepto mismo que a un instrumento en particular. (Orantes, 2002). La adquisición del concepto marimba fue un aporte de inmigrantes africanos, pero en Mesoamérica se construye un instrumento local que emplea una escala musical europea con materiales propios de la región. (Lemus, 2016).

7.9 Marimba en el contexto q'anjob'al

En el caso de los q'anjob'ales, siendo una cultura descendiente de los mayas que radicaron en Guatemala hace más de 2000 o 1500 años antes de la llegada del cristianismo. En la comunidad q'anjob'al a través del lenguaje oral, una leyenda describe el surgimiento de la marimba integrada en el texto te' son, chinab o k'ojom, la marimba de guatemala, que corresponde a (Camposeco M., 1992). La cual justifica el principio de

la marimba dentro de esta cultura que actualmente la utiliza como un exponente potencial de su identidad.

Hace más de 500 años o más tiempo. Según el decir de los tatarabuelos, fue un pájaro conocido localmente como tzak, (pájaro carpintero) el que descubrió el árbol sonoro del hormigo. En cierta ocasión, un incendio originado en las tierras bajas y cálidas de la región puso al descubierto la madera un tanto oscura del árbol conocido como sanik te'. Cuando el pájaro carpintero se pasó en uno de los brazos o ramas del semiquemado árbol comenzó a golpearlo con su pico. Cada vez que golpeaba diversas partes del árbol producía un sonido diferente. Esta circunstancia fue observada por un leñador, quien al oír tales sonidos se atemorizó y salió corriendo en busca del adivino o aj txum, para que lo descifrara el fenómeno visto y oído. El adivino dijo que era un hombre afortunado y que estaba llamado a ser un músico y cantor, pero para ello tenía que realizar ciertos ritos de agradecimiento a Dios, quemando candelas al pie del árbol que fue calificado como "sagrado". Nuestro leñador hizo todo lo que le recomendó el adivino y desde entonces se dedicó a construir el instrumento. Primeramente fueron unas pocas tablas las cuales que unió con pitas, luego buscó la forma de que dichas tablillas se ataran a dos horcones. Como el instrumento era aún rudimentario, con el tiempo alguien inventó el cashte o armazón de madera para transportarlo cómodamente de un lugar a otro. Conforme el tiempo transcurrió, al instrumento se le agregaron los tecomates, la cera negra de abeja y la tripa de cerdo. (Camposeco M., 1992, pp 40-41).

7.9.1 Un árbol que canta felicidad

La marimba está íntimamente ligada a la fiesta y a la felicidad; sin ella, la celebración se percibe incompleta. Cupertino afirma: "Aunque la gente esté feliz, la felicidad no se completa cuando no hay marimba". Para los q'anjob'ales, la marimba es símbolo de alegría. En los momentos de dolor no suele utilizarse, salvo que el difunto lo haya solicitado o los familiares lo deseen. Su presencia es visible el uno y dos de noviembre en el cementerio general de Santa Eulalia. Juan Hernández explica que la marimba se emplea como ofrenda para las almas, una manera de celebrar la visita de los difuntos. Algunos

abuelos sostienen que, al tocarla, se baila con los muertos. Además, se llevan alimentos, guisquiles, veladoras, mazorcas, bebidas y sones como parte de la ofrenda.

Por otro lado, los cristianos evangélicos consideran que la marimba es “del demonio”, pues en las fiestas surgen excesos: personas que se embriagan, discuten o se enamoran de otras mujeres. Cupertino responde: “La mente es responsable de las acciones; la marimba no genera el mal, es el ser humano quien lo provoca. El baile es solo un espacio para compartir”. Jesús Juárez añade: “Si uno usa bien la fiesta y la marimba, no tendrá problemas y no es un pecado”.

Desde sus inicios hasta la actualidad, la Marimba Jolom Konob’ ha amenizado cumpleaños, inauguraciones, bodas, actividades religiosas, culturales, cívicas y escolares. Pedro Toledo subraya la importancia de apoyar esta música, pues constituye una opción viable para preservar lo autóctono y mantener viva la tradición musical de Santa Eulalia. Sin embargo, señala que cada grupo de marimba se da a conocer según sus posibilidades económicas, ya que ninguno recibe apoyo institucional. No existen leyes, decretos ni acuerdos municipales que protejan esta música o que garanticen su continuidad en la vida de los q’anjob’ales.

7.9.2 Marimba y baile

“Los sones son la música que nuestros antepasados nos inculcaron para bailar. Además, considero que es una forma de expresar sentimientos profundos que no se pueden decir con palabras; también es una manera de convivir con la naturaleza y de compartir socialmente”. Esta fue la respuesta de un entrevistado al preguntarle por qué baila sones. Entre los q’anjob’ales, la marimba se relaciona con la felicidad, la danza y el espacio de convivencia social.

Cuando hay alegría, la mayoría de lo celebran con marimba, como si esta contuviera la fórmula para completar la felicidad y el código de la danza, salvo en los casos de quienes pertenecen a religiones que la prohíben. Bailar es algo natural, una necesidad del alma y del corazón, una forma de expresar sentimientos vivos y positivos, un espacio para olvidar preocupaciones y liberar emociones negativas. Para Kwin Mat, la danza es un agradecimiento a la vida por lo que ofrece. Para María Nicolás: “La danza es una enseñanza que dejaron los ancestros, la cual sigo practicando porque me libera”.

Los tiempos de baile pueden durar más de doce horas: comienzan durante el día y se extienden hasta altas horas de la noche. Los q'anjob'ales bailan en círculos siguiendo el sentido contrario al reloj, de manera ordenada, y casi nunca se cansan hasta que la fiesta concluye. Durante el día participan menos personas, mientras que en la noche el baile se intensifica.

Figura 6. Baile en el día



Nota: adaptada de Juárez (2010)

Figura 7. Baile en la noche



Nota: adaptada de Juárez (2010)

Aunque también el grupo de marimba que ameniza la fiesta influye en la cantidad de la gente que asiste, o el tipo de evento, si es parte de la municipalidad o una organización que promueve el evento, obviamente que la cantidad de asistentes es mayor. Y si fuera una fiesta familiar la cantidad de invitados es mínima.

7.9.3 Los sones antiguos en declinación

Según Roberto Diego, los sones han evolucionado rápidamente gracias al trabajo de los marimbistas q'anjob'ales. Los sones antiguos casi ya no se ejecutan en las fiestas, pues la gente ha perdido interés en ellos; actualmente predominan los sones de estilo despedida. En consecuencia, la Marimba Alma Lira ha tratado de conservar los sones en su forma original y mantener sus nombres antiguos. Otras marimbas, en cambio, optan

por modernizarlos mediante arreglos musicales o simplemente reproducirlos sin cambios. Roberto Diego afirma: “Los sones antiguos ya cambiaron ahora por los arreglos; los nuevos sones salen de canciones, cantos o de los mismos antiguos”.

La Marimba Jolom Konob’ continúa interpretando sus sones, aunque estos están quedando en el olvido entre las nuevas generaciones. Los gustos actuales se inclinan hacia los sonidos electrónicos en los que los saxofones son reemplazados por el teclado. Como resultado, la Marimba Jolom Konob’ ha perdido popularidad, aunque sigue siendo reconocida como un grupo antiguo y respetado. Se sabe, además, que muchos de sus sones han sido reproducidos por diversos grupos de marimba en Santa Eulalia.

Juan Hernández comenta: “La música de Jolom Konob’ es melancólica —recordar los tiempos pasados trae tristeza y ganas de llorar—, y otras veces es alusiva, pues el ritmo de las melodías alegra a la gente o la emociona aún más”.

8. La Marimba Jolom Konob'

Figura 8. Marimba Jolom Konob'



Nota: adaptada de Eulalia Juárez (1972).

La Marimba Jolom Konob', una de las agrupaciones de marimba que lleva más de la mitad de cien años de su existencia deleitando q'anjob'ales con sones, surgió en la aldea Temux Grande, Santa Eulalia, Huehuetenango. Jolom Konob' significa cabeza del pueblo, además este es el nombre de una imagen venerada por el pueblo, es decir patrono del municipio, donde se le pide fortaleza y protección quemando pom y candelas. El origen de esta marimba tuvo su presencia en las manos virtuosas de Lol Kaxh, Palas Palas y Matin Kwin, sus experiencias musicales, dio sus primeros pasos con el acompañamiento de sus padres y abuelos, donde aprendieron a interpretar sones barreños y zarabandas en una sola marimba llamada marimba grande.

En estos sones eran interpretados por tres músicos, los cuales ocupan el registro de bajo, centro y tiple. Los músicos eran invitados en las actividades de los q'anjob'ales generalmente en actividades como el yal ixim (boda), estango (cantina) o en la fiesta patronal.

Según la memoria de Jesús Juárez, este trío ya venía trabajando un poco antes de 1962; sin embargo, ese año fue especialmente importante, pues se marcaron nuevas sonoridades musicales y formas de interpretar los sones. Las condiciones económicas estaban muy limitadas, y esa fue la causa que indujo a Lol Kaxh, Palas Palas y Matin Kwin a poner su ropa en un costal y tomar lo necesario para buscar otras oportunidades de ingreso fuera de sus hogares. En 1962, las fincas representaban oportunidades de trabajo para los q'anjob'ales.

En estos viajes los marimbistas tuvieron la oportunidad de conocer y escuchar a otros grupos de marimbas, pudieron identificar sus diferencias musicales e instrumentales, en Santa Eulalia, se interpretaban sones con una marimba grande y en estas fincas se interpretaban otros estilos musicales y dos marimbas; una grande y una pequeña llamada tenor. Además, la marimba era acompañada con instrumentos como saxofones, un violón y una batería acústica.

En 1962 y 1963, las doctrinas comenzaron a realizarse cada vez más por la iglesia católica en las aldeas lejanas del pueblo. Kaxhin Lamil, fue uno de los pioneros catequistas en Temux Grande, quien organizaba las doctrinas y otras actividades religiosas que permitieron la implementación de los sones al final de cada actividad, situación que permitía la presencia de los marimbistas de la aldea, Lol Kaxh, Palas Palas y Matin Kwin. En estas actividades decidieron ampliar y variar su repertorio para deleitar y hacer bailar las personas que asistían a las doctrinas.

Con las participaciones constantes de estos marimbistas aprovecharon el espacio para incorporar la marimba tenor. En 1965, surgieron nuevos sones y algunos sones tradicionales fueron sufriendo algunos cambios. La incorporación de esta marimba, permitió interpretar la misma melodía con diferentes voces y alturas. Surge una nueva armonía; los intervalos de sextas y terceras mayores comenzaron a utilizarse. Por lo tanto se integraron tres músicos más para ocupar nuevos puestos que se dieron, así ingresó Jesús Juárez, Lorenzo Gaspar, José Francisco y Rodrigo Diego, quienes también aportaron significativamente al grupo.

Los puestos quedaron de la siguiente manera en 1965.

Marimba grande

Bajón = Jesús Juárez

Centro Armónico = Rodrigo Diego

Tiple = Palas Palas (Francisco de Francisco)

Pícolo primero y Requinto = José Francisco

Marimba tenor o marimba yalixh

Bajón Tenor = Matin Kwin

Tiple o centro tenor = Lol Kaxh

Pícolo o requinto tenor = José Francisco

Esta nueva estructura o modelo nace por las influencias que recibieron los marimbistas en las fincas o costas. Cada integrante asumió su responsabilidad, a la cual todos comenzaron a poner empeño, distribuyendo sus horarios del día entre los trabajos del campo y la música. Generalmente, primero cumplían con las labores agrícolas y luego dedicaban tiempo a la práctica musical, permaneciendo largas horas hasta sentirse satisfechos. Nuevas melodías empezaron a surgir, cuenta Jesús Juárez, que cuando iba a su trabajo a limpiar milpa o traer leña, los sonos llegaban en su mente y se transformaban en arte. Él dice: “La mayoría de los sonos surgieron en la tranquilidad de la milpa, montañas, ríos, cerros, atardeceres tristes, amaneceres de esperanzas y tardes lluviosas”. En el caso de Francisco de Francisco, él hacía sus propios arreglos sobre los sonos que escuchaban en la radio cuando trabajaba en su carpintería, específicamente sonos con dos baquetas.

