

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela Superior de Arte



**TRANSCRIPCIÓN Y ARREGLO DE LA MÚSICA PARA MARIMBA
DEL PANAJACHELENSE BASILIO ANTONIO BUCH SALANIC**

**Odeth Gabriela Cumez Melchor
Sergio Amilcar Valle Morales**

Guatemala, Marzo 2019

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela Superior de Arte

**TRANSCRIPCIÓN Y ARREGLO DE LA MÚSICA PARA MARIMBA
DEL PANAJACHELENSE BASILIO ANTONIO BUCH SALANIC**

Trabajo de tesis presentado por:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

Sergio Amilcar Valle Morales

Previo a optar el grado académico de

Licenciado en Música

Asesor:

Lic. Maximiliano Boche Fuentes

Guatemala, Marzo 2019

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

CONSEJO DIRECTIVO

Presidente

Msc. Arq. Edgar López Pazos

Director

Lic. Maugdo Vásquez López

Secretaria

Lic. Gretchen Fabiola Barneond Martínez

Dirección General de Extensión Universitaria
Dra. Verónica de Jesús Paz Castillo de Brenes

Decano de la Facultad de Humanidades

Lic. Walter Ramiro Mazariegos Biolis

Representante de egresados

Representantes estudiantiles

Br. María Libertad Sáenz de Tejada Salazar

Br. Danny Augusto Chaclán Montenegro

Tribunal Examinador

Lic. Ernesto Eugenio Calderón

Lic. Helber Amauri Ángel Figueroa

Lic. Guillermo Vinicio Quezada Monzón

Lic. Heber Misael Morales Vargas

Asesor de tesis

Lic. Maximiliano Boche Fuentes



REF. AP-02-2018
 Guatemala 23 de marzo 2018

Aprobación de punto y nombramiento de asesor

Estudiantes

Odeth Gabriela Cumez Melchor
 Carné 2012 10694
 CUI 2156 87965 0101
 Sergio Amílcar Valle Morales
 Carné 2010 20682
 CUI 2115 12613 0101

Por este medio se les informa que conforme a lo establecido en el Normativo de Elaboración de Tesis para Obtener el Grado de Licenciatura, Capítulo II, Artículo 25, el punto de tesis titulado *"Transcripción y arreglo de la música para marimba del panajachel Inse Basilio Antonio BUch Salanic"* ha sido aprobado el día de hoy veintitrés (23) de marzo del año dos mil dieciocho (2018). Se nombra como Asesor de Tesis al Licenciado Maximiliano Boche Fuentes, colegiado activo 16962, quien expresamente se compromete a dar seguimiento y asesoría al trabajo de investigación antes mencionado en carta de fecha 20 de marzo del 2018.

Sin otro particular me suscribo

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


 Msc. Luisa María Velásquez
 Coordinadora
 Unidad de Tesis



Escuela Superior de Arte
 Universidad de San Carlos de Guatemala



REF. NR-05-2018
Guatemala 24 de octubre 2018

Nombramiento de revisores

Estudiantes

Odeth Gabriela Cumez Melchor
Carné 2012 10694
CUI 2156 87965 0101

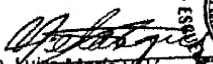

Sergio Amilcar Valle Morales
Carné 2010 20682
CUI 2115 12613 0101

Por este medio se le informa que, conforme a lo establecido en el Normativo de Elaboración de Tesis para Obtener el Grado de Licenciatura, Capítulo II, Artículo 35, se nombra como revisores al licenciado Ernesto Eugenio Calderón y al licenciado Helber Amauri Ángel Figueroa del trabajo de tesis titulado: *"Transcripción y arreglo de la música para marimba del panajachelense Basilio Antonio Buch Slanic."*

Las reuniones para revisiones y correcciones serán el 31 de octubre y el 7 de noviembre del año en curso; ambas a las 11:00 en las oficinas de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Sin otro particular me suscribo

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"



 Dra. Luisa María Velásquez
 Coordinadora
 Unidad de Tesis
 Escuela Superior de Arte
 Universidad de San Carlos de Guatemala



Carta de autorización de tesis asesor

Guatemala, 12 de octubre 2018

Lic. Maugdo Vásquez López
Director
Escuela Superior de Arte
Universidad de San Carlos de Guatemala

Por este medio hago de su conocimiento que los estudiante: ODETH GABRIELA CUMEZ MELCHOR con carné 201210694 cui 2156 87965 0101 y SERGIO AMILCAR VALLE MORALES con carné 201020682 cui 2115 12613 0101 han cumplido con los requerimientos establecidos en el Normativo de Tesis vigente de la Escuela Superior de Arte, de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Por lo cual rindo dictamen favorable al informe final de tesis titulado: **TRANSCRIPCIÓN Y ARREGLO DE LA MÚSICA PARA MARIMBA DEL PANAJACHELENSE BASILIO ANTONIO BUCH SALANIC.**

Por lo que solicito continuar con los trámites correspondientes. Sin otro particular me suscribo atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

(f) _____

Lic. Maximiliano Boche Fuentes

CUI 1993 71733 0108



Guatemala, 9 de noviembre de 2018

Licenciado
Mauro Vásquez López
Director
Escuela Superior de arte
Universidad de San Carlos de Guatemala

Respetable Director:

Nos dirigimos a usted para informarle que se ha realizado el proceso de revisión del proyecto de graduación titulado "Transcripción y arreglo de la música para marimba del panajachelense Basilio Antonio Buch Salanic."

Dicho proyecto de graduación ha sido presentado por los estudiantes de la Licenciatura en Música, Odeth Gabriela Cumez Melchor, quien se identifica con el Carné: 2012 10694, CUI 2156 87965 0101. Y Sergio Amilcar Valle Morales, quien se identifica con Carné: 2010 20682, CUI 2115 12613 0101. Los estudiantes han completado el proceso de revisión de tesis y se encuentra pendiente sólo de rendir examen privado para continuar los trámites de graduación.

Sin otro particular, nos suscribimos atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

Lic. Maximiliano Boche Fuentes
Asesor

Lic. Eugenio Eugenio Calderón
Revisor

Lic. Helber Amauri Ángel Figueroa
Revisor



USAC.ES.ARTE.SE-060/2019gb
Guatemala, 1 de abril de 2019

Estudiante
Sergio Amílcar Valle Morales
Licenciatura en Música
Escuela Superior de Arte
Presente

Estudiante
Odeth Gabriela Cumez Melchor
Licenciatura en Música
Escuela Superior de Arte
Presente

Estimados Estudiantes:

Por medio de la presente les deseo éxitos en sus actividades diarias y al mismo tiempo trasladarles el punto de acta sobre su solicitud de trabajo conjunto de tesis. Acta No.04-2019 del 8 de febrero del 2019.

SEXTO: Presentación de la base legal que sustenta la posibilidad de presentar un trabajo de tesis conjunto, solicitado por los alumnos Sergio Amílcar Valle Morales y Odeth Gabriela Cumez Melchor, de la Licenciatura en Música, según punto OCTAVO del Acta 18-2018 del 29 de noviembre del 2018. 6.1 Se presenta la base legal, Normativo Para la Elaboración de Tesis para Obtener el Grado de Licenciatura, Aprobado por Consejo Directivo en punto Tercero Acta 02-2017, del 23 de febrero de 2017. "Artículo 8. Número de Investigadores/as. El proceso de formulación, ejecución y presentación de Trabajo de Tesis puede ser realizado en forma individual, o en grupos de dos estudiantes, en un mismo trabajo, todos de la Escuela Superior de Arte y con los requisitos debidamente cumplimentados." El Consejo Directivo **ACUERDA: 6.2** Aprobar la presentación de trabajo de tesis conjunto de los estudiantes Sergio Amílcar Valle Morales y Odeth Gabriela Cumez Melchor, de la Licenciatura en Música.

Sin otro particular, me suscribo.

Atentamente,

Licda. Gretchen Fabiola Barneond Martínez
Secretaria de Escuela I
Escuela Superior de Arte

c.c. Archivo

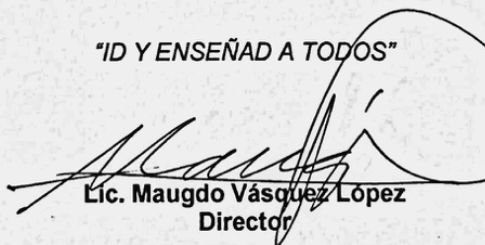


ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

Ref. Dirección E.S.ARTE-098/2019
2 de abril de 2019

El Director de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala, luego de haber cumplido con todos los requisitos académicos y administrativos exigidos por la Universidad de San Carlos de Guatemala, para obtener la aprobación del trabajo titulado "Transcripción y arreglo de la música para marimba del panajachelense Basilio Antonio Buch Salanic", sustentado por los estudiantes Universitarios **Odeth Gabriela Cumez Melchor**, Carnet No. 201210694, Código Único de Identificación –CUI- No. 2156 87965 0101, y **Sergio Amílcar Valle Morales**, Carnet No. 201020682, Código Único de Identificación –CUI- No. 2115 12613 0101, como requisito para obtener el grado Académico de Licenciado en Música, se emite la presente orden de **IMPRÍMASE**.

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Lic. Maudgo Vásquez López
Director



c.c. Archivo
MVL/vg

A NUESTROS PADRES

Franca Luz Marina Morales Huergo de Valle
Sergio Fernando Valle Rivera
María Isidra Melchor Hernández de Cumez
Isaac Cumez Can

A NUESTROS HERMANOS

Maida Betzabé Cumez Melchor
Diego Fernando Valle Morales
Mirza Eunice Cumez Melchor
María Isabel Robles Soria
Carlos Danilo García

A NUESTROS ABUELOS

Amilcar Morales Cardona
Marina Aurora Huergo Rivas de Morales †
Sergio Enrique Valle Figueroa †
Martha Ignacia Rivera Méndez de Valle †

A NUESTRA SOBRINA

Paula Daniela García Cumez

A NUESTROS MAESTROS

Lic. Francisco Linares Díaz
Lic. Julia del Carmen Solares Vanegas †

A NUESTRAS FAMILIAS

A NUESTROS AMIGOS

A LA FAMILIA BUCH SALANIC

A LA FAMILIA BUCH CHOPEN

AGRADECIMIENTOS

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela Superior de Arte
personal docente y administrativo

Dra. Luisa María Velásquez

Lic. Maximilano Boche Fuentes

Lic. Ernesto Calderón

Lic. Amauri Ángel Figueroa

Lic. Heber Morales Vargas

Lic. Vinicio Quezada

Lic. Lester Homero Godínez Orantes

Basilio Buch Simeón, Blanca Chopén y familia

Marimba Nacional de Concierto de Guatemala

Los criterios vertidos en la siguiente tesis
son responsabilidad exclusiva de los autores

Índice general

| | |
|---|-----|
| I. Introducción | 1 |
| 1.1 La marimba en Guatemala | 4 |
| 1.2 Intérpretes y compositores de marimba guatemalteca del siglo XX | 6 |
| 1.3 Basilio Antonio Buch Salanic | 8 |
| 1.4 Proceso de transcripción y arreglo de la música para marimba del compositor panajachelense Basilio Antonio Buch Salanic | 10 |
| II. Planteamiento del problema | 11 |
| 2.1 Objetivos | 11 |
| 2.1.1 Objetivo general | 11 |
| 2.1.2 Objetivos específicos | 12 |
| 2.2 Variable o elementos de estudio | 12 |
| 2.2.1 Definición conceptual de las variables o elementos de estudio | 12 |
| 2.2.2 Definición operacional de variables o elementos de estudio | 13 |
| 2.3 Alcances y límites | 15 |
| 2.4 Aportes | 16 |
| III. Método | 17 |
| 3.1 Unidad de análisis | 17 |
| 3.2 Instrumentos | 19 |
| 3.3 Procedimiento | 20 |
| 3.4 Tipo de investigación | 23 |
| IV. Resultados | 25 |
| 4.1. Composiciones para marimba de Basilio Antonio Buch Salanic | 25 |
| 4.2. Análisis de las piezas | 26 |
| 4.2.1. Canto a Tikal | 26 |
| 4.2.2. El patín | 44 |
| 4.2.3. Gumarkaj | 59 |
| 4.2.4. Mi lindo Panajachel | 72 |
| 4.2.5. Panajachel Jardín de América | 86 |
| 4.2.6. San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones .. | 109 |
| 4.2.7. San Jorge La Laguna | 124 |

| | |
|----------------------------------|-----|
| V. Discusión | 137 |
| VI. Conclusiones | 139 |
| VII. Recomendaciones | 141 |
| Referencias bibliográficas | 143 |
| Anexos | 145 |

Índice de anexos

| | |
|---|-----|
| Anexo A | |
| Transcripción entrevista Radio Sololá | 145 |
| Anexo B | |
| CD con grabaciones originales por Basilio Antonio Buch Salanic | 149 |
| Anexo C | |
| Manuscrito Canto a Tikal | 150 |
| Anexo D | |
| Manuscrito Gumarkaj | 152 |
| Anexo E | |
| Manuscrito Mi lindo Panajchel | 156 |
| Anexo F | |
| Manuscrito San Jorge La Laguna | 158 |
| Anexo G | |
| CD con grabaciones de las composiciones de Basilio Antonio Buch Salanic | 160 |

Índice de tablas

| | |
|---|----|
| Tabla 1 | |
| Signos de dinámica musical | 15 |
| Tabla 2 | |
| Notación cifrado bajo general y cifrado funcional | 22 |
| Tabla 3 | |
| Número de páginas de partituras transcritas | 26 |

Índice de imágenes

| | |
|--|----|
| Imagen 1 | |
| Basilio Antonio Buch Salanic | 9 |
| Imagen 2 | |
| San Jorge La Laguna – Basilio Antonio Buch Salanic, bajo | 14 |
| Imagen 3 | |
| Panajachel Jardín de América – Basilio Antonio Buch Salanic, piccolo I | 14 |
| Imagen 4 | |
| Mi lindo Panajachel – Basilio Antonio Buch Salanic, centro armónico | 14 |

Índice de partituras

| | |
|--|-----|
| Partitura 1 | |
| <i>Canto a Tikal</i> | 29 |
| Partitura 2 | |
| <i>El patín</i> | 45 |
| Partitura 3 | |
| <i>Gumarkaj</i> | 60 |
| Partitura 4 | |
| <i>Mi lindo Panajachel</i> | 73 |
| Partitura 5 | |
| <i>Panajachel Jardín de América</i> | 88 |
| Partitura 6 | |
| <i>San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones</i> | 110 |
| Partitura 7 | |
| <i>San Jorge La Laguna</i> | 125 |

Resumen

Las obras escritas para ensamble de marimba guatemalteca por el compositor panajachelense Basilio Antonio Buch Salanic representan un aporte al repertorio marimbístico guatemalteco por sus características como: forma, género, contenido armónico y melódico; en el trabajo de campo realizado en el municipio de Panajachel, departamento de Sololá, se recopilaron seis piezas en forma de manuscritos y grabaciones proporcionadas por Basilio Buch Simeón, padre del compositor y Blanca Azucena Chopén Joj, viuda del compositor. Las piezas recopiladas fueron: Canto a Tikal, El patín, Gumarkaj, Mi lindo Panajachel, Panajachel Jardín de América y San Jorge La Laguna, resultando 106 páginas de partituras transcritas entre *score* y *particellas*, de estas se elaboró una clasificación según género, análisis armónico en tres notaciones y análisis formal descriptivo; para garantizar la fiel interpretación de estas piezas se añadió digitación para dos o mas baquetas, dinámicas, marcas de metrónomo, indicaciones de trémolo y articulaciones específicas. Se adjuntan dos discos compactos, el primero contiene las fuentes auditivas originales grabadas por el compositor y el segundo contiene audios grabados por los autores con las versiones contenidas en los resultados de las partituras transcritas. El ensamble de marimba cromática guatemalteca está conformado por siete registros, los cuales fueron específicamente transcritos en sus octavas respectivas para la correcta y leal interpretación de las composiciones transcritas. La recopilación, análisis, transcripción, arreglo, grabación y edición de la música de Basilio Antonio Buch Salanic permiten la difusión y promoción a nivel mundial de la música para ensamble de marimba cromática guatemalteca del siglo XX.