Para Matin Kwin, el oído y corazón, fueron los elementos principales para crear sonos. Él dice: “Uno pone las ideas musicales y los demás ponen adornos que la complementan, esa fue la fórmula para poner alegre o triste a la gente.” La nueva armonía entre el grupo fue brindando seguridad y confianza, incluso la misma música fue satisfaciendo las emociones de cada integrante. Según Kwin, “la marimba nos dio lo que nosotros queríamos y le dimos lo que la gente quería”.

Poco después, esta propuesta fue ampliando su popularidad entre los vecinos de Temux Grande. Jesús Juárez, cuenta que muchos q'anjob'ales habían sido conquistados por la nueva música que surgía en ese entonces. Los músicos recorrieron todas las aldeas de este municipio amenizando fiestas. Toda la gente quedaba complacida con la música, además, de los honorarios que recibían, son tratados amablemente por los ajq'in, se les preparaba comida tradicional de la comunidad q'anjob'al, así como bebidas y panes, siempre se pretendía atenderlos con delicadeza. Además, se les preparaba un lugar especial para colocar la marimba, con el fin de que estuvieran cómodos al tocar y se les ofrecía licores, pero no siempre aceptaban. Matin Kwin cuenta: "Los que aceptaban consideraban que era parte de su musicalidad manteniendo siempre un control y un límite".

El entusiasmo de estos artistas permaneció en constante crecimiento y aspiraron a algo más. Las carreteras que llegaban a Santa Eulalia contribuyeron a que los marimbistas vivieran nuevas experiencias con la marimba en otros lugares. Comenzaron a viajar a los municipios cercanos, como San Pedro Soloma, San Sebastián Coatán y San Mateo Ixtatán, entre otros. En ese entonces, Jesús Juárez recuerda que no había otro grupo en esos municipios que se pareciera al suyo; por ello eran invitados a amenizar las ferias y las fiestas organizadas por la comunidad. Muchas personas de estos lugares comenzaron a grabar los sones de esta marimba en sus pequeñas grabadoras de cassette. Estas grabaciones servían para ser escuchadas en cantinas y en casas, e incluso funcionaban como repertorios para otras marimbas que empezaron a imitar este estilo. Además, varios integrantes del grupo compartieron sus conocimientos musicales con otros músicos que deseaban seguir esa misma línea interpretativa. Jesús Juárez fue uno de ellos; él tuvo la oportunidad de enseñar a varios músicos de San Sebastián Coatán, San Mateo Ixtatán y Tzuc Tzuni.

Además la feria de Santa Eulalia, que se celebra del nueve al doce de febrero, fue una oportunidad para los marimbistas que permitía la elaboración de cambios en los sones, porque llegaban otros grupos invitados por la municipalidad para celebrar la feria. Estos grupos además de la marimba tocaban otros instrumentos, como el violón, la batería acústica y saxofones. Este modelo no tardó en ser analizado por Jesús Juárez y sus compañeros marimbistas. Se sentían motivados por estas oportunidades las cuales los

llevaron a trabajar mucho y prepararse para ir a las fincas o a las costas para ganar dinero y comprar nuevos instrumentos que deseaban. Además había una radio que existía en ese entonces que permitió fortalecer las ideas de los marimbistas, que terminó abriendo una brecha para que los marimbistas fueran influenciados por otras ideas musicales. Matin Kwin comentó que esta radio pasaba música en marimba generalmente; eran sones y piezas, donde los instrumentos que destacaban era la marimba, saxofón, violón y la batería acústica.

8.1 El son

Quizás el término inicia con el guitarrista español Gaspar Sanz, cuando publica su método para el estudio de la guitarra barroca española en Zaragoza en el año 1647. Sanz emplea el término al referirse a un estilo musical popular española. Además los primeros misioneros en la Nueva España durante la conquista, emplearon este concepto para la conversión de los indígenas creando lenguajes musicales que fueran comprendidas por los frailes manteniendo ciertos elementos de los indígenas. “Otro baile hay en que bailan ochocientos y más y menos indios, con banderas pequeñas, con son y paso largo de guerra entre los cuales no hay uno que salda de compás. (Landa, 1966). De Landa emplea el término son para referirse a la música con que los indígenas acompañaban sus danzas y a los guerreros.

Para David de Gandarias la palabra son “sufrió una transformación de significado desde su primitivo sentido etimológico como sonido, derivado del latín sonus, a género musical popular latinoamericano con variantes estilísticas de acuerdo al país o lugar donde se produce, al cual representa nacionalmente”. (Gandarias, 2012). En Guatemala se emplea son a la música de los indígenas que son interpretadas en instrumentos particulares como la marimba de tecomates en Chichicastenango, la marimba tradicional en Huehuetenango, el violín y guitarra en la comunidad q’eqhi’, chirimías, tambores y flauta de caña o de bambú en la comunidad kaqchikel. Cada comunidad indígena produce sones de acuerdo a su contexto social e histórico.

De acuerdo a la conceptualización del son como un estilo musical pertinente a la expresión artística de algún grupo cultural y social de un determinado territorio, puede existir varias clasificaciones, así como las que presenta el investigador David de

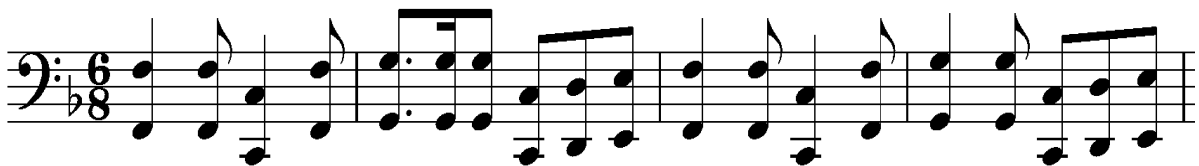
Gandarias, llama a los sones ladinos a los que son expresadas por personas de la descendencia española y llama sones indígenas a los que son expresadas por las culturas indígenas en Guatemala.

8.2 El violón y la marimba

Jesús Juárez y otro compañero del grupo tuvieron que viajar para realizar la compra de un violón. Después de un acuerdo en común, todos aportaron dinero para costear dicho instrumento. El dinero provenía de los trabajos que hacían en las fincas y, en 1967, lograron incorporarlo a la marimba.

La pregunta que todos tenían era cómo se tocaría y quién se atrevería a hacerlo. Jesús Juárez decidió investigar cómo encajarlo con la marimba y, al final, encontró el papel que jugaría el violón: duplicar y reforzar las notas del bajón de la marimba. Poco después, Juárez creó otro patrón rítmico para el bajón, de modo que este no repitiera lo mismo que el violón. Más tarde, el violón fue sustituido por el bajo eléctrico.

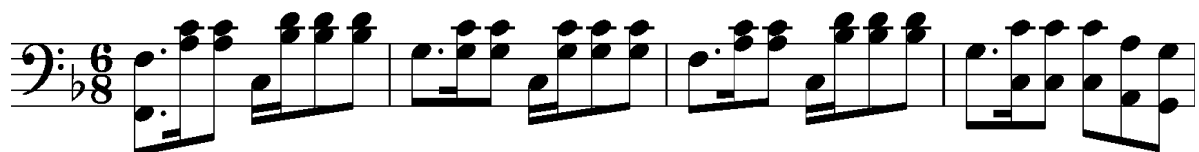
Figura 9. Patrón rítmico del bajón antes del violón



Nota. Elaboración propia.

Este patrón es ejecutado con dos baquetas.

Figura 10. Patrón rítmico del bajón después del violón



Nota. Elaboración propia.

Este patrón es ejecutado con tres baquetas, dos en la mano derecha y una baqueta en la izquierda.

En principio, el violón era interpretado por Jesús Juárez y posteriormente fue interpretado por Pedro Lorenzo (un nuevo integrante más). En el caso del Centro Armónico o el nanej, tenía dos patrones rítmicos que fue una influencia de los sones zarabandas o barreños de Santa Eulalia.

Figura 11. Primer patrón del centro armónico o nanej



Nota. Elaboración propia.

Figura 12. Segundo patrón del centro armónico o el nanej



Nota. Elaboración propia.

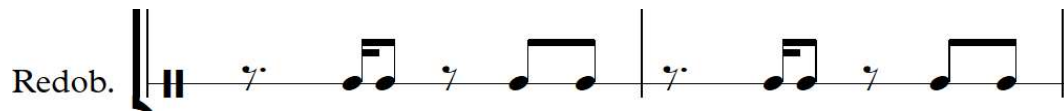
Con estos nuevos aportes el repertorio fue ampliándose cada vez más. Palas Palas y Lol Kaxh tenían la facilidad de componer y hacer adaptaciones o arreglos de otros sones tradicionales de Santa Eulalia que anteriormente eran tocados por tríos con una marimba grande.

8.3 La batería y la Marimba Jolom Konob'

En 1970 incorporaron la batería acústica en los sones. Esta vez fue comprada por Matin Kwin y Domingo Juárez en Mazatenango. Al llegar al lugar, el vendedor les preguntó por el nombre del grupo, pero no obtuvo respuesta inmediata. Entonces, Kwin y Juárez discutieron sobre el tema y recordaron una camioneta que transitaba en esa época en

Santa Eulalia, llamada Jolom Konob'. Además, evocaron el centro ceremonial del mismo nombre.

Jesús Juárez afinó el nuevo instrumento de acuerdo con los timbres del centro armónico, y el patrón rítmico se derivó de la ejecución que realiza la mano derecha en el bajón.



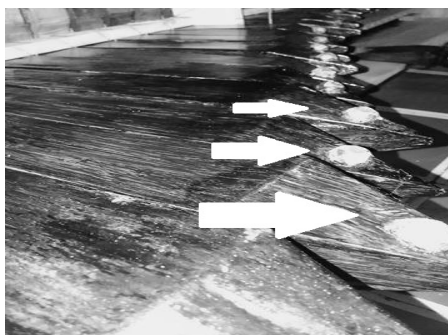
8.4 La cera y la marimba

Figura 14. La cera



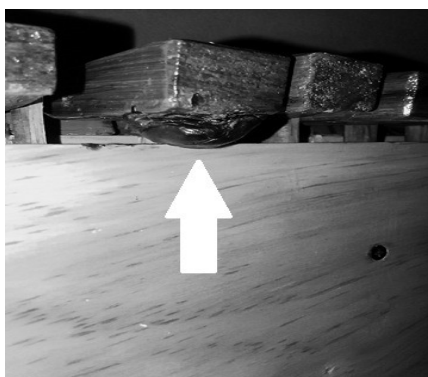
Nota: adaptada de Miguel (2017)

Figura 15. Primera función de la cera



Nota: adaptada de Miguel (2017)

Figura 16. Segunda función



Nota: adaptada de Miguel (2017)

Los marimbistas de Jolom Konob', generalmente colocan la cera durante el día, porque dicen que los sones son alegres, y en la noche es donde se quita la cera, con esta tonalidad se interpretan sones muy tristes y melancólicos que hace que la gente comienza a disfrutar de sus recuerdos, hasta entristecerse y llorar por ellos, incluso de mucha tristeza o felicidad algunos ingieren licores. Con esta música se combina la felicidad y la

tristeza, se mezclan sentimientos entre q'anjob'ales y los sones impactan de forma diferente en cada persona. Matin Kwin dice que la Marimba Jolom Konob', siempre ha tocado corazones y agrega "tocar para nosotros siempre ha sido alegría y para la gente puede ser tristeza y lágrimas".

8.5 El saxofón y la marimba

Según Jesús Juárez, en 1975 incorporaron este instrumento para enriquecer el sonido y dar lugar a nuevos sones. Se añadieron tres saxofones: dos altos y un tenor. La función de estos instrumentos era interpretar el jeb'ejal b'it, realizando intervalos de sextas o terceras mayores según lo requería cada son. Sin embargo, estas voces no siempre ejecutaban movimientos paralelos.

Se compusieron nuevos sones y otros fueron adaptados o arreglados. Con su oído musical, comenzaron a aprender la interpretación de los saxofones sin ayuda externa, proceso que les tomó dos años hasta encontrar el sonido adecuado. Cada saxofón recibió un nombre según la función que desempeñaba y su propio término primera, segunda y tercera.

Los grupos musicales que mostraron este modelo a la Marimba Jolom Konob' fueron Gema India Caballeros, Lira Marquense y Los Conejos.

Figura 17. El saxofón y la marimba



Nota: adaptada de Miguel (2017)

8.6 El teclado y la marimba

A petición de la gente q'anjob'al, solicitaron que la Marimba Jolom Konob', debía tocar sones con teclados, porque según la gente este grupo se estaba quedando solo con los instrumentos que habían incorporado en años anteriores. Jesús Juárez expresa que este estilo provenía de la música de Jakaltenango. Entonces respondieron al público y en 2006 Jolom Konob', promueve sones con teclados y a la gente le gustó. Es importante mencionar que el teclado ya había sido utilizado por otros grupos de marimbas de Santa Eulalia, antes que la Marimba Jolom Konob'.

Figura 18. El teclado y la marimba



Nota: adaptada de Miguel (2017)

8.7 Los viajes y la Marimba Jolom Konob'

Los Estados Unidos de América se convirtieron en un país que permitió la llegada de los sones a sus espacios, acompañando la nostalgia que sentían los migrantes q'anjob'ales alejados de sus tierras. Según una entrevista realizada en línea con algunos miembros de la Asociación Pixan Ixim (corazón de maíz), que residen en los EE. UU., expresaron que los sones forman parte de la vida y siempre han sido una necesidad del alma, constituyendo un factor esencial tanto en la felicidad como en la tristeza. Al recordar su

tierra, solo escuchan sonos: entonces fluye la tristeza, o bien, los sonos evocan sus raíces sin proponérselo.

En el año 2001, la Organización Pueblos Exilios Mayas invitó a la Marimba Jolom Konob' para amenizar sus fiestas en los Estados Unidos. Estas decisiones se llevaron a cabo con éxito, lo que generó más apoyos y permitió la planificación de varios eventos anuales en ese país por parte de los migrantes. Jesús Juárez relata que realizaron diecisiete viajes a los EE. UU., donde amenizaron celebraciones en Florida —específicamente en la ciudad de Fort Myers—, así como en Carolina del Sur, Tennessee, Georgia y Arizona. Estos viajes se efectuaron durante casi quince años.

Marimbistas durante la existencia de la Marimba Jolom Konob'

Figura 19. Músicos de la Marimba Jolom Konob'



Nota: adaptada de Cupertino Juárez (2009)

Los nombres que se presentan a continuación son los que pasaron en alguna época en esta marimba. Algunos no estuvieron mucho tiempo y otros permanecieron hasta su muerte.

Cuadro 2. Lista de integrantes

Años	Nombres
1962	Francisco de Francisco (Palas Palas) Lorenzo Gaspar (Lol Kaxh) Mateo Pascual Toledo (Matin Kwin)
1964	Rodrigo Diego
1965	Jesús Juárez José Francisco
1967	Pedro Lorenzo
1970	Marcos Francisco marcos
1771-1972	Juárez José
1973	Pedro Baltazar
1977	Francisco Martín
1990	Cupertino Juárez Lorenzo
1995-1996	Daniel Francisco Gaspar Gabino Gaspar Domingo Pascual Lorenzo Elías Caño Juan
2001	Feliciano Francisco Gaspar
Integrantes actuales de la Marimba Jolom Konob'	Jesús Juárez Diego Mateo Pascual Toledo Diego Cupertino Juárez Lorenzo Domingo Pascual Sebastián Mario Pascual Pascual Filiberto Diego Domingo Amílcar Juárez Francisco Pascual Juárez Francisco

Nota. Elaboración propia.

Según Jesús Juárez, estos fueron otros grupos de marimbas que surgieron en 1985, después de Jolom Konob’.

- Alma Lira
- San Juanerita
- San Pedrana (Lataqense) de Temux Grande
- Hermanos Juárez
- San Pendrana de Moq’lil
- Club Amistad

A la par de la Marimba Jolom Konob’ surge la Marimba Hermanos Díaz, pero no interpretan sones sino que interpretaron piezas.

8.8 La Marimba Jolom Konob’ y otros grupos

Varios jóvenes, conmovidos por el trabajo musical iniciado por Jolom Konob’, decidieron seguir esos pasos. Lo difícil no fue aprender los sones, sino tener acceso a los instrumentos. Pedro Baltazar, Domingo Simón, Juan de Juan Basilio, Pedro Basilio y Juan Pedro Basilio fueron marimbistas que, en algún momento, compartieron con la Marimba Jolom Konob’. Sin embargo, nunca formaron parte del grupo: asistían a los ensayos únicamente para observar y escuchar, y de vez en cuando interpretaban algún son.

En 1974, el deseo de estos jóvenes los llevó a comprar una marimba tenor para aprender y formar su propio conjunto. La propuesta tuvo éxito entre 1975 y 1980, incorporando instrumentos como dos marimbas, un violón, batería, saxofones y teclado. El grupo recibió el nombre de Alma Lira. No obstante, por problemas internos entre los integrantes, se desintegró en 1980 y los instrumentos fueron vendidos a otros marimbistas interesados en seguir los modelos musicales de la época.

En 1988, Roberto Diego formó nuevamente un grupo bajo el nombre Alma Lira. En sus inicios, interpretaba los sones de la Marimba Jolom Konob’. Con el tiempo, decidió desarrollar un estilo propio que lo diferenciara, componiendo nuevos sones o realizando arreglos sobre los ya existentes.

El Lic. Samuel Mateo expresó: “Es un gran avance el que se ha tenido en los últimos años. Qué bueno que exista interés por parte de nuestros músicos, pero creo que hay

necesidad de fortalecer ese talento o capacidad. Solo se basan en lo tradicional y cultural; es música monótona y la armonía no es variada. Es importante fortalecer una música académica”.

Otros grupos de marimba surgieron en 1988. La mayoría comenzó interpretando algunos sones de Jolom Konob’, como la marimba Lataqense, Hermanos Juárez, San Pedrana, Azul y Blanco, Amistad, Tecún Humán, entre otros. Con el tiempo, estos conjuntos decidieron crear sus propios sones.

La Marimba Jolom Konob’ utilizó una armonía muy particular en los saxofones, dividida en tres voces. Según Jesús Juárez y Cupertino, se clasifican como saxofón primera, segunda y tercera, de acuerdo con la altura del sonido que producen. El primero ejecuta notas medias, el segundo notas agudas y el tercero notas graves. El segundo saxofón lleva la melodía principal, mientras que los otros la acompañan y la adornan.

Cupertino, saxofonista de la Marimba Jolom Konob’, comenta: “La forma en que nosotros tocamos solo pocos logran reproducirla. Otros grupos llevan una melodía igual y en la misma altura, por eso la gente dice que los sones de Jolom Konob’ con saxofón son muy melancólicos y armoniosos”. Explica que ellos crean una armonía agradable entre los saxofones: algunos llevan la melodía y otros sostienen notas comunes o se mueven hacia notas vecinas. En los sones q’anjob’ales es normal encontrar quintas paralelas entre voces superiores, así como terceras, sextas y octavas.

8.9 El aprendizaje de la marimba

Para aprender a interpretar la marimba, todos los aspirantes pasan por un proceso que emplean varios grupos de marimba. Jesús Juaárez comenta que hay que escuchar bastante los sones para crear un conocimiento previo del repertorio, luego hay que asistir en las fiestas para ver como ejecutan otros marimbistas. Pasando por este proceso el aspirante se integra con algún grupo para tocar la batería, luego el bajo de la marimba, el centro armónico, el bajo eléctrico y por último el tiple o pícolo. Estos últimos son los registros más difíciles de la marimba. Si el aspirante desea seguir puede llegar a aprender hasta el saxofón o el teclado, puestos que son ocupados por músicos destacados.

Para la Marimba Jolom Konob', enseñar es un acto valioso, pues sin ello el conocimiento no se transmite entre generaciones. Jesús Juárez ha instruido a varios grupos de marimbistas en Santa Eulalia e incluso en municipios cercanos. Quien aprende asume una responsabilidad seria; al menos, esas son las características que distinguen a los marimbistas formados por la Marimba Jolom Konob'.

El proceso de aprendizaje suele realizarse en las casas, espacios donde se acostumbra ensayar o guardar las marimbas. Estas actividades se programan en momentos específicos para asegurar su éxito, considerando que los instructores también deben atender sus rutinas y responsabilidades cotidianas.

Tradicionalmente, los sones se han aprendido en el ámbito familiar —de padre a hijo—, en fiestas o en espacios ajenos al sistema educativo. La mayoría de instituciones educativas, dentro de la formación musical, se basan en el CNB, el cual plantea únicamente contenidos generales y casi nunca aborda el estudio de los sones desde el ámbito escolar. El Licenciado Samuel Mateo señala que, aunque el CNB incluye estos contenidos, no pueden desarrollarse en su totalidad debido al tiempo limitado del curso y a la falta de recursos institucionales para llevarlos a cabo.

En el nivel básico del Instituto por Cooperativa de Santa Eulalia, los estudiantes muestran interés en aprender los sones; sin embargo, no cuentan con acceso a una marimba. Se evidencia la necesidad de recursos que permitan dignificar y fortalecer el arte regional.

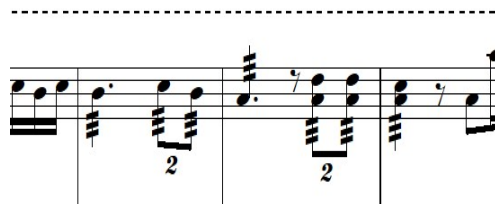
9. Estructura de la música q'anjob'al

La mayoría de los sones se constituyen por dos temas musicales, los cuales se encuentran en una misma tonalidad y compás. No se presentan cambios de tonalidad ni de compás dentro de cada son. Generalmente, los sones están escritos en tonalidades mayores y en compases de 3/4 o 6/8.

Cada tema tiende a repetirse varias veces; sin embargo, cada repetición suele incorporar algunas variaciones. En ciertos sones existe la libertad para que el intérprete se exprese e improvise sobre la melodía principal, retornando posteriormente a ella con el fin de mantener la esencia rítmica y tonal característica.

Las apoyaturas ascendentes y descendentes constituyen algunos de los recursos de variación más utilizados en las melodías, al igual que los dosillos que suelen aparecer al concluir cada tema A o tema B. Asimismo, el centro armónico y el bajón son los registros que desarrollan con mayor frecuencia dichas variaciones.

Figura 20. Variaciones con dosillos



Nota. Elaboración propia.

Figura 21. Variaciones con apoyaturas



Nota. Elaboración propia.

Figura 24. Técnica 2 del centro armónico



Nota: adaptada de Miguel (2017)

Figura 25. Técnica 2 en partitura del centro armónico

3 3 3 3 1 1 3 3 3 1 1 1 3 3 3 1 1

1 1 1 1 1

2 2 2 2 2 2 2 2 2

Nota. Elaboración propia.