I. Introducción

La transcripción en partituras de música guatemalteca para marimba es una actividad relativamente reciente que tiene como fin la transmisión de estas composiciones a futuras generaciones. El objetivo del presente estudio es registrar por medio de transcripciones y arreglos musicales, las composiciones de Basilio Antonio Buch Salanic para la documentación, el rescate y enriquecimiento del repertorio marimbístico.

Basilio Antonio Buch Salanic, nació en 1963 y murió en el año 2000; músico originario de Panajachel, departamento de Sololá, compuso numerosas piezas para marimba, algunas de estas se encuentran registradas en formato de casete en posesión de Basilio Buch, padre del compositor, de 84 años de edad. La música de Basilio Buch carece de registro alguno y las composiciones son conocidas únicamente por su familia y algunos marimbistas que compartieron en vida con el compositor. Por esa razón el registro, por medio de la transcripción musical y documentación de las composiciones es un aporte significativo al repertorio de música de marimba, al gremio de marimbistas de Panajachel y al territorio nacional, así también un aporte al arte y cultura guatemalteca.

Norton (1998), en la tesis de grado de Doctorado en Artes Musicales titulada *Transcribing for Solo Marimba* elabora un material para marimba industrial; hasta hace cincuenta años no poseía un repertorio tan extenso como el que conocemos ahora, específicamente en la rama de «solos». Es por eso que existen muchas transcripciones, arreglos y adaptaciones del repertorio musical de otros instrumentos al teclado de la marimba. El propósito de este trabajo de investigación fue dar a los transcriptores una guía o manual de cómo realizar transcripciones de música para marimba, todo esto basado en las experiencias de Norton analizando, examinando, interpretando y transcribiendo para marimba. Las transcripciones utilizadas para ejemplificar la tesis fueron Invención No. 4 en D menor de Bach, “*Doctor Gradus ad Parnassum*” y “*Golliwogg’s Cake-Walk*” de la Suite *Children’s Corner* de Claude Debussy (1998).

El autor (Norton, 1998) concluyó que el conocimiento histórico, idiomático, técnico y las capacidades musicales auditivas son clave para realizar un trabajo que pueda aportar al crecimiento del repertorio de «solos» para marimba y por ende a la comunidad musical, el autor recomienda saber qué piezas son viables para una transcripción, esto se logra a través de un

análisis y entendimiento de las piezas y el instrumento para el que están escritas originalmente, las posibilidades técnicas y el rango de la marimba.

Aceituno (1999), en la tesis de grado de Licenciatura en Arte titulada *Evolución de la marimba orquesta en Guatemala* presentó, a través del trabajo de investigación, la importancia de la marimba orquesta, su música y el desarrollo de los músicos dentro de la sociedad. La investigación se limitó al periodo comprendido entre los años 1975 hasta finales de 1985; se describe el proceso evolutivo de la marimba orquesta y la situación del músico en Guatemala, incluyendo agrupaciones de la ciudad capital y algunos departamentos del país.

El autor (Aceituno, 1999) detectó que la música popular ejecutada en marimba orquesta fue un aporte de gente guatemalteca para su propia gente. Es el legado de las costumbres y tradiciones populares que demuestran el espíritu alegre de lo propio. Los jóvenes en la actualidad han perdido el interés por la música de marimba orquesta, culpa de ello es que ni el Estado, ni otras entidades, ni personas individuales o padres de familia han dado énfasis en orientar y motivar el gusto por estas manifestaciones musicales. El autor (Aceituno, 1999) recomendó que el rescatar y preservar lo que aún exista de la marimba orquesta debe ser un trabajo del Estado y otras instituciones afines, teniendo el cuidado de no ignorar las representaciones artísticas de los músicos populares.

Gómez (2006), en la tesis de grado de Licenciatura en Diseño Gráfico titulada *CD interactivo como apoyo a la Marimba de la USAC en sus conciertos didácticos* menciona que el CD interactivo es un material audiovisual que tiene como objetivo elevar el nivel de conocimiento y comprensión de niños y jóvenes sobre la marimba en los conciertos didácticos de la Marimba de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Este CD es una herramienta didáctica que ayuda tanto al presentador como al público a tener una guía durante el concierto, el CD está dividido en varias secciones para su fácil comprensión: introducción, historia, evolución, puestos y registros, estructura, preguntas, extras y despedida. Para la presentación del disco se realizó un concierto didáctico en el Centro Cultural Universitario a cargo de la Marimba de la Universidad de San Carlos de Guatemala al cual asistieron autoridades del CCU y MUSAC, 31 niños y jóvenes entre siete y dieciséis años del Orfanato Hogar Rafael Ayau y 31 personas adultas. Según las encuestas realizadas al público que asistió a la presentación del CD, la aceptación del material audiovisual fue de un 99%.

El autor (Gómez, 2006) concluyó que el material audiovisual elaborado servirá para fomentar la cultura y el interés por el instrumento nacional; además posee un diseño atractivo, creativo, interactivo y funcional que sirve de herramienta para las presentaciones de conciertos didácticos de la Marimba de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Gómez (2006) recomendó que aparte del material interactivo, el presentador tenga conocimiento del manejo de distintos grupos que pueden presentarse, ya que el material puede ser utilizado no sólo con niños y jóvenes, sino también, con adultos. Además, es necesario dar un seguimiento y actualización a dicho material.

Alvarado (2009), en la tesis de grado de Licenciatura en Arte titulada *Metodología y técnicas para la enseñanza de la marimba en la Escuela Regional de Marimba de San Ildefonso Ixtahuacán departamento de Huehuetenango* menciona que en Guatemala no existe una metodología determinada para la enseñanza y ejecución de marimba. Por dicho motivo propone elementos que puedan facilitar el proceso de enseñanza-aprendizaje en niños de seis a diez años de edad de la Escuela Regional de Marimba de San Ildefonso Ixtahuacán y pueda replicarse en las escuelas, academias y conservatorios de la región, lo cual contribuiría al rescate de la marimba y las tradiciones guatemaltecas como parte del patrimonio intangible del país.

La marimba está diseñada para que un adulto la ejecute de pie, por lo que la altura no es la adecuada para un niño, por esto deben recurrir a utilizar banquillos o gradas de madera para alcanzar el teclado, esto impide que el niño pueda desplazarse por el teclado con facilidad y dificulta el aprendizaje del instrumento. Alvarado (2009) concluye con la propuesta de sustituir la marimba por un instrumento llamado Marimboide, esto en los niveles iniciales o introductorios al aprendizaje de la lecto-escritura y ejecución musical; a través del marimboide los niños podrán mejorar la técnica de ejecución lo cual implica también un mejor desarrollo de las habilidades teóricas musicales.

Las recomendaciones de Alvarado (2009) son proveer a las escuelas de la cantidad de instrumentos necesarios para poder cubrir la demanda de clases, utilizar bancos de apoyo seguros para salvaguardar la integridad de los niños e implementar material pedagógico lúdico y adecuado para la edad de los niños.

Respecto a la música compuesta por el compositor Sarmientos, Ciro (2012), en la tesis de grado titulada *Concertino para marimba y orquesta de Jorge Sarmientos: experiencias y recomendaciones de un músico intérprete* aporta un material escrito, en el que se destaca la

importancia del Concertino para marimba y orquesta del maestro Jorge Sarmientos como obra representativa que populariza las manifestaciones musicales autóctonas de Guatemala, así mismo, busca ampliar los hechos que rodearon la creación del concertino y conocer además el punto de vista del compositor en cuanto a interpretación.

Ciro (2012) concluye que la música latinoamericana se ha visto transformada por las influencias de otras culturas. Esta música se mezcló con las formas estéticas de otros continentes, resultando en una gran variedad de obras con aires folclóricos, escritas para diferentes instrumentaciones, destacando algunos conciertos para instrumento solista entre las obras para orquesta sinfónica. El autor (Ciro, 2012) recomienda abordar en la vida del compositor cuando se elabore un trabajo de análisis de la obra musical de interés, y, en caso de ser factible se entreviste al compositor para conocer mejor su punto de vista.

1.1 La marimba en Guatemala

La primer mención de la marimba en América se sitúa en la región de la Capitanía General del Reino de Guatemala entre los años 1524 y 1821, específicamente en Santiago de los Caballeros, actualmente la ciudad de Antigua Guatemala (Godínez, 2015). El presbítero y bachiller Domingo Juarros, con fecha de 13 de noviembre de 1680, redacta la narración de Diego Félix de Carraza y Córdoba por Domingo Juarros con respecto al octaviario de la celebración de la inauguración de la Iglesia Catedral de dicha ciudad: “Esta noche parece fue mayor el concurso en la plaza, que las antecedentes, sin embargo de haber sido muy numeroso. Los señores de la real audiencia ocuparon sus asientos en el corredor de palacio, y los dos cabildos los suyos en el de las casas cosistoriales: é inmediatamente se vio entrar a la encamisada, acompañada de muchos lacayos con hachas de cuatro pábilos, que iluminaban la plaza y calles por donde pasaban: iban por delante una tropa de cajas, atabales, clarinetes, trompetas, marimbas y todos los instrumentos de que usan los indios: estos iban en gran número, con ricos vestidos y galas como acostumbran en sus bailes.” (Saéñz, 1997)

La cita posiblemente se refiere a una marimba conocida como la marimba de tecomates, antecesora de la marimba guatemalteca cromática que conocemos en la actualidad; las características de la marimba de arco y tecomates son: se interpreta por una persona con dos hasta cinco baquetas, forma trapezoidal del teclado, sistema suspensorio para que ésta, al ser cargada, tuviese la facilidad de ser trasladada, teclado elaborado de granadillo u hormigo afinado

heptafonalmente, un arco de madera a la altura del abdomen bajo que separa al intérprete del teclado y tecomates suspendidos debajo de cada tecla que dan la resonancia al instrumento. Cuando el intérprete desea ejecutar la marimba de arco y tecomates en posición sentada, se posa sobre el arco para dar balance al instrumento y se coloca una estaca o pata frontal. Dicha marimba fue popularizándose en las comunidades nativas de la región del Reino de Guatemala, y existe evidencia que para el año 1785, la marimba de arco y tecomates había migrado hasta la actual región de Costa Rica (Godínez, 2015).

La marimba sencilla, con una mesa y resonadores de madera, fue una mejora y perfeccionamiento de la marimba de tecomates. El presbítero guatemalteco Juan Joseph de Padilla, quien vivió cerca de los años 1678 - 1743, fue el desarrollador de dichas mejoras, estas consistieron en: sustitución de tecomates por cajas o cajones de resonancia hechas de pino o ciprés, ampliación del teclado de 21 teclas a 42 teclas lo cual permitió la integración de más intérpretes al instrumento y por consecuencia distribución de registros musicales siempre con una afinación heptafonal, y el cambio más significativo y que marca un antes y después, es la integración de una mesa que funge como la estructura principal de la marimba en la cual todos los elementos son colocados y cuatro patas que prevalecen en dicho diseño de la marimba guatemalteca que colocan al intérprete de pie para su ejecución. La marimba sencilla, con su mesa, significó un gran paso en el desarrollo de la marimba en Guatemala. En el año de 1899, Julián Paniagua Martínez autor intelectual y Sebastián Hurtado autor material presentaron su marimba de doble teclado o cromática en la ciudad de Guatemala con motivo de la celebración del cumpleaños del presidente de la República de Guatemala Manuel Estrada Cabrera. A diferencia de la marimba sencilla, la marimba de doble teclado cuenta con el sistema de afinación cromático occidental, es decir doce notas de la escala cromática, en lugar de las siete notas de la escala mayor. Adaptaciones de distintos géneros musicales, arreglos de música académica, popular, folclórica y nuevas composiciones fueron el nuevo repertorio de este instrumento donde virtuosos maestros y compositores sumaron al repertorio guatemalteco y universal. Además, la marimba de doble teclado es referente y modelo de la marimba industrial, los maestros Paniagua y Hurtado dieron un aporte a nivel mundial en la fabricación de instrumentos. La inclusión de la marimba en la sociedad guatemalteca es también un cambio que vale la pena realzar, ya que en siglos anteriores ésta estaba ligada a las manifestaciones musicales de los pueblos nativos y no así al resto de la población. (Godínez, 2015)

1.2 Intérpretes y compositores de marimba guatemalteca del siglo XX

Luego de la transformación, inserción y aceptación de la marimba en la sociedad guatemalteca, la cantidad de intérpretes o ejecutantes se elevó a siete, colocados en dos marimbas que tocaban simultáneamente para cubrir las necesidades armónicas en los arreglos y composiciones; estas dos marimbas son llamadas marimba I y marimba II. El registro de este particular ensamble de percusión melódica comprende desde Fa#1 - Si7 para la marimba I y Fa#2 – Mi7 para la marimba II. En la marimba I, también conocida como marimba grande, marimba prototipo, marimba 4/4 o marimba bajo, se encuentra la base armónica y melódica; se compone de los registros de piccolo I, tiple I, centro armónico y bajo. El piccolo I ejecuta la melodía una octava arriba del tiple I y en algunos casos hace variaciones solísticas; en la marimba II, también conocida como marimba tenor, marimba 3/4 o marimba pequeña, se ejecutan los registros de tiple II y piccolo II, que fungen de forma regular con acompañar y armonizar a los registros del tiple I y piccolo I en sus respectivas octavas; y el tenor melódico, que ejecuta la voz principal o melodía una octava abajo del tiple I.

Los conocimientos y fama de los intérpretes o ejecutantes más virtuosos de la historia de la marimba guatemalteca han trascendido más de un siglo después de su existencia, generalmente eran músicos académicos o empíricos que tenían grandes capacidades y habilidades en la interpretación de partes solistas a dos o cuatro baquetas con grupo de marimba o de forma solista.

Godínez (2015) menciona a las familias excelsas, luego de una larga investigación con varios miembros de la familia Bethancourt, en esa sección se mencionan las familias más notables en la interpretación del instrumento. La familia Hurtado, resaltando Gabriel Hurtado de León conocido como el Strauss de Guatemala por los hermosos vales de su inspiración, Rocael Hurtado quien fue intérprete, compositor de varios temas que siguen siendo referente de música guatemalteca y director de la Marimba Hurtado Hermanos; entre sus arreglos musicales se ejecutaban «solos» de piccolos y tiples a cuatro baquetas, una usanza muy popular que en la actualidad se ha perdido, otro destacado personaje de esta familia es el maestro Sebastián Hurtado Mazariegos autor material de la marimba de doble teclado o cromática y Celso Hurtado Benítez es posiblemente el primer marimbista solista guatemalteco, adaptó obras del repertorio académico del viejo mundo de alto nivel de ejecución a la marimba y presentó diversos conciertos en prestigiosos escenarios de Estados Unidos, México y Guatemala.

Otra familia notable en la ejecución del instrumento es la familia Bethancourt: Luis Delfino Bethancourt compositor de Ave Lira, pieza en la que los piccolos se lucen mostrando su virtuosismo a lo largo de todo el teclado de la marimba, Francisco Román Bethancourt Mazariegos, fundador de Marimba Ideal; José Porfirio Bethancourt Hurtado, director de la Marimba Nacional, que luego de su muerte, sus hijos Mariano, Rubén y Fabián Bethancourt Díaz transformarían en Marimba Princesita.

Godínez (1982) nos menciona que estos hermanos constituyen una rama importantísima en el desarrollo del son típico como forma, cuya esencia es la sencillez de los temas de tendencia autóctona-tradicional; incluye «solos» de tiple de difícil ejecución combinados con partes del conjunto completo. En algunos se incluye el dúo de saxofones alto de acuerdo a la tradición y usanza del occidente del país.