Instrucciones para su interpretación en el bajón:

Figura 26. Técnica 1 del bajón



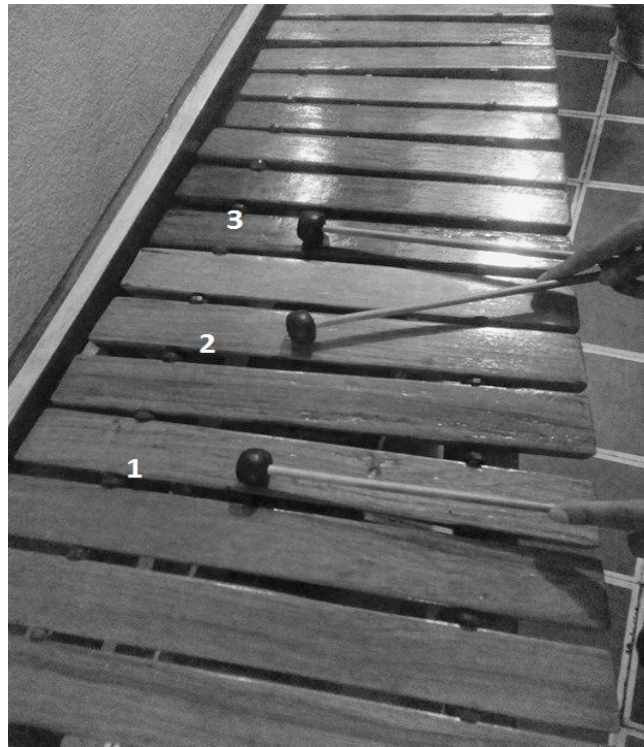
Nota: adaptada de Miguel (2017)

Figura 27. Técnica 1 en partitura del bajón



Nota. Elaboración propia.

Figura 28. Técnica 2 del bajón



Nota: adaptada de Miguel (2017)

Figura 29. Técnica 2 en partitura del bajón

1 3 1 3 3 3 1 3 3 1 3 3 3 1 3 3 1 3 3 3

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1

Nota. Elaboración propia.

10.2 Sones de despedida

Se trata de un estilo de son en compás de 3/4, interpretado al finalizar cada actividad festiva. Su función es acompañar el momento en que los asistentes comienzan a despedirse mediante los últimos bailes, indicando que la celebración está llegando a su conclusión. La fiesta culmina con los juegos pirotécnicos, los cuales marcan de manera ceremonial el cierre definitivo del evento.

Instrucciones para su interpretación en el centro armónico:

Figura 30. Técnica 1 de despedidas del centro armónico



Nota: adaptada de Miguel (2017)

Figura 31. Técnica 1 en partitura de despedidas del centro armónico

Nota. Elaboración propia.

Instrucciones para su interpretación en el bajón:

Figura 32. Técnica 1 de despedidas del bajón



Nota: adaptada de Miguel (2017)

Figura 33. Técnica 1 en partitura de despedidas del bajón

Figura 33 displays a musical score for the 'Técnica 1' of the 'despedidas del bajón'. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of a single melodic line with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Below the staff, there are two rows of fingerings: the top row contains the number '2' and the bottom row contains the number '1'. The fingerings correspond to the notes in the staff, indicating which hand (1 or 2) should play each note.

Nota. Elaboración propia.

11. Conclusiones

Los q'anjob'ales de Santa Eulalia, Huehuetenango, se autodenominan como cuna de la marimba ya que reconocen que han adoptado la marimba como parte de su naturaleza humana y cultural, la marimba ha permitido la continuación de la identidad q'anjob'al a través de sonos y bailes como producto del buen equilibrio emocional y ausencia de dolor que se han transformado con el tiempo.

La presente investigación etnográfica ha logrado su objetivo general al analizar la función sociocultural y simbólica de la Marimba Jolom Konob', confirmándola como una expresión viva y activa en la construcción de la identidad q'anjob'al en Santa Eulalia, Huehuetenango. A través de la teoría del *performance*, se demostró que la música de esta agrupación trasciende el mero entretenimiento para funcionar como un mecanismo de cohesión social, memoria histórica y diferenciación cultural.

Se logró documentar diez sonos tradicionales interpretados por Marimba Jolom Konob' a través de transcripción musical y registros participativos, un proceso que reveló la riqueza melódica y rítmica propia del estilo q'anjob'al. Sin embargo, esta documentación confirmó la vulnerabilidad del patrimonio sonoro, pues la investigación identificó que los sonos más antiguos están en un grave proceso de desaparición, siendo recordados solo por el abuelo Jesús Juárez (65 años), lo que subraya la urgencia de su conservación; además, se constató que varios de estos sonos están siendo alterados y plagiados por grupos de marimbas más recientes, lo que evidencia una tensión crítica entre la continuidad de la tradición y la adaptación a lo moderno.

La Marimba Jolom Konob' ocupa un papel central y simbólico en la vida comunitaria de Santa Eulalia, cumpliendo la función de validación de instituciones sociales y rituales establecida por la etnomusicología, ya que sus contextos sociales, ceremoniales y comunitarios están intrínsecamente ligados a la felicidad y la celebración colectiva (tales como bodas, inauguraciones y fiestas patronales). Además, se identificó una clara función diferenciadora y simbólica entre los instrumentos, pues, mientras el violín y la guitarra cumplen el rol de despedir el alma en los ritos funerarios, la marimba se reserva como el vehículo primario para fortalecer la felicidad del pueblo q'anjob'al. El *performance* de la Marimba Jolom Konob' actúa como un poder organizador que mantiene la unión de los

participantes, activando un espacio social donde la identidad q'anjob'al se reafirma en la interacción entre músicos y público.

El rol de la Marimba Jolom Konob' en la construcción de la identidad q'anjob'al es un constructo orgánico que se sostiene mediante un proceso de transmisión con características específicas: Se confirmó que los procesos de transmisión oral y aprendizaje musical dependen de los ancianos marimbistas, los depositarios de la memoria sonora, lo cual, si bien garantiza la autenticidad de la tradición, genera un notable riesgo de discontinuidad ante la falta de relevo generacional: Además, la condición de que la agrupación se mantenga esencialmente con músicos q'anjob'ales (en un contexto donde solo el 1 % de la población es mestiza) refuerza la idea de que la Marimba Jolom Konob' es utilizada como una herramienta cultural para definir y emplear la identidad étnica en el contexto social de Santa Eulalia.

La introducción de innovaciones en las tierras q'anjob'ales ha generado cambios en las estructuras sociales, desde la forma de hablar hasta la forma de vestir, dichos cambios se perciben en el performance musical y social. Los cambios reordenan las normas de vida para adaptarlas a través de un presente vivo promovido por la supervivencia y la búsqueda del bienestar emocional y física.

La economía, el cristianismo, la educación y el trabajo son factores que definen la variación de la identidad q'anjob'al; antes de 1966, la música de son era promovida por una necesidad espiritual y una ofrenda hacia la naturaleza y al espíritu de abuelos que habitan el inframundo, pero ahora los sones son sinónimos de felicidad y celebración, buena armonía de los q'anjob'ales en los salones de bailes de Santa Eulalia. En el caso de los viajes, Jolom Konob' trajo la evolución de los sones siguiendo modelos de la música que habían escuchado en las fincas.

A pesar de la castellanización y la imposición del cristianismo, los q'anjob'ales aún conservan la esencia de sus sones y sus bailes en los salones modernizados y casas de concreto, los sonidos tecnológicos han conquistado el gusto de las nuevas generaciones de quienes depende el futuro q'anjob'al. El baile y la música de son están arraigados en la vida de los q'anjob'ales, porque es una forma de demostrar felicidad y alegría.

La creatividad del marimbista crea parámetros y bases para la transformación de la identidad q'anjob'al, así como el trabajo de Kwin Matin, (Pascual Mateo), que ha dedicado toda su vida a fabricar marimbas en Santa Eulalia, las cuales han sido utilizados por músicos brillantes que convierten sus experiencias en sonidos que llegan en el alma de q'anjob'ales, como la Marimba Jolom Konob'.

Jesús Juárez, Francisco de Francisco, Mateo Pascual y Lorenzo Gaspar fueron íconos musicales que marcaron cambios en la historia musical de Santa Eulalia, sus trabajos florecieron dentro de la Marimba Jolom Konob' en la aldea Temux Grande. El cristianismo prestó las manos de estos marimbistas para que en cada doctrina realizada en Temux fuera culminada con unas cuantas horas de sonos, ya que los q'anjob'ales mantenían su asistencia completa donde hay sonos. Cada vez que se realizaban doctrinas y fiestas, aumentaba la asistencia de q'anjob'ales; muchos iban por la marimba, pero luego fueron convirtiéndose hasta participar en cada doctrina realizada por Kaxhin Lamil.

Con la evolución de los sonos por marimbistas q'anjob'ales, por una parte, se han sembrado beneficios por el hecho de que hubo transformaciones y nuevas composiciones, las cuales han sido apreciadas por el público, creando más oportunidades de trabajo y espacios para practicar el baile que permite la continuación y transformación de la identidad.

12. Recomendaciones

A partir de los desafíos identificados en torno a la preservación de los sones, se formulan las siguientes recomendaciones para garantizar la continuidad y el valor del patrimonio musical q'anjob'al:

- Implementar programas de preservación. Es imperativo establecer programas comunitarios de transcripción y archivo de los sones, involucrando a las autoridades locales y las instituciones educativas para asegurar la transferencia formal del conocimiento de los ancianos a las nuevas generaciones.
- Fomentar el fortalecimiento de la identidad cultural y la perspectiva intercultural en el ámbito educativo nacional.
- Continuar las investigaciones sobre la evolución de los sones y sus alteraciones. Un futuro estudio debería analizar la causa y el efecto de los cambios culturales a través de la manipulación rítmica y melódica de las nuevas composiciones, como lo sugiere el marco teórico de la evolución musical.

13. Referencias

- Auslander, P. (2006). Musical personae. *The Drama Review*, 50(1), 100–119.
<https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100> (doi.org in Bing)
- Blacking, J. (1973). *¿Qué tan musical es el hombre?* Siglo XXI Editores.
- Camposeco M., J. B. (1992). *Te' Son Chinab' o K'ojom. La marimba de Guatemala*. Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares.
- Castillo, J. (1927). En la música autóctona. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, IV(P), 14–23.
- Cortés, A. A. (2007). El área de etnomusicología y el ejercicio académico. En A. A. Cortés & M. Stöckli (Eds.), *Por los senderos de la música. 30 años del Área de Etnomusicología* (pp. 20–21). CEFOL-USAC.
- Cortés, A. A. (2008). Cómo cantan los Cuchumatanes: Un recuento musical. *Revista de Etnomusicología*, 31. <https://revistaetnomusicologia.org/31>
- Cortés, A. A. (2010). *La marimba Maderas de mi Tierra: Embajador musical de Guatemala*. Editorial Universitaria USAC.
- Cortés, A. A., & Stöckli, M. (2007). *Por los senderos de la música. 30 años del Área de Etnomusicología*. CEFOL-USAC.
- Duarte, A., & Alvarado, P. (1998). Música de Guatemala en el siglo XVIII: Los villancicos de Tomás Calvo (pp. 30–50). Editorial Universitaria USAC.
- Escobar, J. M. (1992). El folklore musical en la enseñanza. *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado*, 13.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=123456> (dialnet.unirioja.es in Bing)
- Frances, R. A. (1998). *Listening to salsa: Gender, Latin popular music and Puerto Rican cultures*. Wesleyan University Press.
- Gall, F. (1978). *Diccionario geográfico de Guatemala* (Tomo II). Instituto Geográfico Nacional.
- Gandarias, I. de. (2012). *El son guatemalteco ladino en el siglo XIX: Historia, tipos y representantes*. Editorial Universitaria USAC.
- Giddens, A. (1994). *The consequences of modernity*. Stanford University Press.
- Kun, J. (2005). *Audiotopia: Music, race, and America*. University of California Press.

- Landa, D. de. (2000). *Relación de las cosas de Yucatán* (9ª ed.). Editorial Porrúa. (Trabajo original publicado en 1966).
- Lemus, E. F. (2016). *La marimba mesoamericana: Una historia ilustrada*. Piedra Santa.
- Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: Una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, 6. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/6.pdf> (sibetrans.com in Bing)
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Ministerio de Educación, Dirección General. (2009). *Curriculum Nacional Base*. Ministerio de Educación de Guatemala. <http://www.mineduc.gob.gt>
- Moore, R. (1997). *Nationalizing blackness: Afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920–1940*. University of Pittsburgh Press.
- Navarrete, S. (2005). *Los significados de la música: La marimba maya achí de Guatemala*. CIESAS.
- Oliva, A. (2000). *Introducción a la etnomusicología*. PachaKamani.
- Orantes, L. H. (2002). *La marimba guatemalteca*. Fondo de Cultura Económica.
- Pozzo, M. de. (2011). La música popular tradicional en el currículum escolar: ¿Un aporte a la formación del “ser nacional” o a la educación para la democracia? Universidad Nacional de Rosario. <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/12345> (rephip.unr.edu.ar in Bing)
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: De los géneros tribales a la globalización* (Vol. 1). Editorial SB.
- Sachs, C. (1981). *La musica nel mondo antico: Oriente e Occidente*. Sansoni. (Trabajo original publicado en 1934).
- Sanmiguel, D. N. (2013). *La historia oral en la construcción de memoria: Historia, archivística y redes de investigación*. Universidad Nacional de Colombia.
- Singer, M. (1955). The cultural pattern on India. *The Far Eastern Quarterly*, XV, 23–26. <https://doi.org/10.2307/2050450>
- Stöckli, M. (2007). La etnomusicología en Guatemala: Algunos antecedentes. En A. A. Cortés & M. Stöckli (Eds.), *Por los senderos de la música. 30 años del Área de Etnomusicología* (pp. 12–13). CEFOL-USAC.

Thompson, P. (1997). Historia oral y contemporaneidad. En *Historia, memoria y pasado reciente. Anuario*, 20 (pp. 15–30). Universidad del Rosario.

Wallaschek, R. (1893). *Primitive music: An inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races*. Da Capo Press.

14. Anexos

Anexo 1. Partituras

Figura 34. Ak'al pett (Campo de pett)

Ak'al Pett
(Campo de Pett)

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

$\text{♩} = 105$

The musical score is for a piece titled "Ak'al Pett (Campo de Pett)" by Jesús Juárez and Gabriel Miguel. It is in 3/4 time with a tempo of 105 beats per minute. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Saxofón contralto (two staves), Saxofón tenor, Pícolo I, Tiple I, Tiple II, Bajón Tenor, Centro Armónico, Bajón, Bajo Eléctrico, Platillos, and Redoblante. The key signature has one sharp (F#). The score consists of 12 measures. The saxophones and woodwinds have various melodic and harmonic parts, including some with grace notes. The percussion section, including the Centro Armónico, Platillos, and Redoblante, provides a rhythmic foundation. The Bajo Eléctrico plays a steady bass line.

7

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

T. II

B. T.

C. A

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

13

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score is for a jazz ensemble. It features three saxophones (Sax. ctrl., Sax. ctrl., Sax. ten.), piano (P. I.), two trumpets (T. I., T. II.), baritone (B. T.), cornet (C. A.), bass (B.), double bass (Bajo E.), and percussion (Plat., Redob.). The key signature is one sharp (F#). The saxophones are mostly silent. The piano, trumpets, and baritone play melodic lines with some rests. The cornet plays a rhythmic pattern. The bass and double bass play a steady bass line. The percussion consists of a steady eighth-note pattern on the snare and a steady eighth-note pattern on the cymbal.

20

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

26

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score is written for a jazz ensemble. It consists of 7 measures, numbered 26 to 32. The instruments and their parts are as follows:

- Sax. ctrl. (Contralto Saxophone):** Measures 26-32 are empty.
- Sax. ctrl. (Contralto Saxophone):** Measures 26-32 are empty.
- Sax. ten. (Tenor Saxophone):** Measures 26-32 are empty.
- P. I. (Piano I):** Measures 26-32 show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a final chord in measure 32.
- T. I. (Trumpet I):** Measures 26-32 show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a final chord in measure 32.
- T. II. (Trombone II):** Measures 26-32 show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a final chord in measure 32.
- B. T. (Baritone):** Measures 26-32 show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a final chord in measure 32.
- C. A. (Conga A):** Measures 26-32 show a rhythmic pattern of eighth notes.
- B. (Bass):** Measures 26-32 show a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bajo E. (Bajo Sexto):** Measures 26-32 show a rhythmic pattern of eighth notes.
- Plat. (Platillo):** Measures 26-32 show a rhythmic pattern of eighth notes.
- Redob. (Redoble):** Measures 26-32 show a rhythmic pattern of eighth notes.

33

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score is written for a jazz ensemble. It consists of 11 staves. The first three staves are for saxophones: Sax. ctrl. (contralto), Sax. ctrl. (contralto), and Sax. ten. (tenor). The next five staves are for brass and woodwinds: P. I. (piano), T. I. (trumpet), T. II. (trombone), B. T. (baritone), and C. A. (conga). The last three staves are for percussion: B. (bass), Bajo E. (bajo sexto), Plat. (platillo), and Redob. (redoble). The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including rests, eighth notes, and chords. The key signature is one sharp (F#).

46

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

T. II

B. T.

C. A

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

53 9

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

T. II

B. T.

C. A

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

Ak'al Pet

Autor: Marcos Franciso
Transcripción: Gabriel Miguel

10

60

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

60

P. I

T. I

T. II

B. T.

60

C. A

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score is written for a large ensemble. The top section (measures 60-62) features three saxophones (contralto, contralto, and tenor) playing a melodic line in G major. The middle section (measures 63-65) features woodwinds (P. I, T. I, T. II) and brass (B. T.) playing a rhythmic pattern. The bottom section (measures 66-68) features a string section (C. A, B.) and a percussion section (Bajo E., Plat., Redob.) playing a rhythmic pattern. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

66

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

67

73

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

73

79

1. 2.

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

86

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score for measures 86-89 is as follows:

- Measures 86-89:** The saxophone parts (Sax. ctrl., Sax. ten.) are silent. The woodwind parts (P. I., T. I., T. II., B. T.) play a melodic line consisting of eighth notes. The brass parts (C. A., B.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The bass line (Bajo E.) plays a simple eighth-note pattern. The percussion parts (Plat., Redob.) play a simple eighth-note pattern.

90 **rit.**

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 90 to 94. Measures 90 and 91 are marked 'rit.' and contain rests for all instruments. Measures 92-94 show active music. P. I., T. I., and T. II. play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down to A4, G4, and F#4. B. T. plays a similar line but with a different articulation. C. A. plays a rhythmic pattern of eighth notes. B. plays a bass line with chords. Bajo E. plays a simple bass line. Plat. and Redob. play a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 35. Cerro de campana

Cerro de Campana

Música Pascual
Gabriel Miguel

♩. = 50 ♩. = 55

The musical score is written for a percussion ensemble. It consists of nine staves, each representing a different instrument. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The tempo is indicated by two markings: ♩. = 50 and ♩. = 55. The instruments and their parts are as follows:

- Piccolo I:** Plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets.
- Triple I:** Plays a similar melodic line to Piccolo I, often in unison or harmony.
- Piccolo II:** Plays a melodic line, often in unison with Piccolo I.
- Triple II:** Plays a melodic line, often in unison with Triple I.
- Bajón Tenor:** Plays a melodic line, often in unison with the other woodwinds.
- Centro Armónico:** Provides harmonic support with chords and single notes.
- Bajón:** Provides harmonic support with chords and single notes.
- Bajo Eléctrico:** Provides a bass line, starting at ♩. = 50 and changing to ♩. = 55.
- Redoblante:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Platillos:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.

2

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

R. T.

C. A.

B.

R. E.

R.

P.

13 3

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

4 23 00

The musical score is written for a string quartet and piano. The staves are labeled as follows:

- P. I (Violin I)
- T. I (Violin II)
- P. II (Viola)
- T. II (Cello)
- B. I (Double Bass)
- C. A. (Contra Alto)
- B. (Bass)
- B. II (Bass II)
- P. (Piano)

The score begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The tempo is marked '00'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piano part (P.) is marked with '00' and features a simple harmonic accompaniment.

30 40 50

P. I

T. I

P. II

T. II

R. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

37

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

R. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

44 7

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

R. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

8

51 80

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

R.T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

The musical score is written for a 10-part ensemble. The parts are labeled P. I., T. I., P. II., T. II., R.T., C. A., B., B. E., R., and P. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The parts are written on staves with treble and bass clefs. The notation includes beams, slurs, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the score is marked with a '51' and an '80'.

58 9

The musical score is written for a string quartet and piano. The staves are labeled as follows:

- P. I (Violin I)
- T. I (Violin II)
- P. II (Viola)
- T. II (Cello)
- R. T. (Double Bass)
- C. A. (Piano)
- R. (Piano)
- R. E. (Piano)
- P. (Piano)

The score begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth notes. The piano part (P.) features a series of chords and single notes, while the string parts (P. I, T. I, P. II, T. II, R. T.) play a more active role, often with rapid sixteenth-note passages. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered 58 and 9.

10

66

P. I

T. I

P. II

T. II

R. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

74 11

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

12

81

P. I

T. I

P. II

T. II

B.T.

C.A.

B.

B.E.

R.

P.

89 13

P. I
 T. I
 P. II
 T. II
 R. T.
 C. A.
 B.
 B. E.
 R.
 P. II

96

P. I

T. I

P. II

T. II

R. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

103 15

P. I

T. I

P. II

T. II

R. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

16

110

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

R. T.

C. A.

B.

R. E.

R.

P.

117 00 17

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

18

125

P. I

T. I

P. II

T. II

R.T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

132 00 19

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

R.

B. II

R.

P.

Figura 36. Ch'oq' no' pirinchuk' (Canta el pirinchuk')

Ch'oq' no' pirinchuk'
(Canta el Pirinchuk')

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

♩ = 53

The musical score is written for a 6/8 time signature. It includes the following parts:

- Piccolo I**: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets.
- Tiple I**: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets.
- Piccolo II**: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets.
- Tiple II**: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets.
- Bajón Tenor**: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets.
- Centro Armónico**: Harmonic accompaniment with chords and eighth notes.
- Bajón**: Bass line with eighth and sixteenth notes.
- Bajo Eléctrico**: Bass line with eighth and sixteenth notes.
- Platillos**: Percussion line with eighth notes.
- Redoblante**: Percussion line with eighth notes.

5 80

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

80.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2, containing measures 5 to 80. The score is for a symphony orchestra and a choir. The instruments and voices are listed on the left: P. I. (Piccolo I), T. I. (Trumpet I), P. II. (Piccolo II), T. II. (Trumpet II), B. T. (Bass Trombone), C. A. (Cello/Double Bass), B. (Bass), B. E. (Bassoon/Euphonium), Plat. (Piano), and Redob. (Reinforced Drum). The score is written in 2/4 time. Measures 5 to 80 are shown, with a double bar line at the end of measure 80. The Piccolo parts (P. I. and P. II.) have a key signature change from one flat to two flats at measure 5. The Trumpet parts (T. I. and T. II.) have a key signature change from one flat to two flats at measure 5. The Bass Trombone part (B. T.) has a key signature change from one flat to two flats at measure 5. The Cello/Double Bass part (C. A.) has a key signature change from one flat to two flats at measure 5. The Bass part (B.) has a key signature change from one flat to two flats at measure 5. The Bassoon/Euphonium part (B. E.) has a key signature change from one flat to two flats at measure 5. The Piano part (Plat.) has a key signature change from one flat to two flats at measure 5. The Reinforced Drum part (Redob.) has a key signature change from one flat to two flats at measure 5. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument and voice part. The measures are numbered 5 to 80. The key signature changes from one flat to two flats at measure 5. The time signature is 2/4. The score is for a symphony orchestra and a choir.