Quizá el más emblemático de la familia Bethancourt fue el maestro Domingo Román Bethancourt Mazariegos, marimbista, compositor y director de la Marimba Ideal; tiene entre sus composiciones más de 50 piezas musicales incluyendo: El ferrocarril de los altos, Cobán, Antonieta, Don Quijote, Santiaguito, Otra copa compadre, entre otras. Domingo integró el conjunto marimbístico de la 5ª Zona Militar de Quetzaltenango, que llevaba el nombre de La voz de los altos, fueron parte de esta agrupación algunos de los mejores marimbistas de la ciudad altense incluyendo a Rocael Hurtado y José Esteban Lepe.

Godínez (2015) menciona otra familia que junto a las anteriores destacó en el campo de la marimba y es la familia Ovalle Bethancourt de la que destacan Higinio, Eustorgio y Benedicto. Higinio fue conocido como el director de la marimba Maderas de mi tierra, conocida popularmente como “La mejor marimba del mundo”, en la cual permaneció durante 45 años, como compositor dejó en su legado temas como Turismo guatemalteco, Recuerdos quetzaltecos, Volcán Santa María, entre otros.

Es importante notar que todos los compositores y marimbistas más destacados del siglo XX son originarios de la Ciudad de Quetzaltenango, lugar donde nace la marimba de doble teclado. También vemos que los intérpretes de marimba eran compositores y escribían específicamente para los registros y capacidades del instrumento, desde «sones» con temas sencillos y tradicionales hasta la inclusión de la fantasía indígena, la guarimba y el fox trot con un alto nivel de ejecución.

1.3 Basilio Antonio Buch Salanic

Basilio Antonio Buch Salanic, nace el 17 de Abril de 1963 en Panajachel, Sololá. Hijo de Basilio Buch y Eulalia Salanic. Fallece el 23 de Marzo del 2000. En una entrevista de radio, Basilio contó cómo la marimba fue parte de su vida desde temprana edad:

[...] en la familia, mi abuelo fue marimbista, él ejecutó la marimba primitiva de tecomates y posteriormente la marimba sencilla en San Jorge La Laguna, posteriormente, mi padre también es marimbista y sucesivamente, yo empecé a los 8 años de edad, como dicen todos los marimbistas, en un banquito empecé a dar mis primeras notas, y entonces me gustó y existe también una teoría que dice que, bueno, no me alejo de lo científico pero cada quien aprende las cosas en el medio ambiente donde cada ser humano se va a desenvolver, o sea, no puede ser que sea genético, posiblemente también lo sea verdad, pues así fue mi inicio.” (B. Buch, entrevista Radio Sololá, s.f.).

Los estudios musicales los inició en Panajachel junto a su padre y continuaron en el Conservatorio de Música de Occidente “Jesús Castillo”. Integró distintos conjuntos de marimba en Sololá, Quetzaltenango y Guatemala; él nos comenta:

[...] La verdad he estado en muchos conjuntos de marimba en Guatemala, me inicié con la Marimba Estrella del Lago de mi padre, aquí en diferentes lugares estuvimos trabajando y todo, también estuve en la Marimba Corazón de Hormigo [...] Marimba Alma de Mi Pueblo del Maestro José Lepe, [...] Marimba de Caminos de Occidente, [...] Marimba La voz de los Altos de la Zona Militar 17-15, en la Marimba Chapinlandia...” (B. Buch, entrevista Radio Sololá, s.f.).

Según el maestro Jerónimo Chín, Basilio perteneció en una temporada a la Marimba Alma del Regimiento de la Brigada Militar Mariscal Zavala y la Marimba Sonora Guatemala de Quetzaltenango.

Antonio ejecutaba el registro de Tiple o Piccolo primero, en donde demostraba su virtuosismo ejecutando piezas como Fiesta de Pájaros de Jesús Castillo y Ave Lira de Luis Delfino Bethancourt. En la década de 1990 junto a sus colegas y amigos Juan Carlos Moreira en el contrabajo, Ernesto Rosales en la percusión y Víctor Darío Samayoa en el centro armónico, bajo y ocasionalmente saxofón, conformaron la Marimba de Concierto Proyección Folclórica Panajachelense.

Durante sus 37 años de vida realizó innumerables presentaciones, destacando sus participaciones en México, Honduras, Costa Rica, Panamá, Colombia, Estados Unidos, España y Francia.

Gumarkaj, Canto a Tikal, Mi lindo Panajachel, El patín, San Jorge La Laguna y Panajachel Jardín de América, son los títulos de algunas de sus composiciones, y en ellos podemos percibir que el recuerdo de Panajachel siempre estuvo presente, a pesar que vivió gran parte de su vida en Quetzaltenango y Guatemala.

Imagen 1

Basilio Antonio Buch Salanic



Fuente: proporcionada por Basilio Buch Simeón, fotografía autores (2017)

1.4 Proceso de transcripción y arreglo de la música para marimba del compositor panajachelense Basilio Antonio Buch Salanic

La música del compositor, luego del trabajo de campo, se obtuvo en dos formatos: audios y manuscritos de partituras. Para poder transcribir las composiciones que se encontraban en audio fueron necesarias las capacidades y conocimientos que el entrenamiento auditivo y la experiencia musical confieren; se escuchó con atención cada sección del audio obtenido para poder identificar las voces que cada registro interpreta, luego, se ejecuta en la marimba u otro instrumento musical para corroborar que lo percibido concuerde con la fuente original, en este caso, el audio. Para poder transcribir las composiciones que se encontraban en manuscrito, se inicia con una lectura de la partitura que brinda una idea general de la pieza musical, luego se procede a la ejecución de las voces en marimba u otro instrumento musical para su comprensión en ejecución y debido a que esta música es de carácter popular se evalúa la coherencia musical según su forma y estilo.

Luego de obtener una idea general de la composición se procede a transcribirla, dependiendo del formato de la fuente se toma un diferente proceso; en el caso de la fuente de audio se escucha el audio obtenido, se analiza lo escuchado y se escribe en la notación adecuada, esto para dejar un registro fidedigno de las ideas del compositor. En el caso de la fuente en formato de partitura en manuscrito se lee lo escrito por el transcriptor anterior y se distribuye de la forma adecuada para el ensamble de percusión. A cada una de las piezas transcritas se les coloca la digitación que indica que baqueta utilizar para una ejecución técnica más sencilla, se le coloca además las dinámicas para conocer la variación de intensidad a lo largo de las diferentes frases de la pieza, se elabora un análisis de la forma para conocer la estructura de las piezas y por último se elabora el análisis armónico, en el caso del presente trabajo se colocaron tres tipos de cifrado: la notación del cifrado americano que indica el nombre del acorde, el cifrado bajo general con figuras en números romanos que incluyen los intervalos que componen el acorde y el cifrado funcional donde indica la función armónica de cada sección respecto a los acordes de tónica, subdominante y dominante.

II. Planteamiento del problema

Basilio Antonio Buch Salanic fue un notable músico y compositor del municipio de Panajachel, departamento de Sololá; falleció a la edad de 37 años por problemas de salud. En una entrevista radial grabada por sus familiares en un casete, Basilio comenta tener 25 composiciones originales para marimba, dos de estas piezas fueron grabadas por él y amigos en casetes que son conservados por su familia, junto con otras piezas del repertorio nacional guatemalteco, con el propósito de ser transmitidas en Radio Sololá; además se tiene registro escrito de cuatro piezas en manuscritos, pero la mayoría de sus piezas posiblemente permanecen perdidas.

El maestro Buch Salanic participó en varias agrupaciones de marimba a nivel nacional, compartió escenario con varios marimbistas, algunos de ellos afirmaron haberlo conocido y haber compartido con él pero desconocen sus composiciones, tienen conocimiento de únicamente su pieza más representativa: Panajachel Jardín de América.

El propósito de esta investigación es verificar que la música obtenida gracias a la colaboración de los familiares del compositor sea propia de Basilio Buch, luego analizar cada composición y clasificarla según su género musical y finalizar transcribiendo esta música en el programa Sibelius 7 para poder registrar las composiciones del marimbista Basilio Antonio Buch Salanic con el fin de enriquecer el repertorio marimbístico.

2.1. Objetivos

Debido a la carencia de registro de la música para marimba se ve la necesidad de realizar un registro de la composiciones del marimbista Basilio Antonio Buch Salanic para el enriquecimiento del repertorio marimbístico.

2.1.1 Objetivo general

Registrar por medio de transcripciones y arreglos musicales, las composiciones de Basilio Antonio Buch Salanic para la documentación, el rescate y enriquecimiento del repertorio marimbístico.

2.1.2 Objetivos específicos

- Verificar la autenticidad de la música compuesta por el marimbista Basilio Buch Salanic obtenida por medio escrito y auditivo.
- Analizar las composiciones del marimbista Basilio Antonio Buch Salanic para clasificarlas según su género musical.
- Realizar transcripciones de las piezas de Basilio Antonio Buch Salanic en el programa Sibelius 7 para registrar y promover la música del compositor.

2.2 Variable o elementos de estudio

Las variables se enfocarán en el análisis y transcripción de las obras que pertenecen a las composiciones de Basilio Antonio Buch Salanic.

2.2.1 Definición conceptual de las variables o elementos de estudio

Las variables para esta investigación musical inician por el análisis. Según Latham (2008), análisis es interpretación, incluso una especie de ejecución, pues los analistas trabajan con los materiales y significados de las composiciones y comunican sus conclusiones de manera hablada o escrita. El Diccionario de La Real Academia Española (edición 1992) define el término análisis como distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos. Según Noguero (2002), el vocablo «análisis» proviene del griego «analysis» (disolución) derivada, a su vez, de «analuein» (desatar, soltar).

Es importante para una correcta transcripción de la música en este trabajo de investigación incluir la digitación para las piezas. La digitación, según Latham (2008), es la notación numérica que aconseja los dedos que pueden usarse en una ejecución. En el piano la digitación consiste en decidir cuál combinación de dedos se debería usar para tocar un grupo de notas. La meta de la digitación es escoger combinaciones naturales de los dedos. Una buena digitación evita estirar los dedos inadecuadamente o cruzar los dedos, ayudando a tocar con una continuidad estética adecuada. (Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, 1993). En muchos otros instrumentos, la digitación se refiere a la forma de producción de la nota requerida (Latham, 2008).

Para este trabajo de investigación es importante la correcta edición de la música del compositor Basilio Antonio Buch Salanic. Según Latham (2008), la edición de música es su preparación para la publicación, interpretación y estudio usualmente por una persona que no es el compositor. Las ediciones satisfacen dos necesidades: estudiante, académicos y melómanos requieren consultar partituras calificadas, y los ejecutantes necesitan materiales confiables para la interpretación.

El género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas (Fabri, 1981). La mayoría de la música de Basilio Antonio Buch Salanic puede clasificarse en los géneros de «son» y guarimba, tradicionales del territorio guatemalteco.

Según el Diccionario de ritmos, formas y géneros musicales populares de Guatemala elaborado por estudiantes de la Escuela Superior de Arte y coordinado por el licenciado Amauri Angel Figueroa, la guarimba es un ritmo musical guatemalteco interpretado en compás de 6/8 en el cual el bajo marca el primero y el cuarto tiempos, mientras el acompañamiento armónico marca el tercero y el sexto tiempos; el «son» es el ritmo folclórico y tradicional por excelencia de Guatemala, presenta la siguiente clasificación provisional, sujeta a revisión: tradicional, chapín, de pascua, zapateado, típico mestizo, barreño, valseado, de proyección folclórica, de recreación folklórica, de arrullo, de hamaca, solemne, clásico, fúnebre, abstracto, galante, shecano, sumpanguero, quetzalteco, huehueteco, de zarabanda, binario tradicional, a manera de son tradicional (Angel, 2015).

2.2.2 Definición operacional de variables o elementos de estudio

Las composiciones realizadas por Basilio Antonio Buch Salanic incluyen repeticiones de algunas secciones y tienen una estructura que el compositor consideró en su creación. Según Latham (2008), la forma musical consiste también en las relaciones que se establecen entre diferentes patrones sonoros y repeticiones. Las piezas transcritas en la investigación contendrán un análisis formal descriptivo que incluirá duración regular de la pieza, tonalidad, estructura y descripción de cada una de las secciones.

Se realizarán tres tipos de notaciones para el análisis armónico de cada una de las piezas transcritas, estos son: la notación del cifrado americano que indica el nombre del acorde, el cifrado bajo general con figuras en números romanos y el cifrado funcional donde indica la

función armónica de cada sección, estos se colocarán debajo de la línea del bajo en tres líneas respectivamente.

Imagen 2

San Jorge La Laguna – Basilio Antonio Buch Salanic, bajo

The image shows a musical score for the bass line of 'San Jorge La Laguna'. It consists of ten measures. Above the staff are chord symbols: G⁷/D, G⁷, C, C/G, C, C/E F, G⁷/D, G⁷, G⁷/D, and G⁷. Below the staff are figured bass notations: V₃¹, V₇¹, I, I₅¹, I, I⁶ IV, V₃¹, V₇¹, V₃¹, and V₇¹. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *mp*.

Fuente: autores (2018)

En el caso de esta investigación, la digitación es la notación que aconseja las baquetas que pueden usarse en una ejecución. Cuando el intérprete sólo utiliza dos baquetas se colocan las letras L y R para indicar que se utiliza la baqueta de la mano izquierda y derecha respectivamente.

Imagen 3

Panajachel Jardín de América – Basilio Antonio Buch Salanic, piccolo I

The image shows a musical score for the piccolo part of 'Panajachel Jardín de América'. It consists of six measures. Above the staff are letters 'R' and 'L' indicating the use of the right and left mallets respectively. Dynamic markings include *mp* and *mf*.

Fuente: autores (2018)

Cuando el intérprete utiliza cuatro baquetas, dos baquetas en cada mano, se utiliza la notación numérica del 1 al 4 indicando si se utiliza la baqueta izquierda de la mano izquierda, la baqueta derecha de la mano izquierda, la baqueta izquierda de la mano derecha o la baqueta derecha de la mano derecha respectivamente.

Imagen 4



Mi lindo Panajachel – Basilio Antonio Buch Salanic, centro armónico

The image shows a musical score for the bass line of 'Mi lindo Panajachel'. It consists of seven measures. Above the staff are numerical notations: 3, 1, 3, indicating the use of the third, first, and third mallets. Dynamic markings include *mp*.

Fuente: autores (2018)

Las piezas incluirán notaciones de dinámica según se encuentren en las unidades de análisis. La dinámica es el aspecto de la expresión musical relativo a la variación del volumen del sonido (Latham, 2008). Existen signos utilizados para indicar la intensidad relativa en la música.

Tabla 1
Signos de dinámica musical

| Símbolo | Significado | Descripción |
|---|--------------------|-------------------------------|
| <i>pp</i> | <i>pianissimo</i> | muy suave |
| <i>p</i> | <i>piano</i> | suave |
| <i>mp</i> | <i>mezzopiano</i> | moderadamente suave |
| <i>mf</i> | <i>mezzoforte</i> | moderadamente fuerte |
| <i>f</i> | <i>forte</i> | fuerte |
| <i>ff</i> | <i>fortissimo</i> | muy fuerte |
| <i>fp</i> | <i>fortepiano</i> | fuerte e inmediatamente suave |
| <i>sf</i> | <i>sforzato</i> | esforzado |
|  | <i>crescendo</i> | incrementando la intensidad |
|  | <i>decrescendo</i> | disminuyendo la intensidad |

Fuente: autores (2018)

2.3 Alcances y límites

Según una entrevista radial realizada en Radio Sololá y grabada por familiares en un casete, Basilio comenta haber compuesto alrededor de 25 piezas de las cuales no se tiene registro de muchas de ellas.

Algunas de estas piezas están documentadas en casetes que pertenecen a los familiares del compositor y otras en manuscritos donde están registradas en forma de partitura. La investigación incluirá la transcripción y arreglo de Panajachel Jardín de América, San Jorge La Laguna, Gumarkaj, Mi lindo Panajachel, Canto a Tikal y El patín, compuestas por Basilio Antonio Buch Salanic. San Jorge La Laguna tiene dos versiones, una para ensamble de marimba y otra para saxofones con ensamble de marimba.