10 68° 3

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

68°

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

15 68

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

68

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

This musical score page contains measures 15 to 68. The instrumentation includes five vocal parts (P. I, T. I, P. II, T. II, B. T.), three woodwinds (C. A., B., B. E.), and two percussion parts (Plat., Redob.). The vocal parts are in treble clef with a key signature of one flat. The woodwinds are in treble clef, and the percussion parts are in bass clef. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A double bar line is present after measure 24. The page number 4 is in the top left corner.

19 680 5

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

6

23 69

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

69

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

27 68 7

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

68

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

32 33 34 35

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

Detailed description: This is a musical score for a 10-part ensemble. The score consists of ten staves, each labeled on the left. The first five staves (P. I., T. I., P. II., T. II., B. T.) are in treble clef, and the last five (C. A., B., B. E., Plat., Redob.) are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures, numbered 32, 33, 34, and 35 at the top. Measure 32 features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some measures contain a '2' indicating a second ending or a specific rhythm. Measure 33 continues with similar complex patterns. Measure 34 shows a transition with fewer notes. Measure 35 concludes the section with sustained notes and some movement. The Percussion (Plat. and Redob.) parts are indicated by vertical lines and specific rhythmic markings.

37 68

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

68.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

42 69

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

69

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

This musical score is for a 10-part ensemble. The first five parts (P. I., T. I., P. II., T. II., B. T.) are in treble clef, and the last five parts (C. A., B., B. E., Plat., Redob.) are in bass clef. The score consists of measures 42 through 69. Measures 42-43 show complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Measures 44-45 are marked with a '2' and a slur, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern. Measures 46-47 are marked with a '69' and a slur, indicating a 69-measure section. Measures 48-49 are marked with a '2' and a slur, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern. Measures 50-51 are marked with a '69' and a slur, indicating a 69-measure section. Measures 52-53 are marked with a '2' and a slur, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern. Measures 54-55 are marked with a '69' and a slur, indicating a 69-measure section. Measures 56-57 are marked with a '2' and a slur, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern. Measures 58-59 are marked with a '69' and a slur, indicating a 69-measure section. Measures 60-61 are marked with a '2' and a slur, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern. Measures 62-63 are marked with a '69' and a slur, indicating a 69-measure section. Measures 64-65 are marked with a '2' and a slur, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern. Measures 66-67 are marked with a '69' and a slur, indicating a 69-measure section. Measures 68-69 are marked with a '2' and a slur, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern.

11

46 68

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

68

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

50

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

1.

1.

rit. 13

53 68

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

68

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

2.

rit.

Figura 37. Cham wachuna' (Cerro wachuna')

Cham Wachuna'
(Cerro Wachuna')

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

8^{va} ♩ = 55

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Picolo I:** Treble clef, 6/8 time. Features a melodic line with eighth-note patterns and a sustained chord in the third measure.
- Tiple I:** Treble clef, 6/8 time. Features a melodic line with eighth-note patterns and a sustained chord in the third measure.
- Picolo II:** Treble clef, 6/8 time. Features a melodic line with eighth-note patterns and a sustained chord in the third measure.
- Tiple II:** Treble clef, 6/8 time. Features a melodic line with eighth-note patterns and a sustained chord in the third measure.
- Bajón Tenor:** Treble clef, 6/8 time. Features a melodic line with eighth-note patterns and a sustained chord in the third measure.
- Centro Armónico:** Treble clef, 6/8 time. Features a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.
- Bajón:** Bass clef, 6/8 time. Features a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.
- Bajo Eléctrico:** Bass clef, 6/8 time. Features a melodic line with eighth-note patterns.
- Redoblante:** Percussion, 6/8 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Platillos:** Percussion, 6/8 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes.

7 8

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

This musical score is for page 2 of a piece. It features nine staves. The first five staves are for voices: Soprano I (P. I.), Tenor I (T. I.), Soprano II (P. II.), Tenor II (T. II.), and Bass Tenor (B. T.). The next three staves are for instruments: Clarinet in A (C. A.), Bassoon (B.), and Bassoon/English Horn (B. E.). The final two staves are for percussion: Snare Drum (R.) and Cymbal (P.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score begins with a rehearsal mark 7. The vocal parts have various melodic lines with some rests. The instrumental parts provide harmonic support. The percussion parts have a steady rhythmic pattern.

14 3

P. I. (8)

T. I. (8)

P. II. (8)

T. II. (8)

B. T. (8)

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

21

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

This musical score is for a 10-part ensemble, consisting of two vocal parts (P. I, T. I), two woodwinds (P. II, T. II), two brass parts (B. T, C. A.), a bassoon (B.), a euphonium (B. E.), a percussionist (R.), and a pianist (P.). The score covers measures 21 through 26. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measures 21-26 show a complex interplay of textures, with the vocal and woodwind parts featuring rapid sixteenth-note passages, while the brass and bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and chords. The percussion part (R.) plays a steady eighth-note pattern, and the pianist (P.) provides a simple harmonic accompaniment.

27 5

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

33 34 35 36 37 38

P. I. T. I. P. II. T. II. B. T. C. A. B. B. E. R. P.

This musical score is for a 10-part ensemble, consisting of two flutes (P. I, T. I), two oboes (P. II, T. II), two bassoons (B. T, C. A), a contrabassoon (B.), an euphonium (B. E.), a horn (R.), and a percussionist (P.). The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measures 33-38 are shown. Measures 33-35 feature a complex woodwind texture with many sixteenth-note passages. Measures 36-38 show a more relaxed texture with sustained chords and moving lines in the lower parts. The percussion part (P.) has a simple rhythmic pattern of eighth notes in measures 33-35, followed by rests in measures 36-38.

40 60 7

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

8

47

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

54 8)

9

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

61

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

This musical score is for a 10-part choir and piano. The parts are labeled P. I., T. I., P. II., T. II., B. T., C. A., B., B. E., R., and P. The score is in 4/4 time and features a variety of musical textures, including homophony and polyphony. The piano part (P.) provides harmonic support and rhythmic accompaniment for the vocal parts. The vocal parts are arranged in a way that allows for a rich, full sound, with the Soprano (S.) and Alto (A.) parts often taking the melody, and the Tenor (T.) and Bass (B.) parts providing harmonic support. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the piano part is written in a separate staff at the bottom. The vocal parts are written in staves with a common key signature and time signature. The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 10 in the top left corner.

67 11

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

The musical score consists of ten staves. The first five staves (P. I, T. I, P. II, T. II, B. T.) are for woodwinds and strings, featuring complex rhythmic patterns. The next three staves (C. A., B., B. E.) are for vocal parts, with C. A. and B. having more melodic lines and B. E. having a more rhythmic line. The final two staves (R., P.) are for percussion, with R. having a rhythmic pattern and P. having a final note. The score is in 2/4 time and ends with a double bar line at measure 72.

73

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

80 81 13

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

14

87

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

93 15

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

16

97 ⁽⁸⁾ rit.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

R.

P.

The musical score consists of ten staves. The first seven staves (P. I, T. I, P. II, T. II, B. T., C. A., B.) are grouped together. The eighth staff (B. E.) is below the first group. The ninth staff (R.) is below the eighth, and the tenth staff (P.) is at the bottom. The score is in 4/4 time. Measures 97-100 are marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 38. Chi yal kan toj b'a heb' naq Jolom Konob' (la despedida de la Marimba Jolom Konob')

Chi yal kan toj b'a heb' naq Jolom Konob'
(La despedida de la Marimba J. K.)

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

Saxofón contralto

Tiple I

Pícolo II

Tiple II

Bajón Tenor

Centro Armónico

Bajón

Bajo Eléctrico

Redoblante

Platillos

90 93

8^{vb}

5

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

5

9 3

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

13

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8).....

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

157

17 5

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

21

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

The musical score is written for measures 21 through 24. The instruments and their parts are as follows:

- Sax. ctrl.:** Treble clef, key of D major (F#). Measures 21-24 show a melodic line with some rests and eighth-note patterns.
- T. I:** Treble clef, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody.
- P. II.:** Treble clef, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody, often in parallel motion with T. I.
- T. II:** Treble clef, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody.
- B. T.:** Treble clef, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody.
- (8):** A dashed line indicating a repeat or continuation of a pattern.
- C. A.:** Treble clef, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody.
- B.:** Bass clef, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody.
- B. E.:** Bass clef, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody.
- Redob.:** Percussion, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody.
- Plat.:** Percussion, key of B minor (Bb). Measures 21-24 show a continuous eighth-note melody.

25

Sax. ctrl.

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

8

28

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

32

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

The musical score for measures 32-35 is as follows:

- Sax. ctrl.:** Four measures of whole rests.
- T. I:** Four measures of eighth-note runs: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, E4-D4-C4, D4-E4-F#4.
- P. II.:** Four measures of eighth-note runs: G3-A3-B3, A3-G3-F#3, E3-D3-C3, D3-E3-F#3.
- T. II:** Four measures of eighth-note runs: G3-A3-B3, A3-G3-F#3, E3-D3-C3, D3-E3-F#3.
- B. T.:** Four measures of eighth-note runs: G3-A3-B3, A3-G3-F#3, E3-D3-C3, D3-E3-F#3.
- C. A.:** Four measures of chords: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, E4-D4-C4, D4-E4-F#4.
- B.:** Four measures of eighth-note runs: G3-A3-B3, A3-G3-F#3, E3-D3-C3, D3-E3-F#3.
- B. E.:** Four measures of eighth-note runs: G3-A3-B3, A3-G3-F#3, E3-D3-C3, D3-E3-F#3.
- Redob.:** Four measures of eighth-note runs: G3-A3-B3, A3-G3-F#3, E3-D3-C3, D3-E3-F#3.
- Plat.:** Four measures of eighth-note runs: G3-A3-B3, A3-G3-F#3, E3-D3-C3, D3-E3-F#3.

36

Sax. ctrl.

1. 2.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

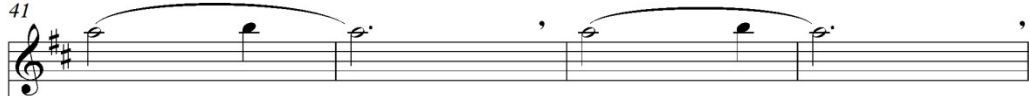
Plat.

1. 2.

11

41

Sax. ctrl.



T. I



P. II



T. II



B. T.



(8)-----

C. A.



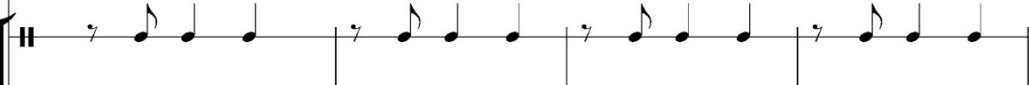
B.



B. E.



Redob.



Plat.



45

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

The musical score is for measures 45 through 48. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Sax. ctrl. part has a melodic line with slurs. The woodwinds and strings play rhythmic patterns. The percussion parts (Redob. and Plat.) play a steady quarter-note pulse.

49

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

53

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

53

57

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8).....