La transcripción y análisis de las piezas consistirá en una nueva propuesta para el repertorio marimbístico guatemalteco que incluye ritmos guatemaltecos como el «son» y la guarimba. Serán una herramienta de estudio para la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala y todo marimbista.

2.4 Aportes

La música guatemalteca compuesta para marimba suele enseñarse y aprenderse por tradición oral; la mayoría de intérpretes de la marimba en Guatemala no saben leer ni escribir partituras, por lo que la música para marimba suele deformarse al pasar los años.

La transcripción, análisis y edición de las composiciones de Basilio Antonio Buch Salanic será un aporte al repertorio de música guatemalteca compuesta para marimba.

El trabajo de investigación será un aporte para la Universidad de San Carlos de Guatemala donde se estima el trabajo compositivo de Basilio Antonio Buch Salanic y servirá de motivación para desarrollar más trabajos de esta naturaleza respecto a la música guatemalteca compuesta para marimba.

III. Método

Según Vasilachis (2006) los tres componentes más importantes de la investigación cualitativa son, los datos, cuyas fuentes más comunes son la entrevista y la observación, los diferentes procedimientos analíticos e interpretativos y, por último, los informes escritos o verbales. En el caso de la presente investigación, la recopilación de datos se obtuvo mediante el padre, la viuda, marimbistas y amigos del compositor, esto por medio de conversaciones personales de donde resultaron algunos manuscritos, fuentes de audio y títulos de algunas composiciones. Luego de la recopilación de datos, el análisis e interpretación se realizaron mediante la observación, se elaboró un análisis formal y análisis armónico de cada una de las piezas que luego se procedió a transcribir. Por último se elaboró la transcripción musical de las composiciones, estas se realizaron en el programa Sibelius 7 y en estas transcripciones se incluyeron propuestas de digitaciones y se registraron de la forma más fidedigna cada una de las composiciones seleccionadas para la transcripción.

3.1 Unidad de análisis

Unidad de análisis son los elementos en los que recae la obtención de información para la investigación y que deben ser definidos con propiedad, es decir precisar, de donde se obtendrá la información (Centty, 2006). Según Sánchez (2009), se entiende por unidad de análisis a la entidad mayor o representativa de lo que va a ser objeto específico de estudio en una medición y se refiere al qué o quién es objeto de interés en una investigación; en el caso de la presente investigación, se refiere a las composiciones del maestro Basilio Antonio Buch Salanic.

Mi lindo Panajachel es una guarimba en Fa mayor, consta de dos secciones y una introducción. La primera sección consta de 32 compases, se encuentra en Fa mayor y se repite dos veces, posee un tema rítmico característico donde predominan las negras, las cuales contrastan de manera característica con el ritmo de la guarimba. La segunda sección se encuentra en Si bemol mayor, consta de 32 compases y también se repite dos veces. La introducción consta de los últimos 8 compases de la primera sección, lo cual le da unidad a la composición.

Canto a Tikal es una guarimba que consta de tres secciones en 3 diferentes tonalidades, la primera en Sol mayor, la segunda en Do mayor y la tercera en La bemol mayor; además posee una introducción que consta de los últimos 8 compases de la primera parte. La primera parte se

encuentra en Sol mayor y utiliza repetidamente el recurso de las dominantes secundarias, consta de 16 compases y se repite dos veces. La segunda parte se encuentra en Do mayor, consta de 28 compases, la melodía de toda esta sección está escrita en corcheas y utiliza repetidas veces el recurso de nota vecina inferior. La tercera sección está en La bemol mayor y consta de 16 compases que se repiten 2 veces, la primera vez finaliza con una *fill* de la batería y la segunda marca el final de la pieza con una cadencia auténtica perfecta.

Gumarkaj es una guarimba para marimba y cantante en Re mayor. La melodía puede ser interpretada por voz femenina o masculina indistintamente. Consta de dos secciones y una introducción. La introducción consiste en los últimos 16 compases de la segunda parte y es únicamente instrumental. En la primera y segunda sección participa la voz cantando una letra referente a la identidad, tradiciones y costumbres de la familia maya K'iche'. La primera sección consta de 25 compases en los que predominan la tónica y dominante en el acompañamiento. La segunda sección consta de 16 compases basados en la armonía de subdominante, tónica y dominante. Esta sección se repite dos veces, en la segunda vez se cambia el final de la sección y se agregan dos compases más para finalizar la composición.

San Jorge La Laguna es un «son típico» en Do mayor que consta de dos secciones. La primera sección es para «solo» de tiple y acompañamiento, consta de 8 compases que utilizan únicamente el acorde dominante y tónica alternados iniciando con la dominante, esta sección se repite dos veces. En la segunda sección se integra toda la marimba y consta de 16 compases. La pieza luego de la segunda sección vuelve a iniciar y se interpreta sin repetir cada sección. Finaliza cambiando el último compás de la segunda sección.

Panajachel Jardín de América es una guarimba que consta de dos secciones, una introducción y una coda. La introducción consta de los últimos 8 compases de la segunda sección y se encuentra en Mi bemol mayor. La primera sección se encuentra en Si bemol mayor y consta de 16 compases que se repiten dos veces, la segunda vez el último compás es diferente. La segunda sección consta de 32 compases que se repiten dos veces, la segunda vez tiene algunas variaciones en interpretación más no en ritmo ni en melodía. La coda está basada en la segunda sección pero se interpreta en Sol mayor y consta de 32 compases.

El patín es un «son barreño» en Sol mayor que consta de dos secciones y una coda. La primera sección es un «solo» de tiple con acompañamiento que consta de 8 compases basado en una progresión de tónica, subdominante, dominante y tónica, esta sección se repite dos veces. La

segunda sección consta de 16 compases donde pueden intervenir saxofones del quinto al octavo compás de la frase, esta sección también se repite dos veces y la segunda vez no intervienen los saxofones. Luego de la segunda sección se repite toda la pieza desde el inicio exceptuando la repetición de la segunda sección y finaliza con la coda. La coda consta de los 16 compases de la segunda sección pero sin la intervención de los saxofones y esta se interpreta en Si bemol mayor.

3.2 Instrumentos

Con base en la metodología cualitativa se produjo la información mediante diferentes instrumentos. Para recopilar la música compuesta por el maestro Basilio Antonio Buch Salanic se viajó a Panajachel para contactar a su familia, la cual brindó casetes y manuscritos de las obras musicales por él compuestas. La entrevista cualitativa se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona y otra u otras. En el último caso podría ser tal vez una pareja o un grupo pequeño como una familia (Hernández, 2010). Por ello se utilizó la información de la entrevista que el compositor realizó en Radio Sololá donde menciona datos sobre sus composiciones y trayectoria artística.

Luego de obtenida esta información se procedió a revisarla mediante su observación y análisis; según Hernández (2010), en la investigación cualitativa necesitamos estar entrenados para observar y es diferente de simplemente ver. Es una cuestión de grado. Y la “observación investigativa” no se limita al sentido de la vista, implica todos los sentidos. Respecto al análisis de las fuentes de información es importante que cuando después de analizar múltiples casos ya no encontramos información novedosa (“saturación”), el análisis debe concluir (Hernández, 2010). Por ello se realizó un análisis armónico y de forma a cada una de las composiciones que se transcribieron. Luego de analizar la información se procedió a editarla, para esta edición se utilizó el programa Sibelius 7. Según Latham (2008), la edición de música es su preparación para la publicación, interpretación y estudio usualmente por una persona que no es el compositor.

3.3 Procedimiento

La investigación dió inicio en el municipio de Panajachel, departamento de Sololá, lugar de origen del maestro Basilio Antonio Buch Salanic. La familia de dicho maestro, facilitó la información que se recopiló; entre la información más valiosa están los manuscritos de varias de sus composiciones y grabaciones en formato casete, que contenían entrevistas del Maestro Buch

y audios de marimba con piezas de su autoría y del repertorio nacional guatemalteco, en donde demostraba su dominio del instrumento. Las grabaciones en casete fueron grabadas con un teléfono celular para poder reproducirlas y tener acceso más fácilmente.

Durante su vida, Basilio Buch fue integrante de muchos grupos marimbísticos, por lo cual se practicaron conversaciones personales con varios de sus ex compañeros, como: Froilán Rodas Santizo, hijo del fundador de la Marimba Chapinlandia, Hector Chiquitó, integrante de la Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos y ex integrante de la Marimba Chapinlandia, Luis Girón Alemán, integrante de la Marimba Chapinlandia, César Herrarte Pozuelos, integrante de la Marimba Chapinlandia, Jerónimo Chin, ex integrante de la Marimba Alma del Regimiento de Mariscal Zavala, José Esteban Lepe, ex integrante de la Marimba voz de los Altos de Quetzaltenango, de los cuales no se obtuvieron datos nuevos; únicamente el maestro José Esteban Lepe indicó que Basilio Buch había compuesto una pieza titulada La cumbia de Chepe Lepe de la cual no se encontró registro alguno.








El siguiente paso fue la selección de la música escrita por Basilio, es decir, piezas musicales de las cuales exista algún registro fehaciente que demuestre su autoría. Luego de la selección se realizaron los arreglos y transcripciones a partitura en el programa Sibelius 7, que a su vez digitalizó el trabajo realizado; el siguiente paso fue la realización de un análisis formal o estructural y análisis armónico a cada una de las piezas, dichos análisis nos ayudan a comprender mejor la pieza musical, respondiendo preguntas como: a qué estilo o género pertenece, cuáles son sus partes, por qué fue escrita de esa forma, qué pensamiento tenía el compositor en alguna o varias secciones de la composición, cuáles son las funciones de los acordes, cuáles fueron los recursos más utilizados por el compositor, entre otras.

Existen algunas dificultades durante el proceso de transcripción dependiendo del formato de la fuente. En el caso de la fuente obtenida en forma de audios existen partes en la grabación donde no se llega a percibir con claridad las ideas musicales del compositor, esto debido a que los audios originales fueron grabados de forma casera en casete dando como resultado audios de baja fidelidad. En el caso de las fuentes escritas se encuentran secciones que pueden mostrar problemas de legibilidad donde no se comprende con claridad cuál nota el transcriptor quiso colocar en una sección de la composición, esto debido a que el manuscrito puede llegar a ser muy pequeño dependiendo del punto o caligrafía musical de quien realizó la transcripción. Para que estas dificultades no generen problema en el proceso de transcripción se tienen otros

recursos musicales que permiten a la transcripción ser lo más fidedigna a las ideas del compositor como:

- **Análisis de la forma:** Según Latham (2008) la forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical –alturas, ritmos, dinámica, timbres– para producir un resultado audible coherente. El análisis de la forma, es el estudio de cómo cada una de las partes de esa estructura se integran para crear una pieza musical. Según Schoenberg (1967) forma significa una pieza que está organizada, es decir, que consta de elementos que se integran igual que los de un organismo viviente. Los principales requisitos para la creación de una forma comprensible son la lógica y la coherencia.
- **Digitación:** Sistema de numeración que nos permite utilizar de forma estándar los dedos, manos, posiciones o baquetas en una pieza musical. En el caso del presente trabajo se colocó digitaciones en los registros que utilizan dos baquetas luego de realizar un trémolo o cuando debe repetir la mano para facilitar la interpretación. De igual forma se colocaron digitaciones en los registros que utilizan más de dos baquetas, por ejemplo, el centro armónico y el tiple cuando realiza algún «solo».
- **Matices y dinámicas:** La dinámica es la variación en intensidad a lo largo de una pieza musical. Los matices se refieren a cada uno de los grados relativos de intensidad que comprende la dinámica. Estos tienen símbolos que refieren al intérprete a tomar acciones específicas en la interpretación musical.
- **Análisis armónico:** Según Schmidt-Jones (2007) el análisis armónico es el entendimiento de cómo un acorde está relacionado a la tonalidad y a los otros acordes en una pieza musical. En el caso del presente trabajo se colocaron tres tipos de cifrado: la notación del cifrado americano que indica el nombre del acorde, el cifrado bajo general con figuras en números romanos que incluyen los intervalos que componen el acorde y el cifrado funcional donde indica la función armónica de cada sección respecto a los acordes de tónica, subdominante y dominante; la tabla 2 muestra la notación general que estos cifrados utilizan respecto a los grados en modo mayor, la notación y figuras que se utilizan para los acordes de dominante secundaria, sensible secundaria, inversiones y la notación del cifrado funcional en modo menor.

Tabla 2
Notación cifrado bajo general y cifrado funcional

| Grado | Notación cifrado bajo general | Notación cifrado funcional | Significado de la nomenclatura |
|---|-------------------------------------|--|--|
| Tónica (modo mayor) | I | T | Tónica |
| Supertónica o sobretónica (modo mayor) | ii | Sp | Subdominante paralela |
| Mediante (modo mayor) | iii | Dp | Dominante paralela |
| Subdominante (modo mayor) | IV | S | Subdominante |
| Dominante (modo mayor) | V | D | Dominante |
| Sobredominante (modo mayor) | vi | Tp | Tónica paralela |
| Sensible o modal (modo mayor) | vii |  | Sensible:  Dominante:  |
| Tónica (modo menor) | i | T | Tónica |
| Supertónica o sobretónica (modo menor) | ii |  | Sensible:  Dominante:  |
| Mediante (modo menor) | III | Tp | Tónica paralela |
| Subdominante (modo menor) | iv | S | Subdominante |
| Dominante (modo menor) | V | D | Dominante |
| Sobredominante submediante (modo menor) | VI | Sp | Subdominante paralela |
| Sensible o modal subtónica (modo menor) | VII | Dp | Dominante paralela |
| Dominante secundaria del subdominante | V/IV | (D) | |
| Sensible secundaria del subdominante | vii/IV | (∅) | |
| Dominante del dominante | V/V |  | |
| Acorde dominante en primera inversión | V ⁶ | D ₃ | |
| Acorde dominante en segunda inversión | V ₄ ⁶ | D ₅ | |
| Acorde dominante con séptima en primera inversión | V ₅ ⁶ | D ₃ ⁷ | |
| Acorde dominante con séptima en segunda inversión | V ₃ ⁴ | D ₅ ⁷ | |
| Acorde dominante con séptima en el bajo | V ² | D ₇ | |

Fuente: autores (2018)

En cada parte del proceso se realizaron revisiones para poder tener un trabajo fidedigno y confiable, y luego de realizar los análisis se procedió a la revisión holística del material obtenido de las transcripciones, al cual se añadió una propuesta de digitación y dinámica, esto con el propósito de facilitar el correcto estudio y posteriormente ejecución de las piezas musicales.

Como se mencionó con anterioridad, el proceso de digitalización del trabajo se realizó durante todo el proceso de transcripción, en el programa Sibelius 7, en el cual se escribieron los detalles como análisis armónico, propuestas de digitación y dinámicas. Dicho programa facilitó la obtención de partitura o *score* y *particella* o partes en formato *Portable Document Format* (PDF).

3.4 Tipo de investigación

Según Blanco (2004), existen estudios exploratorios, descriptivos, correlacionales y explicativos. Esta investigación tuvo un enfoque descriptivo-cualitativo. La investigación descriptiva busca especificar propiedades, características y rasgos importantes de cualquier fenómeno que se analice (Hernández, 2010), por ello la música de Basilio Antonio Buch Salanic fue analizada desde varios enfoques como el análisis armónico y el análisis de la forma.

Respecto a la investigación cualitativa, Noguero (2002) enlista de manera clara y consisa las características de este tipo de investigación, inicia comentando cómo el investigador se convierte en un instrumento de medida, es decir que los datos recopilados son filtrados por el criterio del investigador y en resultado serán datos subjetivos, por lo que se recomienda que el investigador demuestre una subjetividad disciplinada y consulte fuentes externas y otros expertos del tema. Este tipo de investigación no es generador de teorías e hipótesis, carece de reglas de procedimiento, el autor dice que la naturaleza de esta investigación es flexible, evolutiva y recursiva, es holística y puede variar a medida que la investigación avance, adaptándose a nuevos datos emergentes.

Definitivamente el presente trabajo tuvo un enfoque también cualitativo. Flick (2004) se refiere a la investigación cualitativa como aquella que busca analizar casos concretos en su particularidad temporal y local, y a partir de las expresiones y actividades de las personas en sus contextos locales.

IV. Resultados

Se realizó la transcripción de seis piezas compuestas por Basilio Antonio Buch Salanic; estas fueron transcritas en el programa Sibelius 7 con una distribución usual de marimba cromática guatemalteca, es decir, cuatro marimbistas en la marimba I y tres marimbistas en la marimba II; algunas de estas piezas incluyen dueto de saxofones alto y voz. Se elaboraron *particellas* de cada una de las piezas como complemento a las partituras y para que cada marimbista tenga sus propios papeles, ya que cada registro tiene su propia voz dentro de este tipo de ensamble de percusión melódica.

4.1 Composiciones para marimba de Basilio Antonio Buch Salanic

Con base en una entrevista realizada por Radio Sololá a Basilio Buch, menciona que ha grabado y compuesto aproximadamente 20 a 25 piezas para grupo de marimba.

El registro que prevalece de la música de Basilio asciende a 6 piezas, entre grabaciones y manuscritos. El padre de Basilio conserva entre sus pertenencias más preciadas, casetes en donde su hijo grabó distintas piezas del repertorio nacional guatemalteco y composiciones propias; Blanca Chopen, pareja de Basilio, conservó algunas partituras transcritas a mano por el punto inconfundible del maestro Mardoqueo Girón Castellanos, quien era marimbista, compositor y arreglista, reconocido por ser director de la Marimba Orquesta Gallito. Las fechas de las composiciones de Basilio Buch son desconocidas, se cree que fueron escritas entre la década de 1980 y 1990. Entre sus guarimbas se encuentran Canto a Tikal en Sol mayor, Gumarkaj en Re mayor para ensamble de marimba y voz, Mi lindo Panajachel en Fa mayor, Panajachel Jardín de Amércia en Mi bemol mayor; estas piezas hacen alusión en sus títulos a lugares emblemáticos en el territorio guatemalteco, Panajachel en el departamento de Sololá de donde es originario el compositor y que actualmente es un gran centro turístico para guatemaltecos y extranjeros por sus accidentes geográficos; Canto a Tikal y Gumarkaj hacen referencia en su letra a las costumbres y tradiciones de los pueblos guatemaltecos. Entre los «sones» compuestos por Basilio Buch se encuentran El patín y San Jorge La Laguna; El patín es un «son barreño» en Sol mayor para tiple solista, dos saxofones alto, centro armónico y bajo; San Jorge La Laguna un «son típico» en Do mayor, que hace referencia a uno de los doce pueblos a las orillas del Lago de Atitlán en Sololá, tiene dos versiones, una para ensamble de marimba y otra para ensamble de

marimba y saxofones alto. Cada una de las transcripciones elaboradas cuentan con el número de páginas reflejada en la siguiente tabla, estas contienen el *score* con todos los registros y las *particellas* respectivas.

Tabla 3
Número de páginas de partituras transcritas

| Número | Nombre | Número de páginas |
|--------|---|-------------------|
| 1 | Canto a Tikal | 16 |
| 2 | El patín | 14 |
| 3 | Gumarkaj | 12 |
| 4 | Mi lindo Panajachel | 13 |
| 5 | Panajachel Jardín de América | 21 |
| 6 | San Jorge La Laguna | 12 |
| 7 | San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones | 14 |

Fuente: autores (2018)

4.2 Análisis de las piezas

A cada una de las piezas se les colocó digitación según criterios de practicidad para la ejecución fluida de las partes, además, se colocaron dinámicas sugeridas para la interpretación de cada una de las piezas según criterios de forma e interpretación tradicional guatemalteca. Respecto a las marcas de tiempo se colocó un rango sugerido para interpretar las piezas según criterio de ejecución de los ritmos de forma tradicional por los grupos de marimba guatemaltecos. Se elaboró la notación del cifrado americano, el cifrado bajo general con figuras en números romanos y el cifrado funcional donde indica la función armónica de cada una de las piezas transcritas. Cada una de las piezas que se transcribieron se describen a continuación:

4.2.1 Canto a Tikal

Es una guarimba en Sol mayor con marca de metrónomo entre 85 y 95 la negra con puntillo con una duración aproximada de 03min 02s. Con un aire tranquilo y marcado con dinámica *mp*, la introducción abarca del compás 1 al 8, inicia en subdominante y finaliza con una progresión de quintas que resuelve en un acorde de tónica en el compás 7 que es tremolado hasta el compás 8 en donde hay un acento de todos los registros en el segundo tiempo del compás 8. La figura rítmica del piccolo I, tiple I y tenor melódico es de negra, negra y dos corcheas, un recurso que es utilizado en la siguiente parte de la pieza. El piccolo II y tiple II utilizan el recurso rítmico de negra, corchea y corchea con *dead stroke* y en el compás 6 al 8 la figuración rítmica se iguala con el piccolo I, tiple I y centro armónico. La primera parte consta de 16 compases con barras de repetición, los primeros 8 compases en los registros de piccolo I, tiple I y tenor melódico son muy similares a los 8 compases de introducción, utilizando el mismo recurso rítmico pero una progresión armónica distinta, los registros de piccolo II y tiple II cambian su recurso rítmico por el de dos negras marcadas del compás 9 al 11 y trémolo de blanca o blanca con puntillo en los siguientes compases, y para finalizar la primera sección de la pieza en los compases del 17 al 24, se repite la introducción. La segunda sección inicia en el compás 25 hasta la primera casilla en el compás 51 y 52 y segunda casilla en el compás 53 y 54. Al inicio de esta sección existe una modulación directa a la tonalidad de Do mayor, la melodía cambia de ritmo a corcheas y utiliza recursos como la nota vecina inferior cromática y notas de paso cromáticas. La estructura de la sección es de dos periodos continuos que comprenden 16 compases cada uno, el primer periodo comprende del compás 25 al 40 el cual culmina por medio de una cadencia auténtica en un acorde dominante, Sol mayor, en el segundo tiempo del compás 28 todos los registros marcan un acento en la subdominante, Fa mayor, en el compás 33 al inicio de la segunda frase del primer periodo la armonía se encuentra sobre un acorde dominante secundario que lleva a un acorde subdominante Fa mayor, es decir Do séptima dominante, posteriormente un acorde de dominante secundario de Sol mayor para interpretar la cadencia que finaliza el primer periodo. El segundo periodo comprende del compás 41 al 52, los primeros dos compases de la primera frase son idénticos a los de la primera frase del primer periodo dándole unidad a la pieza, los siguientes seis compases incluyen nuevo material melódico y armónico, en el compás 45 y 46 se encuentra un acorde de La bemol mayor que después resuelve a una

sección armónica con una cadencia auténtica perfecta para finalizar el periodo en la primera casilla, compás 51 y 52, para retornar al compás 25. La segunda casilla, compases 53 y 54, contienen una modulación cromática que resuelve al acorde de Mi bemol mayor con función de dominante para modular a la tonalidad de La bemol mayor en la siguiente sección. La tercera sección contiene dos partes de 8 compases cada una, que son idénticas en los primeros 6 compases y varían en los últimos dos compases. Para la primera parte, compases del 55 al 62, se encuentra la variación en los compases 61 y 62, particularmente el compás 62, este contiene una figura rítmica de silencio de corchea seguido de cuatro semicorcheas interpretadas por todos los registros, excepto el centro armónico y bajo, los cuales tienen silencio durante ese compás. La segunda parte son los compases del 63 al 70, la variación se encuentra en los compases 69 y 70, es decir primera casilla, en el compás 69 todos los registros acentúan el primer tiempo con una dinámica *ff* en La bemol mayor y en el compás 70 silencio para todos los registros, lugar donde la batería, que en algunas ocasiones acompaña a los grupos de marimba, puede hacer un *fill*. La segunda casilla, compases 71 y 72, son el final de la composición con una cadencia auténtica perfecta, con un acento en el primer tiempo en La bemol mayor de todos los registros y luego el centro armónico y bajo con un acorde de Mi bemol mayor con ritmo de corcheas que resuelve en el segundo tiempo del compás 72 con un acento de todos los registros en un acorde de La bemol mayor. El tenor melódico posee ciertas variaciones que difieren de la línea melódica interpretada por los registros de tiple I y piccolo I, específicamente en los compases 29, 30, 33, 34, 55 al 60, 63 al 66; con el propósito de evitar cruce de voces entre el registro del tiple II y el tenor melódico.

Partitura 1
Canto a Tikal hoja 1/15

Canto a Tikal

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeh Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-90

Chord Chart:

| | | | | | | | | | | | |
|----|-----------------|-----------------|----|---|----------------|--------------------|-------------------|----------------|---|----------------|----------------|
| C | C/E | Cm/E \flat | Cm | G | G/D | E7 | A7 | D7 | G | G/D | G/B |
| IV | IV ⁶ | iv ⁶ | iv | I | I \sharp | V ⁷ /ii | V ⁷ /V | V ⁷ | I | I \sharp | I ⁶ |
| S | S ₃ | s ₃ | s | T | T ₅ | (D ⁷) | D ⁷ | D ⁷ | T | T ₅ | T ₃ |

Chord Chart (Continuation):

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|----------------|---|----------------|--------------------------------|--------------------|----|-----------------|----|-----------------|-----------------------------|----------------|---|--------------------|
| G | G | G/D | G | G/D | E ⁷ /B | E7 | Am | Am/E | Am | Am/E | D ⁷ /A | D ⁷ | G | D ^{aug} G |
| I | I | I \sharp | I | I \sharp | V \sharp /ii | V ⁷ /ii | ii | ii \sharp | ii | ii \sharp | V \sharp | V ⁷ | f | V \sharp |
| T | T | T ₅ | T | T ₅ | (D ⁷) ₅ | (D ⁷) | Sp | Sp ₅ | Sp | Sp ₅ | D ⁷ ₅ | D ⁷ | T | D ⁺ T |

Canto a Tikal hoja 2/15

2

17

mf

R

R

R

R

mf

C C/E Cm/Eb Cm G G/D E7 A7 D7 G G/D G/B

IV⁶ IV⁶ iv⁶ iv I I⁴ V⁷/ii V⁷/V V⁷ I I⁴ I⁶

S S₃ s₃ s T T₅ (D⁷) D⁷ D⁷ T T₅ T₃

24

p mf

p mf

p mf

p mf

p mf

p mf

G C C/G C A7 Dm Dm/A Dm F G/D G G/D G

I I I⁴ I V⁷/ii ii ii⁶ ii IV V⁴ V V⁴ V

T T T₅ T (D⁷) Sp Sp₅ Sp S D₅ D D₅ D

Canto a Tikal hoja 3/15

31

P II L R L

T II L R

T M R L L R

P I R R

T I R R

CA

B C Gaug C C7/G C7 C7/G C7 F F/C F F/C D7/A D7

V³/IV D⁺ I V³/IV (D⁷) V³/IV (D⁷) V³/IV (D⁷) IV S IV⁴ S₅ IV⁴ S₅ V³/V D⁷ V³/V D⁷ V V

38

P II L L

T II L L

T M

P I

T I

CA

B D7/A D7 G G C C/G C A7 Dm Dm/A Dm

V³/V D⁷ V V V V I I₅ I V⁷/ii ii ii⁴ ii V³/V D⁷ V V V I I₅ I V⁷/ii ii ii⁴ ii

Canto a Tikal hoja 4/15

4

45

P II *f* *p* *mf* L

T II *f* *p* *mf* L

T M *f* *p* *mf* R

P I *f* *p* *mf* R

T I *f* *p* *mf* R

CA *f* *p* *mf* 3 2

B *f* *p* *mf*

Ab Ab/Eb Ab C C/G C C/E G/D G G/A G/B C L C/G C/E

f *bVI*₄ *bVI*₄ *bVI*₄ I I₅ I I₆ V D V⁶ I I₅ I₆
Tp Tp Tp T T₅ T T₃ D₅ D D₂ D₃ T T₅ T₃

52

P II *f* 2.

T II *f*

T M *f*

P I *f* L R

T I *f* L R

CA *f* 1 2

B *f*

C C C Db D Eb Ab Ab/Eb Ab Ab/C Bb⁷/D Bb⁷

I I I V/bVI I I₅ I I₆ V₃/V V/V
T T (D) T T₅ T T₃ D₃ D₇

Canto a Tikal hoja 5/15

58

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

Bb7/F Bb7 Eb7/Bb Eb7 Eb7/Bb Eb7 Ab Ab Ab/Eb Ab Ab/C

V₃/V V/V V₃/V V/V V₃ V V₃ V V I T T T₅ T T₃

mf

R

65

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

Bb7/D Bb7 Bb7/F Bb7 Eb7/Bb Eb7 Eb7/Bb Eb7 Ab Ab Eb Ab

V₃/V V/V V₃/V V/V V₃ V V₃ V V I D V D T

f ff ff ff

R

Canto a Tikal hoja 6/15
Piccolo II

Canto a Tikal

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-90

mp

mf

f

mf

p

mf

f

f

p

mf

f

f

mf

f

ff

ff

Canto a Tikal hoja 7/15
Tiple II

Canto a Tikal

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-90

mp

8 mf f

16 mf

24 p mf L L

31 f p L

39 mf f L R

46 p mf L 1.

53 f f 2.

61 mf R

67 f ff ff 1. 2.

Canto a Tikal hoja 8/15
Tenor Melódico

Canto a Tikal

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

R Andante ♩=85-90

mp

9 mf f

17 mf

25 p mf

32 f p

39 mf f

46 p mf

53 f

61 mf

67 f ff

ff

Canto a Tikal hoja 9/15

Piccolo I

Canto a Tikal

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-90

mp

8 *mf*

15 *f* *mf*

22 *p*

28 *mf* *f*

34 *p*

40 *mf* *f*

46 *p* *mf* 1.

53 2. *f* *f*

Canto a Tikal hoja 10/15

2 Piccolo I

58

L R L R R L R R R

63

R L

mf

67

R

f *ff* *ff*

1. 2.

R

Canto a Tikal hoja 11/15

Canto a Tikal

Tiple I

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

R **Andante** ♩=85-90

mp

8 *mf*

15 *f* *mf*

22 *p*

28 *mf* *f*

34 *p*

40 *mf* *f*

46 *p* *mf* 1.

53 2. *f* *f*

Canto a Tikal hoja 12/15

2

Tiple I



Canto a Tikal hoja 13/15

Centro Armónico

Canto a Tikal

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-90

mp

8 *mf*

15 *f* *mf*

22 *p*

29 *mf* *f*

36 *p* *mf*

43 *f* *p* *mf*

50 *f*

55 *f*

Canto a Tikal hoja 14/15

2

Centro Armónico

62

68

ff

ff

Canto a Tikal hoja 15/15
Bajo

Canto a Tikal

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 85-90$

9

18

25

34

43

50

55

64

69

Fuente: autores (2018)

4.2.2 El patín

Es un «son barreño» en Sol mayor con marca de metrónomo entre 70 y 80 la negra con puntillo con una duración aproximada de 02min 45s; posee una modulación directa a la tonalidad de Si bemol mayor, la progresión armónica utiliza únicamente I, IV y V7. Contiene dos secciones, la primera sección interpretada por el tiple, centro armónico y bajo. El tiple utiliza tres baquetas para la primera sección y puede utilizar dos baquetas para la segunda; la primera sección consta de una frase de 8 compases que se repiten dos veces, en ésta el tiple ejecuta un motivo rítmico entre ambas manos, la mano izquierda mantiene un firme patrón de corcheas y la mano derecha dos notas en intervalos de tercera o cuarta que presentan un patrón de semicorchea, corchea, corchea y semicorchea que repite cambiando las notas de acuerdo a la progresión armónica. El centro armónico interpreta arpeggios en semicorcheas y el bajo repite un patrón rítmico de silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea y negra. La primera sección abarca del compás 1 al 15. La segunda sección consta de 16 compases donde intervienen saxofones en la segunda frase del primer periodo, específicamente en los compases 21 al 24, esta sección consta de dos periodos de 8 compases donde cada periodo está formado por dos frases de cuatro compases, poseen un motivo rítmico y melódico estable descendente. Esta segunda sección se repite completa con la diferencia de que no participan los saxofones sino son sustituidos por el tiple. Luego de la segunda sección se repite toda la pieza desde el inicio exceptuando la repetición de la segunda sección y finaliza con la coda. La coda consta de los 16 compases de la segunda sección pero sin la intervención de los saxofones y esta se interpreta en Si bemol mayor. Finaliza con una cadencia auténtica perfecta en los compases 63 y 64.