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

61

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

The musical score for page 16, measures 61-63, is written for a large ensemble. The key signature is one sharp (F#). The Sax. ctrl. part has a measure rest in measure 61. The T. I, P. II., T. II, and B. T. parts play various rhythmic patterns. The C. A. and B. parts play a simple rhythmic pattern. The B. E. part plays a simple rhythmic pattern. The Redob. and Plat. parts play a simple rhythmic pattern. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

64

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

The musical score for measures 64-66 is written for a large ensemble. The parts are arranged vertically from top to bottom: Sax. ctrl. (Saxophone Contralto), T. I (Trumpet I), P. II. (Piano II), T. II (Trumpet II), B. T. (Baritone T), C. A. (Cello A), B. (Bass), B. E. (Bass E), Redob. (Redob.), and Plat. (Plat.). The key signature is one sharp (F#). The score shows a variety of textures, with woodwinds and strings playing melodic lines, and percussion providing a rhythmic foundation. A dashed line with a circled '8' is present in the B. T. part in measure 64.

67 **rit.**

Sax. ctrl.

T. I

P. II.

T. II

B. T.

(8)

C. A.

B.

B. E.

Redob.

Plat.

The musical score for measures 67-70 features a variety of instruments. The Saxophone (Sax. ctrl.) is silent throughout. The Trumpets (T. I, T. II) and Trombones (B. T., B.) play eighth-note patterns. The Flute (P. II.) and Clarinet (C. A.) play eighth-note patterns. The Bassoon (B.) plays a pattern of eighth notes. The Bass (B. E.) plays a pattern of eighth notes. The Snare Drum (Redob.) and Cymbal (Plat.) play a simple rhythmic pattern of eighth notes. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the staff, indicating a gradual deceleration of the tempo.

Figura 39. Nan konob' q'umb' alb'a (Centro de reunión del pueblo)

Nan Konob' Q'umb'alb'a
(Centro de Reunión del Pueblo)

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

Gabriel Miguel
 8va = 53
 Pícolo I
 Tiple I
 Pícolo II
 Tiple II
 B. T.
 Centro Armónico
 Bajón
 Bajo Eléctrica
 Platillos
 Redoblante

5 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

Measures 5-9 of the musical score. The score includes parts for P. I, T. I, P. II, T. II, B. T., C. A., B., B. E., Plat., and Redob. Measures 5-9 show various musical notations including triplets and eighth notes.

10 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

Measures 10-14 of the musical score. The score includes parts for P. I, T. I, P. II, T. II, B. T., C. A., B., B. E., Plat., and Redob. Measures 10-14 show various musical notations including triplets and eighth notes.

15 (8) 3

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

20 (8)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

23 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

27 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

32 (8) 5

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

36 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

39 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

42 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

46 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

50 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

54 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

59 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

64 (8)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

68 (8)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

72 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

76 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

80 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

84 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

88 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

92 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

13

97 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

101 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

105 (8)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

109 (8)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

113 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

ledob.

rit.

116 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

ledob.

Figura 40. Naq awalwom (El sembrador)

Naq Awalwom
(El Sembrador)

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

$\text{♩} = 53$
8^{va}

Picolo I

Tiple I

Picolo II

Píple II

Bajón Tenor

Centro Armónico

Bajón

Ajo de 4 cuerdas

Platillos

Redoblante

$\text{♩} = 53$

8 ⑧

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

15 ⑧

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

23 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

redob.

31 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

redob.

37 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.



42 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

47 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

54 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

61 80

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

68 80

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

76 7

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

83

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

89 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

94 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

100 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

108 (8)

P. I

T. I

P. II

T. II

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

116 (8)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

123 (8)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. T.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

rit.

Figura 41. Naq sonlom (El marimbista)

Naq Sonlom
(El Marimbista)

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

$\text{♩} = 103$
 B^{mo}

The musical score is written for a marimba ensemble. It consists of nine staves, each representing a different instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 103 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo I, Tiple I, Piccolo II, Tiple II, Bajón Tenor, Centro Armónico, and Bajo. The second system includes Bajo Eléctrico, Platillos, and Redoblante. The Piccolo I and II parts are marked with an 8va (octave) indication. The Tiple I and II parts are marked with an 8va (octave) indication. The Bajón Tenor part is marked with an 8va (octave) indication. The Centro Armónico part is marked with an 8va (octave) indication. The Bajo part is marked with an 8va (octave) indication. The Bajo Eléctrico part is marked with an 8va (octave) indication. The Platillos and Redoblante parts are marked with an 8va (octave) indication.

9 (B5)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

18 (B5)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

27 (5)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

ajo E.

Plat.

edob.

36 (5)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

ajo E.

Plat.

edob.

45 (45)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

54 (45)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

63 (B)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

72 (B)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

81 (45)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

90 (45)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

99 (45)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

108 (45)

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

114 (5)

rit.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

rit.

Plat.

Redob.

Figura 42. Sonal heb' kumpare (El son de los compadres)

Sonal Heb' Kumpare (El son de los Compadres)

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

The musical score is for the piece "Sonal Heb' Kumpare (El son de los Compadres)". It is written for a large ensemble of instruments. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The instruments and their parts are as follows:

- Saxofón Alto I**: Rested throughout the piece.
- Saxofón Alto II**: Rested throughout the piece.
- Saxofón tenor**: Rested throughout the piece.
- Piccolo I**: Plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a grace note.
- Tiple I**: Plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a grace note.
- Piccolo II**: Plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a grace note.
- Tiple II**: Plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a grace note.
- Bajón Tenor**: Plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a grace note.
- Centro Armónico**: Provides harmonic support with chords and single notes, starting with a grace note.
- Bajón**: Provides harmonic support with chords and single notes, starting with a grace note.
- Bajo Eléctrico**: Provides a bass line with eighth and sixteenth notes, starting with a grace note.
- Platillos**: Provides a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, starting with a grace note.
- Redoblante**: Provides a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, starting with a grace note.

6

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

11

Sax. ctrl. 

Sax. ctrl. 

Sax. ten. 

P. I. 

T. I. 

P. II. 

T. II. 

B. E. 

C. A. 

B. 

B. E. 

Plat. 

Redob. 

16

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

Measure 16: Saxophones are silent. Percussion (P. I., P. II.) and Traps (T. I., T. II.) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Basses (B. E., B.) play a steady eighth-note pattern. Drums (Plat., Redob.) play a simple eighth-note pattern.

Measure 17: Saxophones are silent. Percussion and Traps continue their rhythmic pattern. Basses and Drums continue their steady patterns.

Measure 18: Saxophones are silent. Percussion and Traps continue their rhythmic pattern. Basses and Drums continue their steady patterns.

Measure 19: Saxophones are silent. Percussion and Traps continue their rhythmic pattern. Basses and Drums continue their steady patterns.

Measure 20: Saxophones are silent. Percussion and Traps continue their rhythmic pattern. Basses and Drums continue their steady patterns.

21 5

f

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

f

Sax. ten.

f

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

27

Sax. ctrl. *f*

Sax. ctrl. *f*

Sax. ten. *f*

P. I. (8)

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A. (8)

B.

B. E.

Plat.

Redob.

33

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

39

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

The musical score for measures 39-43 is as follows:

- Measures 39-43:** Sax. ctrl. (top two staves) and Sax. ten. (third staff) play a melodic line consisting of eighth and quarter notes. The Sax. ctrl. parts have a key signature of one sharp (F#). The Sax. ten. part has a key signature of one flat (Bb).
- Measures 40-43:** P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, and C. A. are marked with a rest (R) and a dashed line, indicating they are silent.
- Measures 40-43:** B. (Bass) and B. E. (Bassoon) play a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.
- Measures 40-43:** Plat. (Flute) and Redob. (Double Bass) play a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

44

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

49

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

Measure 49: Sax. ctrl., Sax. ctrl., Sax. ten. are silent. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern.

Measure 50: Sax. ctrl., Sax. ctrl., Sax. ten. are silent. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern.

Measure 51: Sax. ctrl., Sax. ctrl., Sax. ten. are silent. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern.

Measure 52: Sax. ctrl., Sax. ctrl., Sax. ten. are silent. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern.

Measure 53: Sax. ctrl., Sax. ctrl., Sax. ten. are silent. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern. P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A., B., B. E., Plat., and Redob. play a rhythmic pattern.

54

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 54 through 58. The top three staves (Sax. ctrl., Sax. ctrl., Sax. ten.) are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contain whole rests for all five measures. The next six staves (P. I, T. I, P. II, T. II, B. E, C. A.) are in treble clef with a key signature of one flat (Bb). P. I, T. I, and P. II have a measure rest in measure 54, indicated by a circled '8' above the staff. T. II, B. E, and C. A. play continuous eighth-note patterns. The next two staves (B., B. E.) are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). B. plays a continuous eighth-note pattern, while B. E. has a measure rest in measure 54. The bottom two staves (Plat., Redob.) are in common time (C) and play a simple eighth-note pattern starting in measure 55.

59

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

The musical score for measures 59-63 is as follows:

- Sax. ctrl. (Sax. alto):** Measures 59-63 are empty.
- Sax. ctrl. (Sax. soprano):** Measures 59-63 are empty.
- Sax. ten. (Sax. tenor):** Measures 59-63 are empty.
- P. I (Percussion I):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- T. I (Percussion II):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- P. II (Percussion III):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- T. II (Percussion IV):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- B. E (Bass I):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- C. A. (Bass II):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- B. (Bass III):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- B. E. (Bass IV):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- Plat. (Platano):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.
- Redob. (Redoble):** Measures 59-63 contain eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in measure 60.

64

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

8)

8)

69 *f*

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

(8)

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

75

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

f

f

f

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

Rehearsal mark (S) at measure 75.

81

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

(8)

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

81

87

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

(8)

(8)

92

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

8)

8)

97

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

(8)

102

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

P. II

T. II

B. E

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

8)

8)

106 rit.

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

P. II.

T. II.

B. E.

C. A.

B.

B. E.

Plat.

Redob.

rit.

Figura 43. Sonal ix alib'ej (El son de la nuera)

Sonal IX Alib'ej
(El Son de la Nuera)

Jesús Juárez
Gabriel Miguel

♩.=53 ♩.=55

Saxofón contralto

Saxofón contralto

Saxofón tenor

Pícolo I

Tiple I

Pícolo II

Tiple II

Bajón Tenor

Centro Armónico

Bajón

Bajo Eléctrico

Platillos

Redoblante

5

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score is for a jazz ensemble. It consists of 11 staves. The first three staves are for saxophones: Sax. ctrl. (two staves), Sax. ctrl. (one staff), and Sax. ten. (one staff). The next six staves are for percussion: P. I. (Piano I), T. I. (Trumpet I), Mar. (Maracas, three staves), C. A. (Conga A), B. (Bass), and Bajo E. (Bajo Embudo). The last two staves are for other percussion: Plat. (Platillo) and Redob. (Redoble). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The saxophones are in the key of D major. The piano and trumpet parts have a melodic line with a grace note and a slur. The maracas have a rhythmic pattern. The conga A has a rhythmic pattern. The bass has a walking bass line. The bajo embudo has a rhythmic pattern. The platillo and redoble have a rhythmic pattern.

9

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

13

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

17

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score is written for a jazz ensemble. It consists of 17 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Sax. ctrl. (Soprano Saxophone):** Measures 17-20 are mostly silent, with a few notes in measure 17.
- Sax. ten. (Tenor Saxophone):** Measures 17-20 are mostly silent, with a few notes in measure 17.
- P. I (Piano):** Measures 17-20 show a complex rhythmic pattern with various chords and single notes.
- T. I (Trumpet):** Measures 17-20 show a complex rhythmic pattern with various chords and single notes.
- Mar. (Maracas):** Measures 17-20 show a complex rhythmic pattern with various chords and single notes.
- C. A. (Conga):** Measures 17-20 show a complex rhythmic pattern with various chords and single notes.
- B. (Bass):** Measures 17-20 show a complex rhythmic pattern with various chords and single notes.
- Bajo E. (Bass Drum):** Measures 17-20 show a complex rhythmic pattern with various chords and single notes.
- Plat. (Snare Drum):** Measures 17-20 show a complex rhythmic pattern with various chords and single notes.
- Redob. (Double Bass):** Measures 17-20 show a complex rhythmic pattern with various chords and single notes.