Partitura 2
El patín hoja 1/14

El patín
Son barreño

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 70-80

Musical score for the first system, measures 1-3. The score includes staves for Saxofón Alto I, Saxofón Alto II, Tiple, Centro Armónico, and Bajo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 70-80 beats per minute. The dynamics are marked 'f' (forte). The bass line includes chord symbols: G, C, D in the first measure; IV, S in the second measure; V, D in the third measure. The Tiple and Centro Armónico parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the second system, measures 4-6. The score includes staves for S A I, S A II, T, C A, and B. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 70-80 beats per minute. The dynamics are marked 'f' (forte). The bass line includes chord symbols: G, G, C in the first measure; I, T in the second measure; IV, S in the third measure. The Tiple and Centro Armónico parts continue with the rhythmic pattern of eighth notes.

El patin hoja 2/14
2

7

SA I

SA II

T

CA

B

mf

mf

mf

D G G/D G/B G G C

V I I₄ I₆ I I S IV

T T₅ T₃ T

11

SA I

SA II

T

CA

B

V I I

D T T

El patin hoja 3/14

3

14

SA I

SA II

T

CA

B

C D G G/D G/B G G C

S IV D V I I₄⁶ I⁶ I T I IV S

T T₅ T₃ T T

f *f* *f*

18

SA I

SA II

T

CA

B

D/A D D/A D G G/D G C D/A D D/A D

V₄⁶ V V₄⁶ V I I₄⁶ I IV V₄⁶ V V₄⁶ V

D₅ D D₅ D T T₅ T S D₅ D D₅ D

p *p* *p* *p*

El patín hoja 4/14

4

24

SA I

SA II

T

CA

B

mf

mf

G G/D G C D/A D D/A D G G/D G C

I I⁶ I IV V⁶ V V⁶ V I I⁶ I IV

T T₅ T S D₅ D D₅ D T T₅ T S

30

SA I

SA II

T

CA

B

f

f

f

D/A D D/A D G G/D G/B G G C D/A D D/A D

V⁶ V V⁶ V I I⁶ I⁶ I I I IV V⁶ V V⁶ V

D₅ D D₅ D T T₅ T₃ T T S D₅ D D₅ D

El patin hoja 5/14

36

SA I

SA II

T

CA

B

p *mf*

G G/D G C D/A D D/A D G G/D G C

I I₄ I IV V₄ V V₄ V I I₄ I IV

T T₅ T S D₅ D D₅ D T T₅ T S

42

SA I

SA II

T

CA

B

f

D/A D D/A D G G/D G C D/A D D/A D

V₄ V V₄ V I I₄ I IV V₄ V V₄ V

D₅ D D₅ D T T₅ T S D₅ D D₅ D

El patin hoja 6/14

6

48 **D.C. al Coda** ◊

SA I

SA II

T

CA

B

G G/D G/B G B \flat E \flat F/C F F/C F B \flat B \flat /F B \flat E \flat

I I $\acute{4}$ I $\acute{6}$ I I IV V $\acute{4}$ V V $\acute{4}$ V I I $\acute{4}$ I IV

T T $_5$ T $_3$ T T S D $_5$ D D $_5$ D T T $_5$ T S

SA I

SA II

T

CA

B

F/C F F/C F B \flat B \flat /F B \flat E \flat F/C F F/C F

V $\acute{4}$ V V $\acute{4}$ V I I $\acute{4}$ I IV V $\acute{4}$ V V $\acute{4}$ V

D $_5$ D D $_5$ D T T $_5$ T S D $_5$ D D $_5$ D

El patin hoja 7/14

7

SA I

SA II

T

CA

B

f

f

f

B \flat B \flat /F B \flat E \flat F/C F F/C F B \flat B \flat /F B \flat /D B \flat

I I $_4^6$ I IV V $_4^6$ V V $_4^6$ V I I $_4^6$ I $_4^6$ I

T T $_5$ T S D $_5$ D D $_5$ D T T $_5$ T $_3$ T

El patín hoja 8/14
Saxofón Alto I

El patín

Son barreño

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 70-80
20

p

25 8 15 D.C. al Coda

49 16

The musical score is written for Saxophone Alto I in 6/8 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of ♩ = 70-80. The score consists of three staves. The first staff begins with a fermata over measure 20, followed by a melodic line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the staff. The second staff starts at measure 25 and contains two measures of whole rests, labeled '8' and '15' respectively, followed by a double bar line and the instruction 'D.C. al Coda'. The third staff starts at measure 49 and contains a single measure of a whole rest, labeled '16', followed by a double bar line.

El patín hoja 9/14

Saxofón Alto II

El patín

Son barreño

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 70-80
20

p

25 **8** **15** **D.C. al Coda**

49 **16**

El patin hoja 10/14

Tiple

El patin

Son barroño

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 70-80$

f

4

7 *mf*

11

14 *f*

18 *mf*

28 *f* *f*

35 *p* *mf*

42 *f* D.C. al Coda

El patin hoja 11/14

2

Tiple

The musical score is written for a Tiple in 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff ends with a double bar line. The overall style is a rhythmic accompaniment for a song.

El patín hoja 12/14
Centro Armónico

El patín

Son barreño

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 70-80

8 *f*

5

9 *mf*

13

17 *f* *p*

23 *mf*

29 *f* *f*

35 *p*

41 *mf*

El patín hoja 13/14

2

Centro Armónico

D.C. al Coda ☺

47

8 *f* *f* *p* *mf* *f*

El patín hoja 14/14
Bajo

El patín

Son barreño

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 70-80

f

7 *mf*

13 *f*

20 *p* *mf*

29 *f* *f*

37 *p* *mf*

44 *f* **D.C. al Coda**

49 *f* *p*

57 *mf* *f*

4.2.3 Gumarkaj

Es una guarimba para marimba y cantante en Re mayor con marca de tiempo entre 85 y 90 la negra con puntillo con una duración aproximada de 01min 45s. Consta de dos secciones y una introducción. La introducción comprende los compases 1 al 16, ésta consta de dos frases que inician en subdominante y finalizan en tónica, la primera con una cadencia auténtica y la segunda con una cadencia auténtica perfecta, como transición de una frase a la otra utiliza un acorde dominante secundaria y notas de paso por el registro de bajo y centro armónico; en el compás 14 el bajo utiliza una nota de paso para interpretar el acorde dominante en primera inversión y resolver al acorde de tónica. Esta introducción tiene un motivo de dos negras y dos corcheas en cada compás en las voces de tiple I, piccolo I y tenor melódico mientras el piccolo II y tiple II acompañan con negras con puntillo y motivos rítmicos similares, la sección finaliza con un acento en el segundo tiempo en la tónica. La primera sección inicia en el compás 16 y finaliza en el compás 41. Esta sección consta de tres periodos, el primero y el tercero de 8 compases y el segundo de 9 compases al que le agrega una suspensión adicional para finalizar. En estos tres periodos los registros de tiple I, piccolo I y tenor melódico interpretan la misma melodía que la voz. Cada uno de estos periodos consta de dos frases, una que inicia en anacrusa de corchea y la otra que utiliza arpeggios ascendentes para iniciar, el primer periodo finaliza en dominante para iniciar el segundo periodo en dominante y finalizar en tónica; el tercer periodo inicia de nuevo en anacrusa de corchea y finaliza en subdominante por medio de una dominante secundaria. La segunda sección es del compás 42 al 63 y tiene un motivo melódico muy parecido a la introducción donde solo varía la resolución de la segunda frase, difiere de la introducción en ornamentación armónica ya que utiliza algunos recursos cromáticos como el acorde subdominante en menor para el inicio de la frase en el compás 43, la pieza finaliza con una cadencia auténtica perfecta en el compás 59 al 60 donde la voz resuelve de forma ascendente al igual que el tiple I, piccolo I y tenor melódico, esta resolución es ornamentada en el compás 61 con un acorde de Si bemol mayor donde la melodía pasa de ser la fundamental del acorde a ser mediante del acorde ornamental, para luego resolver con otra cadencia auténtica perfecta en los compases 62 y 63 únicamente interpretada por la marimba.

Partitura 3
Gumarkaj hoja 1/12

Gumarkaj
Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-90

Voz

Piccolo II

Tiple II

Tenor Melódico

Piccolo I

Tiple I

Centro Armónico

Bajo

G G/D G D D/A D D/F# A7/E A7 A7/E A7 D D/F# D7 D7/F# G G/D G

IV IV² IV I I⁶ I I⁶ V³ V⁷ V³ V⁷ I I⁶ V³/IV V³/IV IV IV² IV

S S₅ S T T₅ T T₃ D⁷₅ D⁷ D⁷₅ D⁷ T T₃ (D⁷) V³/IV (D⁷)₃ S S₅ S

11

Voz

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

D D/A D D/F# A7/E A7 A7/C# D D/A D D D/A D D/A D D/A

I I⁶ I I⁶ V³ V⁷ V³ I I⁶ I I I⁶ I I⁶ I I⁶

T T₅ T T₃ D⁷₅ D⁷ D⁷₃ T T₅ T T T₅ T T₅ T T₅ T T₅

Fa - mi - lia ma - ya ki - che' que ha - bi - ta es - ta re -

2 Gumarkaj hoja 2/12

20

Voz *f* *mf*
 gión lle-na de cos-tum-bres tra-di - cio-nes y fol - clor su gen-te es pe-cu-liar y ri-tos muy sin-gu-lar

P II *f* *mf*

T II. *f* *mf*

T M *f* *mf*

PI *f* *mf*

TI *f* *mf*

CA *f* *mf*

B *f* *mf*
 D D/A D D/F# D⁹7 A7/E A7 A7/E A7 A7/E A7 A7/E A7 A7/E A7
 I I₅ I I₃ vii⁷/ii (Ø⁷) V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷
 T T₅ T T₃ (Ø⁷) D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷

29

Voz *f* *mf*
 guar-dan el mis-te-rio de los dio-ses pri-mi-ti - vos su li-bro el Po-pol Vuh sa-gra-do por tra-di-ción

P II *f* *mf*

T II. *f* *mf*

T M *f* *mf*

PI *f* *mf*

TI *f* *mf*

CA *f* *mf*

B *f* *mf*
 A7/E A7 A7/E A7 A7/E A7 A^{aug} D D D/A D D/A D D/A D D/A
 V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷ I T I I₅ I I₅ I I₅ I I₅
 D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ D⁺ T T T₅ T T₅ T T₅ T T₅

Gumarkaj hoja 3/12

38 *mp* *mf*

Voz *mp* *mf*
 cien-cia mis-te - rio - sa de los hom-bres de ma - iz siem-pre que vi - va - mos en los pue-blos co - noz - ca - mos sus cos - tum - bres tra - di -

P II *mp* *mf* R L

T II. *mp* *mf* R L

T M *mp* *mf* R L

P I *mp* *mf* R L

T I *mp* *mf* R L

C A *mp* *mf* R L

B *mp* *mf*
 D D/A D D/A D⁷ D⁷/F[♯] G G/D G Gm/B^b C⁷ D D/A D D/F[♯] A⁷/E A⁷
mp I[♯] I I[♯] V⁷/IV V⁷/IV IV IV[♯] IV[♯] s₃ (D⁷) I I[♯] I I[♯] V⁷ V⁷
 T T₅ T T₅ (D⁷) (D⁷)₃ S S₅ S s₃ (D⁷) T T₅ T T₃ D⁷₅ D⁷

47 *f* *f* *f*

Voz *f* *f* *f*
 cio - nes y fol - clor. por que se - gui - re - mos des - cu - brien - do la cul - tu - ra que es nues - tra

P II *f* L L

T II. *f* L L

T M *f* L

P I *f* L

T I *f* L

C A *f* L

B *f*
 A⁷/E A⁷ D D/F[♯] D⁷ D⁷/F[♯] G G/D G D D/A D D/F[♯] A/E A
 V⁷₅ V⁷ I I[♯] V⁷/IV V⁷/IV IV IV[♯] IV I I[♯] I I[♯] V⁷ V⁷
 D⁷₅ D⁷ T T₃ (D⁷) (D⁷)₃ S S₅ S T T₅ T T₃ D₅ D

Gumarkaj hoja 4/12

4

55 **D.S. al Coda** ϕ

Voz
i - den - ti - dad nues - tra i - den - ti - dad *ff*

P II
L *L* *ff* *ff*

T II.
L *L* *ff* *ff*

T M
L *L* *ff* *L* *L*

P I
L *L* *ff* *ff* *L* *L*

T I
L *L* *ff* *ff* *L* *L*

CA
3 1 3 *ff*

B
A/E A D D/A D D/F# A/E A A7/E A7 D D/F# D/A Bb Bb/D Bb/F D A7 D *ff*

V₁ V I I₁ I I₁ V₁ V V₁ V₇ I I₁ I₁ bVI bVI₁ bVI₁ I V₇ I
D₅ D T T₅ T T₃ D₅ D D₅ D₇ T T₃ T₅ Tp Tp₃ Tp₅ T D₇ T

Gumarkaj hoja 5/12

Voz

Gumarkaj

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 85-90$
15 *mf*

Fa - mi-lia ma-ya k'i - che' que ha - bi - ta es - ta re - gión

21 *f* *mf*

lle - na de cos - tum - bres tra - di - cio - nes y fol - clor su gen - te es pe - cu - liar y

27 *f* *mf*

ri - tos muy sin - gu lar guar - dan el mis - te - rio de los dio - ses pri - mi - ti - vos su

34 *mp*

li - bro el Po - pol Vuh sa - gra - do por tra - di - ción cien - cia mis - te - rio - sa de los

40 *mf*

hom - bres de ma - íz siem - pre que vi - va - mos en los pue - blos co - noz - ca - mos sus cos

46 *f*

tum - bres tra - di - cio - nes y fol - clor por que se - gui - re - mos des - cu -

52 ϕ **D.S. al Coda**

brien - do la cul - tu - ra que es nues - tra i - den - ti - dad

58 ϕ *ff*

nues - tra i - den - ti - dad

Gumarkaj hoja 6/12

Piccolo II

Gumarkaj

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 85-90$

mf

9 *f*

17 *mf* *f* *mf*

25 *f*

33 *mf* *mp*

42 *mf*

50 *f* **D.S. al Coda**

58 *ff*

Gumarkaj hoja 7/12
Tiple II

Gumarkaj

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 85-90$

mf

9 f

17 mf f mf

25 f

33 mf mp

42 mf

50 f **D.S. al Coda**

58 ff

Gumarkaj hoja 8/12
Tenor Melódico

Gumarkaj

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

L Andante ♩ = 85-90

mf

8 L f L

16 R mf L R

23 L mf f L R

30 L f mf L L

38 R mp mf § L

45 L f

52 D.S. al Coda L

58 L ff L

Gumarkaj hoja 9/12
Piccolo I

Gumarkaj

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

L Andante ♩ = 85-90

mf

8 *f*

16 *mf*

23 *f* *mf*

30 *f* *mf*

38 *mp* *mf*

45 *f*

52 *mf* **D.S. al Coda**

58 *ff*

Gumarkaj hoja 10/12

Gumarkaj

Tiple I

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

L Andante ♩ = 85-90

8

16

23

30

38

45

52

58

mp *mf* *f* *ff*

D.S. al Coda

Gumarkaj hoja 11/12
Centro Armónico

Gumarkaj

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-90

mf

8 *f*

15 *mf*

22 *f mf*

29 *f mf*

36 *mp mf*

43

50 *f*

D.S. al Coda

57 *ff*

Gumarkaj hoja 12/12

Bajo

Gumarkaj

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 85-90$

Musical notation for measures 1-9. The piece is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation features a bass clef and a series of eighth notes and chords. Dynamics include *mf* and *f*.