21

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score is for a jazz ensemble. It consists of 11 staves. The first three staves are for Saxophones (contralto, contralto, and tenor). The next six staves are for Piano (I and II), Maracas (three), Conga (A), Bass (B), and Bajo E. The last two staves are for Platillo and Redobles. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a '21' above the first measure. The saxophones are mostly silent. The piano and maracas play a complex rhythmic pattern. The conga, bass, and bajo E. play a steady eighth-note pattern. The platillo and redobles play a steady eighth-note pattern.

25

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

29

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

(15)

(8)

(8)

33

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

37

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

42

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

47

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

(f5)

(8)

(8)

52

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

56

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

60

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

(15) 2 2

(8) 2 2

(8) 2 2

2 2

2 2

64

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

68

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I. *(f5)*

T. I. *(8)*

Mar. *(8)*

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

72

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score for measures 72-75 is written for a large ensemble. The top three staves are for Saxophones: Sax. ctrl. (Soprano), Sax. ctrl. (Alto), and Sax. ten. (Tenor). They are mostly silent, with rests indicated. The middle section contains five staves for Percussion: P. I. (Percussion I), T. I. (Percussion II), and three Mar. (Maracas) staves. These parts are active, featuring complex rhythms with eighth and sixteenth notes, and some triplets. The bottom section includes C. A. (Cajón), B. (Bongos), Bajo E. (Bajo Embudo), Plat. (Platillo), and Redob. (Redoble). The C. A. and B. parts provide a steady rhythmic foundation. The Bajo E. part has a more melodic line. The Plat. and Redob. parts provide additional rhythmic texture. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

76

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

80

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

84

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score for measures 84-88 is as follows:

- Measures 84-88:** Sax. ctrl. (contralto), Sax. ctrl. (contralto), Sax. ten. (tenor), P. I. (Percussion I), T. I. (Trumpet I), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), C. A. (Congas), B. (Bass), Bajo E. (Bassoon), Plat. (Platillo), Redob. (Redoble).
- Measure 84:** Sax. ctrl. (contralto), Sax. ctrl. (contralto), Sax. ten. (tenor), P. I. (Percussion I), T. I. (Trumpet I), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), C. A. (Congas), B. (Bass), Bajo E. (Bassoon), Plat. (Platillo), Redob. (Redoble).
- Measure 85:** Sax. ctrl. (contralto), Sax. ctrl. (contralto), Sax. ten. (tenor), P. I. (Percussion I), T. I. (Trumpet I), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), C. A. (Congas), B. (Bass), Bajo E. (Bassoon), Plat. (Platillo), Redob. (Redoble).
- Measure 86:** Sax. ctrl. (contralto), Sax. ctrl. (contralto), Sax. ten. (tenor), P. I. (Percussion I), T. I. (Trumpet I), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), C. A. (Congas), B. (Bass), Bajo E. (Bassoon), Plat. (Platillo), Redob. (Redoble).
- Measure 87:** Sax. ctrl. (contralto), Sax. ctrl. (contralto), Sax. ten. (tenor), P. I. (Percussion I), T. I. (Trumpet I), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), C. A. (Congas), B. (Bass), Bajo E. (Bassoon), Plat. (Platillo), Redob. (Redoble).
- Measure 88:** Sax. ctrl. (contralto), Sax. ctrl. (contralto), Sax. ten. (tenor), P. I. (Percussion I), T. I. (Trumpet I), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), Mar. (Maracas), C. A. (Congas), B. (Bass), Bajo E. (Bassoon), Plat. (Platillo), Redob. (Redoble).

89

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

(15)

P. I

(8)

T. I

(8)

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

94

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

(15)

P. I.

(8)

T. I.

(8)

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

99

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I

T. I

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

(15)

(8)

(8)

104

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

(15)

(8)

(8)

108

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I. (15)

T. I. (8)

Mar. (8)

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score is written for a jazz ensemble. It consists of 11 measures, numbered 108 to 111. The instruments are arranged in a standard jazz ensemble format. The saxophones (contralto, contralto, and tenor) have rests in all four measures. The piano (P. I.) and trumpet (T. I.) play a melodic line, with the piano part marked with a (15) and the trumpet part marked with a (8). The maracas (Mar.) play a rhythmic pattern, with the first three maracas marked with a (8). The conga (C. A.) plays a rhythmic pattern. The bass (B.) and double bass (Bajo E.) play a rhythmic pattern. The snare drum (Plat.) and conga (Redob.) play a rhythmic pattern.

112

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

The musical score for measures 112-115 is as follows:

- Measures 112-113:** Sax. ctrl. and Sax. ten. are silent. P. I. and T. I. play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). Mar. 1, 2, and 3 play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). C. A. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). B. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). Bajo E. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). Plat. and Redob. are silent.
- Measure 114:** Sax. ctrl. and Sax. ten. are silent. P. I. and T. I. play a quarter note (C5) followed by a quarter note (D5). Mar. 1, 2, and 3 play a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). C. A. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). B. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). Bajo E. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). Plat. and Redob. are silent.
- Measure 115:** Sax. ctrl. and Sax. ten. are silent. P. I. and T. I. play a quarter note (C5) followed by a quarter note (D5). Mar. 1, 2, and 3 play a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). C. A. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). B. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). Bajo E. plays a quarter note (G4) followed by a quarter note (A4). Plat. and Redob. are silent.

120

Sax. ctrl.

Sax. ctrl.

Sax. ten.

P. I.

T. I.

Mar.

Mar.

Mar.

C. A.

B.

Bajo E.

Plat.

Redob.

(d5)

(8)

(8)

Anexo 2. Fotografías

Las siguientes fotos fueron tomadas por Alfredo Juárez, quien estuvo apoyando la grabación de los sones.

Figura 44. Grabación



Nota: adaptada por Juárez (2017)

Los integrantes de la Marimba Jolom Konob' en la grabación de los sones.

Figura 45. Almuerzo



Nota: adaptada por Juárez (2017)

Figura 46. Fotografía final de grabación



Nota: adaptada por Juárez (2017)

Figura 47. Jesús Juárez



Nota. Adaptada por Juárez (2017)

Anexo 3. Entrevistas

Entrevista 1

Dirigida a profesor de música en Santa Eulalia, Huehuetenango.

- ¿Usted puede contar algo sobre música de marimba en Santa Eulalia?
- ¿Conoce algún grupo musical de marimba propiamente de Santa Eulalia?
- ¿Qué tipo de música interpreta este grupo?
- En su trabajo ¿enseña este tipo de música?
- ¿Por qué no lo enseña o por qué enseña?
- ¿Como ha enseñado?
- ¿Sus estudiantes demuestran interés en aprender la marimba de Santa Eulalia?
- En general, ¿cómo ve la situación de la marimba de Santa Eulalia?

Entrevista 2

Dirigida a un estudiante del nivel básico y uno de nivel diversificado de centros educativos en Santa Eulalia, Huehuetenango.

- ¿Qué actividades musicales se realizan en su institución?
- ¿Cuál es el instrumento musical que ha aprendido a ejecutar en su curso de música?
- ¿Puede mencionar el nombre de alguna melodía que ha aprendido a interpretar o cantar?
- ¿Conoce algún grupo de marimba de Santa Eulalia?
- ¿Qué tipo de música toca y/o escucha generalmente?

Entrevista 3

Dirigida a dos integrantes de otros grupos de marimbas de Santa Eulalia, Huehuetenango.

- ¿Desde cuándo se fundó su grupo de marimba?
- ¿Cómo aprendió a ejecutar la marimba?
- ¿Dónde aprendió a ejecutar la marimba?

- ¿Cómo es la música que ejecuta en su grupo de marimba?
- ¿Dónde o cómo surge la idea de hacer un grupo como el suyo?
- Mencione algún grupo de marimba antiguo en Santa Eulalia
- ¿Hay alguna similitud que encuentra de esta marimba con su grupo?, ¿cuál?
- ¿Conoce el grupo Jolom Konob'?
- ¿Interpretan alguna melodía de este grupo? Si interpretan , ¿cuál y por qué?

Entrevista 4

Dirigida a dos jóvenes integrantes del grupo de Marimba Jolom Konob'.

- ¿A qué edad comenzó a trabajar con el grupo de Marimba Jolom Konob'?
- ¿Cómo fue que nació la idea de formar parte de esta marimba?
- ¿Cómo aprendió a ejecutar la música de esta marimba?
- ¿Los integrantes mayores de esta marimba demuestran disponibilidad para enseñar sus conocimientos?
- ¿Los marimbistas mayores han enseñado a otras personas o grupos de marimbas?
- ¿Hay algún espacio formal donde se enseñe esta música?
- ¿Qué características tiene la Marimba Jolom Konob'?
- ¿Qué relación encuentra en el grupo de marimba Jolom Konob' con los demás?

Entrevista 5

Dirigida al tercer concejal de la Municipalidad de Santa Eulalia, Huehuetenango, quien coordina actividades de cultura y deporte.

- ¿Qué tipo de música se toca en Santa Eulalia?
- ¿Cómo y cuándo utiliza la gente de Santa Eulalia la marimba?
- ¿Cómo se ha promovido la marimba en Santa Eulalia?
- ¿Existe algún espacio donde se puede aprender la marimba en Santa Eulalia?

- ¿Hay algún acuerdo, ley o código municipal que vela por la cultura musical de Santa Eulalia?
- ¿Cree que es importante fortalecer esta cultura musical?, ¿Por qué?

Entrevista 6

Dirigida a un anciano y una anciana de Santa Eulalia, Huehuetenango.

- ¿Qué características tienen los sones de marimba en Santa Eulalia?
- ¿Cómo utiliza la gente de Santa Eulalia los sones?
- ¿Qué papel juega la música de la Marimba Jolom Konob' en Santa Eulalia?
- ¿Cómo es la posición de los músicos de la Marimba Jolom Konob' en Santa Eulalia?
- ¿Cómo es la situación actual de la Marimba Jolom Konob' en Santa Eulalia?

15. Glosario

Ajq'in: dueños de fiesta.

Estango: significa cantina.

Etografía: estudio descriptivo de las costumbres y modos de vida de un grupo humano.

Etnomusicología: disciplina que investiga la música en relación con la cultura, la sociedad y la identidad de los pueblos.

Jeb'ejal b'it: segundo tema de una melodía.

Jolom Konob': expresión en q'anjob'al que significa “cabeza del pueblo”; se refiere a la autoridad comunitaria o consejo principal.

Musicología: ciencia que estudia la música desde sus aspectos históricos, teóricos y analíticos.

Paykonob': nombre del primer lugar donde se fundó Santa Eulalia, que significa pueblo antiguo.

Performance: en arte, una acción en vivo que combina cuerpo, espacio y tiempo como medio expresivo; en otros ámbitos, significa rendimiento o desempeño.

Preservación: acción de conservar y proteger tradiciones, conocimientos o bienes culturales para que perduren en el tiempo.

Q'anjob'al: lengua maya hablada en Huehuetenango, Guatemala, y parte de México; también designa la identidad cultural de ese pueblo.

Temux grabde: nombre de la aldea donde se fundó la Marimba Jolom Konob'.

Términos: palabra que usan los músicos para referirse a la tonalidad de un son.

Transcripción: representación escrita de sonidos, palabras o música, como pasar una grabación oral a texto o una interpretación musical a partitura.

Transmisión oral: forma de conservar y difundir conocimientos, historias y música a través de la palabra hablada, de generación en generación.

Universalismo de la música: idea de que la música es un lenguaje común a toda la humanidad, capaz de trascender fronteras culturales y lingüísticas.

Yal ixim: significa el proceso de la boda para el pueblo q'anjob'al.