10

Musical notation for measures 10-17. The notation continues with eighth notes and chords. Dynamics include *mf*.

18

Musical notation for measures 18-26. The notation includes some chromatic movement and rests. Dynamics include *f* and *mf*.

27

Musical notation for measures 27-35. The notation features a series of eighth notes and chords. Dynamics include *f* and *mf*.

36

Musical notation for measures 36-44. The notation includes a repeat sign (§) and a change in dynamics to *mp* and *mf*.

45

Musical notation for measures 45-51. The notation continues with eighth notes and chords. Dynamics include *f*.

52

Musical notation for measures 52-57. The notation includes a fermata (⊕) and the instruction "D.S. al Coda". Dynamics include *f*.

58

Musical notation for measures 58-64. The notation includes a fermata (⊕) and ends with a double bar line. Dynamics include *ff*.

4.2.4 Mi lindo Panajachel

Es una guarimba en Fa mayor con marca de metrónomo entre 85 y 95 la negra con puntillo con una duración aproximada de 03min 12s. Consta de dos secciones y una introducción. Del compás 1 al 8 se encuentra la introducción con una dinámica *mp* ya que la pieza evoca una interpretación delicada y tranquila, es importante la línea cromática que manejan el piccolo II y el tiple II entre los compases 1 al 7 desde Re natural en dirección descendente a la mediante resolutoria en el compás 7 la cual es adornada con corcheas y notas de paso. La primera sección inicia en el compás 9 y finaliza en el 40 repitiéndose para finalizar en la segunda casilla del compás 41, los últimos 8 compases de esta sección están basados en la introducción y contienen los mismos detalles característicos. Esta primera sección presenta un contraste entre el acompañamiento rítmico característico de la guarimba con las negras tremoladas por el tiple I, piccolo I y tenor melódico, además posee reguladores de dinámica en los compases 15, 21 al 23 y 29 al 31 que son importantes de interpretar para darle dinamismo a la composición, como transición para la siguiente sección que involucra un cambio de tonalidad se utiliza la dominante con séptima de la tonalidad de llegada con acentuación en el segundo tiempo sobre la segunda casilla en el compás 41, la séptima dominante la interpretan los registros de piccolo II, tiple II y centro armónico la cual debe tener bastante importancia sonora al momento de interpretar la pieza. La segunda sección inicia en el compás 42 y finaliza en el compás 73. En esta sección los registros de piccolo I, tiple I y tenor melódico interpretan un contrapunto de segunda especie con los registros de piccolo II y tiple II, esto en los compases 42, 44, 48 al 50, 52, 58 y 60 el cual es importante destacar, caso inverso sucede en los compases 54 al 55 y 62 al 63 donde el contrapunto de segunda especie se invierte. Existen en esta segunda sección de la pieza dos compases donde estas 5 voces interpretan las mismas figuras rítmicas que además son contrastantes con la foma melódica de los compases anteriores, estos compases son el 56 y 57, estos dos compases marcan el final de la frase para continuar con la segunda frase de la sección. Para finalizar la segunda sección el compositor elabora una frase de 8 compases similar a la introducción, ambas inician en subdominante y finalizan con una progresión de quintas descendentes, es decir, V/ii, ii, V, I que además cuenta con una figura rítmica similar a la de la introducción donde el piccolo I, tiple I y tenor melódico interpretan figuras de negra en contraste con las blancas con puntillo interpretadas por el piccolo II y tiple II. La pieza finaliza luego de la

repetición de la segunda sección en el segundo tiempo del último compás, forma característica de finalizar las guarimbas tradicionales guatemaltecas.

Partitura 4

Mi lindo Panajachel hoja 1/13

Mi lindo Panajachel

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-95

Chord Symbols:
 Bb/D Bbm/Db F F/C F G7/D G7 C7/G C7 F F/A F/C

Figured Bass:
 IV⁶ iv⁶ I I₅ I V₃/V V₇/V V₃ V₇ I I⁶ I₅
 S₃ s₃ T T₅ T D₅⁷ D₇⁷ D₅⁷ D₇⁷ T T₃ T₅

Mi lindo Panajachel hoja 2/13

2

8

P II *f* *mf* *f*

T II *f* *mf* *f*

T M *f* *mf* *f*

P I *f* *mf* *f*

T I *f* *mf* *f*

CA *f* *mf* *f*

B *f* *mf* *f*

F F F/C F F/C F Caug F F/C F F/C D⁷/A D⁷ Gm D⁷ Gm

I I I₅ I I₅ I V₅ I I₅ I I₅ V₃/ii V₇/ii ii V₇/ii

T T T₅ T T₅ T D⁺ T T₅ T T₅ (D⁷) (D⁷) Sp (D⁷) ii Sp

17

P II *mf* *f* *mf*

T II *mf* *f* *mf*

T M *mf* *f* *mf*

P I *mf* *f* *mf*

T I *mf* *f* *mf*

CA *mf* *f* *mf*

B *mf* *f* *mf*

Gm⁷ Gm⁷/D Gm⁷ Gm⁷/D Gm⁷ Gm/F Gm⁷/D Gm⁷/Bb C⁷/G C⁷ G^{#07}/F G^{#07} G^{#07}/B F F/A F/C F

ii⁷ ii₃ ii⁷ ii₃ ii⁷ ii₃ ii⁷ ii₃ V₃ V⁷ vii₃²/iii vii₃¹/iii vii₃³/iii I I⁶ I⁴ I

Sp⁷ Sp₅ Sp⁷ Sp₅ Sp⁷ Sp₅ Sp⁷ Sp₃ D⁷₅ D⁷ (D⁷)₃ (D⁷)₃ T T₃ T₅ T

Mi lindo Panajachel hoja 3/13

25

Chord symbols: F, F/C, F, F/C, F, Caug, F, F/A, Dm7, F7/C, F7, F7/C, F7, Bb, Bb/F, Bb/D, Bb

Figured bass: T, T₅, T, T₅, T, D⁺, T, T₃, T₇, V³/IV, V⁷/IV, V³/IV, V⁷/IV, IV, IV⁶, IV⁶, IV

Dynamics: *f*

33

Chord symbols: Bb/D, Bbm/Db, F, F/C, F, G7/D, G7, C7/G, C7, F, F/A, F/C, F

Figured bass: IV⁶, iv⁶, I, I₄, I, V³/V, V⁷/V, V³, V⁷, I, I⁶, I₄, I

Dynamics: *mf*, *f*

Mi lindo Panajachel hoja 4/13

4

41

P II *f* *mp* R R
T II *f* *mp* R R
T M *f* *mp* L L
P I *f* *mp* L L
T I *f* *mp* L L
CA *f* *mp*
B *f* *mp*
 F F7 Bb Bb/F Bb Bb/F Bb Bb/F Bb Bb/F Bb Bb/D F7/C F7
f *mp*
 I √IV I I I I I I I I I I V₃ V₇
 T (D⁷) T T₅ T T₅ T T₅ T T₅ T T₅ T T₅ T T₃ D⁷₅ D⁷

49

P II *mf* *f* R R
T II *mf* *f* R R
T M *mf* *f* L L
P I *mf* *f* L L
T I *mf* *f* L L
CA *mf* *f*
B *mf* *f*
 F7/C F7 Cm7 Cm7/G F7/C F7 F7/C F7 F7/C F7 F7/C F7 F7/A Bb B^o
mf *f*
 V₃ V₇ ii⁷ iii³ V₃ V₇ V₃ V₇ V₃ V₇ V₃ V₇ V₃ V₇ V₃ I vii/ii
 D⁷₅ D⁷ Sp⁷ Sp⁷₅ D⁷₅ D⁷ D⁷₅ D⁷ D⁷₅ D⁷ D⁷₅ D⁷ D⁷₅ D⁷ D⁷₃ T (∅)

Mi lindo Panajachel hoja 5/13

57

P II *mf* *f* *ff*

T II *mf* *f* *ff*

T M *mf* *f* *ff*

P I *mf* *f* *ff*

T I *mf* *f* *ff*

CA *mf* *f* *ff*

B *mf* *f* *ff*

Cm F^{aug} B^b B^b/F B^b B^b/F B^b B^b/F B^b B^b/F B^b B^b/F B^b B^b/F B^b B^b/D E^b E^b/G E^b/B^b E^b

ii V^{#4} I⁶ I⁶ I⁶ I⁶ I⁶ I⁶ I⁶ I⁶ I⁶ I⁶ I⁶ IV⁶ IV⁶ IV⁶

Sp D⁺ T T₅ T T₅ T T₅ T T₅ T T₅ T T₅ T T₅ T⁷₃ S S₃ S₅ S

66

P II *mf* *f* *f*

T II *mf* *f* *f*

T M *mf* *f* *f*

P I *mf* *f* *f*

T I *mf* *f* *f*

CA *mf* *f* *f*

B *mf* *f* *f*

E^b E^{o7} B^b B^b/F G⁷/D G⁷ Cm Cm/G F⁷ F⁷/A B^b B^b/F B^b B^b

IV vii⁷/V I I⁶ V³/ii V⁷/ii ii ii⁶ V⁷ V⁶₅ I I⁶ I I

S (∅⁷) T T₅ (D⁷)₅ (D⁷)₅ Sp Sp₅ D⁷ D⁷₃ T T₅ T T

Mi lindo Panajachel hoja 6/13

Mi lindo Panajachel

Piccolo II

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-95

8 *mp* L

8 *f* *mf* L *f* x

17 *mf* L *f* *mf* L

25 R *f*

33 *mf* L 1. *f*

41 2. *f* *mp* R R

48 *mf* R R

56 *f* *mf* R R *f*

64 *ff* *mf*

70 L 1. *f* 2. *f* x

Mi lindo Panajachel hoja 7/13

Tiple II

Mi lindo Panajachel

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 85-95$

The musical score for Tiple II, titled "Mi lindo Panajachel" (Guarimba), is in 6/8 time and marked "Andante" with a tempo of 85-95 beats per minute. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The score consists of 70 measures, divided into systems of five measures each. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo). Articulations include "L" (left hand), "R" (right hand), and "x" (crossed). The score includes first and second endings, with the first ending leading back to the beginning of the piece. The piece concludes with a final cadence.

Mi lindo Panajachel hoja 8/13

Mi lindo Panajachel

Tenor Melódico

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

R Andante $\text{♩} = 85-95$

mp

8 *f* *mf* R

16 *f* *mf* L *f* *mf*

25 R L R 5

32 *f* *mf* 1. R *f*

41 2. *f* *mp* L L

49 *mf* L L *f*

57 *mf* L L *f* *ff*

66 *mf* R

71 1. R 2. R *f* *f*

Mi lindo Panajachel hoja 9/13

Mi lindo Panajachel

Piccolo I

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

R Andante ♩ = 85-95

The musical score is written for Piccolo I in 6/8 time, marked **R Andante** with a tempo of 85-95. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 81 measures, divided into systems of 8 measures each. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic hairpins. There are first and second endings at measures 41-48 and 71-78. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Mi lindo Panajachel hoja 10/13

Mi lindo Panajachel

Tiple I

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

R Andante ♩ = 85-95

mp

8 *f* *mf* *R* *R*

16 *f* *mf* *R* *L* *f* *mf*

25 *R* *L* *R* *5*

32 *f* *mf* *R* *1.* *R* *f*

41 *f* *mp* *L* *L*

49 *mf* *L* *L* *f*

57 *mf* *L* *L* *f* *ff*

66 *R* *mf*

71 *1.* *R* *2.* *R* *f* *f*

Mi lindo Panajachel hoja 11/13

Centro Armónico **Mi lindo Panajachel**

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 85-95

mp

4

8

f *mf*

14

f *mf*

20

f *mf*

25

31

f *mf*

36

f

Mi lindo Panajachel hoja 12/13

2

Centro Armónico

41 *f* *mp*

47 *mf*

53 *f* *mf*

59 *f*

65 *ff* *mf*

70 *f* *f*

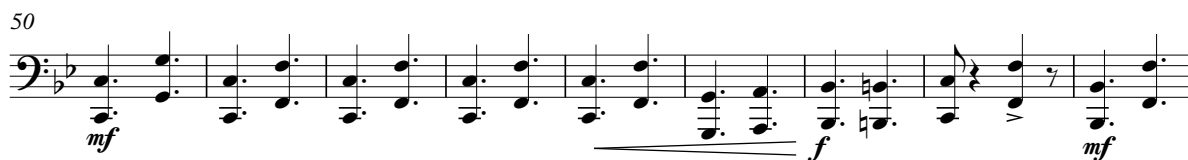
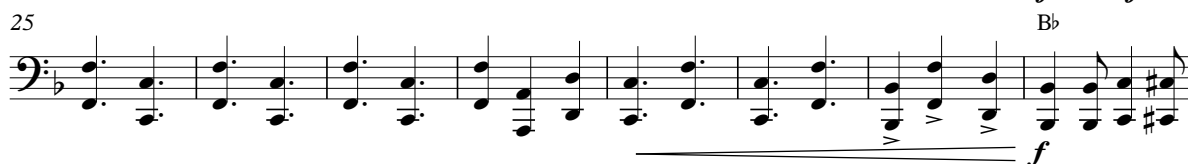
Mi lindo Panajachel hoja 13/13

Bajo

Mi lindo Panajachel

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 85-95$ 

Fuente: autores (2018)

4.2.5 Panajachel Jardín de América

Es una guarimba con marca de metrónomo de 100 la negra con puntillo según la fuente de audio, con una duración aproximada de 02min 43s. Consta de dos secciones, una introducción y una coda. La introducción inicia en el compás 1 y finaliza en el compás 8, esta inicia en subdominante y tiene un movimiento cromático melódico descendente en los primeros cuatro compases por parte de los registros de piccolo II, tiple II, y bajo, finaliza con una cadencia auténtica perfecta en los compases 6 al 7 que luego es adornada con una reafirmación de la tonalidad entre el compás 7 y 8. El motivo rítmico que se repite tres veces en esta introducción por parte del tenor melódico, piccolo I y tiple I es de corchea, dos negras, corchea y dos negras con puntillo utilizando notas vecinas. La primera sección por medio de modulación directa se encuentra en Si bemol mayor y consta de 16 compases, del compás 9 al 24 la primera vez y la segunda vez varía el final en la segunda casilla sobre el compás 25. Inicia con una melodía en anacrusa de cinco corcheas y utiliza recursos como acentuar el segundo tiempo de ciertos compases, específicamente el compás 12, 14 y 20, esta sección finaliza con una cadencia auténtica perfecta entre el compás 22 y 23 donde luego reafirma la tonalidad entre el compás 23 y 24 para retomar la sección por medio de la anacrusa de cinco corcheas nuevamente. El motivo melódico de esta sección es bastante rítmico ya que está basado en corcheas con notas de paso y arpeggios. La segunda sección se encuentra en Mi bemol mayor por medio de una modulación directa y consta de dos periodos de 16 compases cada uno, el primer periodo del compás 26 al 41 consta de dos frases, la primera inicia en Mi bemol mayor y finaliza en Si bemol mayor, la segunda inicia en Si bemol mayor y finaliza en Mi bemol mayor por medio de una cadencia auténtica. En esta sección se vuelven a utilizar los recursos de acentuar el segundo tiempo del compás por medio del trémolo, específicamente en el compás 27, 35, 40 y 41. El segundo periodo de esta sección es también de dos frases, la primera frase inicia con el mismo material armónico y melódico que la primera frase del primer periodo de esta sección pero varía en la resolución, ya que resuelve a subdominante en vez de dominante; la segunda frase de esta sección es igual a la introducción de la pieza y finaliza también en Mi bemol mayor. Esta segunda sección compuesta por los dos periodos descritos anteriormente se repite pero se ornamentan algunos compases tremolando algunas frases que antes no eran tremoladas, específicamente los compases 62 al 63 y 70 al 71, además, se agregan algunas notas de la escala como anacrusa de los inicios de

las frases, específicamente como preparación a las frases de los compases 58 y 74. De igual forma la primera frase del primer periodo inicia en Mi bemol mayor y termina en Si bemol mayor, la segunda frase de este primer periodo inicia en Si bemol mayor y finaliza en Mi bemol mayor; el segundo periodo inicia en Mi bemol mayor y su primera frase finaliza en La bemol mayor, la segunda frase de este segundo periodo inicia también igual que la introducción pero finaliza con un arpegio sobre Mi bemol mayor luego de la cadencia auténtica perfecta entre el compás 87 y 88 para interpretar un acento en el compás 89 sobre el acorde de Re mayor para efectuar una modulación a Sol mayor. El final de la obra consta del periodo de 32 compases de la segunda sección pero transportado ascendentemente a Sol mayor, esta sección no incluye las anacrusas para la primera y tercera frase en los compases 90 y 106 de la sección pero si incluye los trémolos en la primera y segunda frase en los compases 94 al 95 y 102 al 103; además incluye los característicos acentos en el segundo tiempo en los compases 91, 99, 104, 105 y 107. Finaliza con la introducción iniciando en Do mayor con función subdominante de Sol mayor interpretando el movimiento cromático descendente por los registros de piccolo II, tiple II y bajo y finalizando con una cadencia auténtica perfecta entre el compás 119 y 120 con una reafirmación de la tonalidad entre el compás 120 y 121.

Partitura 5

Panajachel Jardín de América hoja 1/21

Panajachel Jardín de América

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 100

Chords (Top System):
 Ab/C, B^{o7}, Eb/B^b, F^{#o7}/A, B^b/F, B^b, B^b/F, B^b, Eb

Chords (Bottom System):
 Eb, B^b, B^b/F, B^b, B^b/F, Cm, Cm/Eb, F⁷/C, F⁷, F⁷/C, F⁷, B^b, B^b/F

Figured Bass (Bottom System):
 I, I, I[♯], I, I[♯], ii, ii[♯], V[♯], D⁷, V[♯], D⁷, V, V[♯], V, I, I[♯]

Figured Bass (Bottom System):
 T, T, T₅, T, T₅, Sp, ii[♯], D⁷₅, V[♯], D⁷, V[♯], D⁷₅, D⁷, T, T₅

Panajachel Jardín de América hoja 2/21

2

Musical score for measures 16-23. The score includes staves for P II, T II, T M, P I, T I, CA, and B. Dynamics range from *f* to *mf*. Chords in the bass line include Bb, Bb/F, Bb7, Bb7/D, Eb, Eb/Bb, Eb, F/C, F, F/C, F, Bb. Roman numerals include I, I₄, V⁷/IV, V⁷/IV (D⁷)₃, IV, IV₄, IV, V, V₄, V, V, V, I.

Musical score for measures 24-31. The score includes staves for P II, T II, T M, P I, T I, CA, and B. Dynamics range from *mp* to *mf*. Chords in the bass line include Bb, Bb, Eb, Eb/Bb, Eb, D, Eb, Eb/Bb, Eb, Eb/Bb, Eb, Fm, Bb/D, Bb. Roman numerals include I, I, I₄, I, V⁷/iii, I, I₄, I, I₄, I, I₄, I, I, ii, V⁶, V.

Panajachel Jardín de América hoja 3/21

33

P II *mp* *mf* *mp*

T II *mp* *mf* *mp*

T M *mp* *mf* *mp*

P I *mp* *mf* *mp*

T I *mp* *mf* *mp*

C A *mp* *mf* *mp*

B *mp* *mf* *mp*

B \flat /F B \flat B \flat 7/F B \flat 7 B \flat 7/F B \flat 7 B \flat /F B \flat B \flat 7/F B \flat B \flat 7/F B \flat 7 B \flat 7/F B \flat 7 E \flat D E \flat B \flat 7 E \flat E \flat /B \flat

V $_4^1$ V V $_3^3$ V V $_3^3$ V V $_4^1$ V V $_4^1$ V V $_3^3$ V V $_3^3$ V I *mf* I V $_7^7$ *mp* I $_5^5$ (D) T T $_5$

43

P II *mf* *f* *mp*

T II *mf* *f* *mp*

T M *mf* *f* *mp*

P I *mf* *f* *mp*

T I *mf* *f* *mp*

C A *mf* *f* *mp*

B *mf* *f* *mp*

E \flat D E \flat E \flat /B \flat E \flat E \flat /B \flat E \flat /B \flat E \flat E \flat /B \flat E \flat A \flat A \flat /C A \flat /E \flat A \flat A \flat /C B $\circ 7$ E \flat /B \flat

I V/iii I $_5^5$ I I $_5^5$ I I $_5^5$ I $_5^5$ T T $_5$ T IV $_6^6$ IV $_4^4$ IV $_6^6$ IV $_6^6$ VII/vi I $_5^5$ T (D \circ) T $_5$

Panajachel Jardín de América hoja 4/21

4

53

P II R L L
T II R L L
T M R L L R
P I R L L R
T I R L L R
CA
B F#7/A Bb/F Bb Bb/F Bb Eb Eb Eb Eb/Bb Eb D Eb Eb/Bb Eb Eb/Bb
vii^o/iii V⁴ V⁴ V⁴ V⁴ I I I I V/iii I I⁴ I I⁴
(Ø⁷)₃ D₅ D D₅ D T T T T₅ T (D) T T₅ T T₅

62

P II R
T II R
T M R
P I R
T I R
CA
B Eb Fm Bb/D Bb Bb/F Bb Bb7/F Bb7 Bb7/F Bb7 Bb7/F Bb Bb7/F Bb7 Bb7/F Bb7
I ii V⁴ V⁴ V⁴ V⁴ V³ V³ V³ V⁶ V⁶ V⁶ V³ V³ V⁴ V⁴
T Sp D₃ D D₅ D D₅ D₅ D₇ D₇ D₇ D₅ D D₅ D D₅ D₇ D₇ D₅ D₇

Panajachel Jardín de América hoja 6/21

6

90

P II *mf* *mp* R

T II *mf* *mp* R

T M *mf* *mp* R

P I *mf* *mp* R

T I *mf* *mp* R

CA *mf* *mp*

B *mf* *mp*

G G/D G F# G G/D G G/D G Am D/F# D D/A D D7/A D7 D7/A D7

I T₅ T V_{iii} I I₆ I I₆ I ii V₆ V V₆ V V₃ V₇ V₃ V₇ V₅ V₇

T D₅ D₅ D₅ D₅ D₅ Sp D₃ D D₅ D V₃ D₇ D₇ D₇ D₇

100

P II *f* *mp*

T II *f* *mp*

T M *f* *mp*

P I *f* *mp*

T I *f* *mp*

CA *f* *mp*

B *f* *mp*

D/A D D/A D D7/A D7 D7/A D7 G F# G D7 G G/D G F# G G/D G G/D

V₄ V V₄ V V₃ V₇ V₃ V₇ V₇ I V_{iii} I I₆ I V_{iii} I I₆ I I₆ I₆ I₆

D₅ D D₅ D D₇ D₇ D₇ D₇ T (D) T D₇ T T₅ T V_{iii} (D) T I₆ I₆ I₆ I₆

Panajachel Jardín de América hoja 7/21

110

P II *mf* *f* *mp*

T II *mf* *f* *mp*

T M *mf* *f* *mp*

P I *mf* *f* *mp*

T I *mf* *f* *mp*

CA *mf* *f* *mp*

B *mf* *f* *mp*

G/D G G/D G C C/E C/G C C/E D#07
 I₅ I T₅ I T S S₃ S₅ S S₃ VII^o/VI (D⁷)

116

P II *f*

T II *f*

T M *f*

P I *f*

T I *f*

CA *f*

B *f*

G/D A#07/C# D/A D D/A D G G
 I₅ VII^o/III (D⁷)₃ D₅ D V₄ V V₄ V I T

Panajachel Jardín de América hoja 8/21

Panajachel Jardín de América

Piccolo II

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 100$

mp

R L

mf

8 L L L

f mf

14 R R

f

21 R 1. L 2.

mp mf

26 L

mp mf mp

36 mf mp

46 R

mf f mp

54 R L L

mf mp

62 R

mf mp

Panajachel Jardín de América hoja 9/21

Piccolo II

2

71

L

R

mf *mp* *mf*

80

R

L

f *mp*

88

R

f *mf*

96

mp *f*

106

R

L

mp *mf* *f* *mp*

115

R

L

f

Panajachel Jardín de América hoja 10/21

Tiple II Panajachel Jardín de América

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 100$

mp *mf*

8 *f* *mf*

14 *f*

21 *mp* *mf* 1. L 2.

26 *mp* *mf* *mp*

36 *mf* *mp*

46 *mf* *f* *mp*

54 *mf* *mp*

62 *mf* *mp*

Panajachel Jardín de América hoja 11/21

2

Tiple II

Musical score for Tiple II, measures 71-115. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is in 2/4 time. The score is divided into six systems, each starting with a measure number (71, 80, 88, 96, 106, 115). The notation includes chords, single notes, and rests. Dynamics markings include *mf*, *mp*, *f*, and *mp*. Handings are indicated by 'L' and 'R' above the notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing and emphasis.

71 *mf* *mp* *mf*

80 *f* *mp*

88 *f* *mf*

96 *mp* *f*

106 *mp* *mf* *f* *mp*

115 *f*

Panajachel Jardín de América hoja 12/21

Panajachel Jardín de América

Tenor Melódico

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 100

8 *mp* *mf*

8 *f*

13 *mf* *f*

19 *mp* *mf*

25 *mp* *mf*

34 *mp* *mf* *mp*

44 *mf* *f* *mp*

53 *mf* *mp*

61 *mf* *mp*

Panajachel Jardín de América hoja 13/21

2

Tenor Melódico

Musical score for Tenor Melódico, measures 71-115. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The piece is in 8/8 time. The score consists of six staves of music, each starting with a measure number (71, 80, 88, 96, 106, 115) and a '8' in a circle below the staff. The music features a variety of dynamics including *mf*, *mp*, *f*, and *mp*, and includes articulation marks such as accents and slurs. Fingerings are indicated by 'R' (Right hand) and 'L' (Left hand) above notes. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

Panajachel Jardín de América hoja 14/21

Panajachel Jardín de América

Piccolo I

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 100

mp mf

8 f

13 mf f

19 mp mf

25 mp mf

34 mp mf mp

44 mf f mp

53 mf mp

61 mf mp

Panajachel Jardín de América hoja 15/21

2

Piccolo I

Musical score for Piccolo I, measures 71-115. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The dynamics range from *mf* to *f*. The notation includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks (R and L). The score is divided into six systems of five measures each.

Measures 71-75: *mf*, *mp*, *mf*. Includes breath marks R.

Measures 76-80: *f*, *mp*. Includes breath marks R, L.

Measures 81-85: *f*, *mf*. Includes breath mark R.

Measures 86-90: *mp*, *f*. Includes breath mark R.

Measures 91-95: *mp*, *mf*, *f*. Includes breath marks R, R.

Measures 96-100: *mp*, *f*. Includes breath marks R, L.

Measures 101-105: *mp*, *mf*, *f*, *mp*. Includes breath marks R, L.

Measures 106-110: *mp*, *mf*, *f*, *mp*. Includes breath marks R, L.

Measures 111-115: *f*. Includes breath marks R, L.

Panajachel Jardín de América hoja 16/21

Tiple I Panajachel Jardín de América

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

mp **Andante** ♩ = 100 *mf*

8 *f*

13 *mf* *f*

19 *mp* *mf* 1. *R*

25 2. *mp* *mf* *R*

34 *mp* *mf* *mp* *L*

44 *mf* *f* *mp* *R* *R* *R*

53 *mf* *mp* *R* *L* *L* *R*

61 *mf* *mp* *R*

Panajachel Jardín de América hoja 17/21

2

Tiple I

Musical score for Tiple I, measures 71-115. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is in 2/4 time. The notation includes various dynamics (mf, f, mp) and articulation marks (accents, slurs). Fingerings are indicated by 'R' (Right hand) and 'L' (Left hand). The score consists of six staves of music.

71 *mf* *mp* *mf*

80 *f* *mp*

88 *f* *mf*

96 *mp* *f*

106 *mp* *mf* *f* *mp*

115 *f*

Panajachel Jardín de América hoja 18/21

Panajachel Jardín de América

Centro Armónico

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 100$

The musical score is written for Guarimba in 6/8 time, marked Andante with a tempo of 100 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of nine staves of music, with measure numbers 7, 14, 20, 26, 33, 40, 48, and 55 indicated at the beginning of their respective staves. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). The piece features a mix of chords and melodic lines, with some sections marked with first and second endings. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Panajachel Jardín de América hoja 19/21

2

Centro Armónico

62

mf *mp*

69

mf *mp*

77

mf *f* *mp*

84

f

90

mf

97

mp

104

f *mp* *mf*

112

f *mp*

117

f

Panajachel Jardín de América hoja 20/21

Panajachel Jardín de América

Bajo

Guarimba

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩.=100

Musical staff 1: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: mp, mf.

9

Musical staff 2: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: f, mf, f.

18

Musical staff 3: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: mp, mf. First ending bracket.

25

Musical staff 4: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: mp, mf. Second ending bracket.

33

Musical staff 5: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: mp, mf.

42

Musical staff 6: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: mp, mf, f.

50

Musical staff 7: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: mp, mf.

58

Musical staff 8: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: mp, mf, mp.

67

Musical staff 9: Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. Dynamics: mf, mp.

Panajachel Jardín de América hoja 21/21

2

Bajo

76

83

90

99

108

115

Detailed description of the musical score: The score is for a bass instrument. It consists of six systems of musical notation. The first system (measures 76-82) is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and features dynamics of *mf*, *f*, and *mp*. The second system (measures 83-89) is in the same key signature and features a *f* dynamic. The third system (measures 90-98) changes to a key signature of one sharp (F# major or C# minor) and features *mf* and *mp* dynamics. The fourth system (measures 99-107) is in the same key signature and features *f* and *mp* dynamics. The fifth system (measures 108-114) is in the same key signature and features *mf*, *f*, and *mp* dynamics. The sixth system (measures 115-121) is in the same key signature and features a *f* dynamic. The notation includes various note values, rests, and slurs.

4.2.6 San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones

Es un «son típico» en Do mayor con una marca de metrónomo entre 55 y 60 la negra con puntillo con una duración aproximada de 02min 02s; como es característico de los «sones» guatemaltecos, están escritos en compás de 6/8 y la armonía se basa en los acordes de tónico, subdominante y dominante con séptima. La riqueza de estos «sones» recae en la rítmica y frases melódicamente bellas. El «son» contiene en su motivo melódico un «solo» de tiple I utilizando cuatro baquetas, interpretando intervalos de tercera en cada mano e intervalos de octava entre cada mano. Inicia con cuatro semicorcheas en anacrusa interpretados por el tiple I que es acompañado en la primera sección de 8 compases por los registros del centro armónico y bajo. En el compás 8 está ubicada la primera casilla, con un golpe en el acorde de Do mayor en el primer tiempo y luego un silencio de corchea y cuatro semicorcheas iguales a las de la anacrusa dan paso a la repetición en el compás 1. La segunda casilla ubicada en el compás 9 tiene un golpe en el acorde de Do mayor en el primer tiempo del compás e inician los saxofones con ritmo de semicorcheas la segunda sección de esta pieza, el resto de los registros permanecen en silencio para dar paso a este nuevo tema, el saxofón I lleva la melodía y el saxofón II una segunda voz en un intervalo de tercera o sexta descendente. Esta sección comprende del compás 9 al 25 y contiene dos frases cada una con 8 compases, en la primera frase del compás 9 al 17 se aprecia una hemiola de tres negras subdivididas en cuatro semicorcheas sobre un compás basado en dos negras con puntillo es decir 6/8. En la segunda frase del compás 17 al 25 se encuentra una variación de la hemiola presentada en la primera frase, pero, esta vez subdividida en semicorchea, corchea y semicorchea, creando un efecto rítmico en contra del acompañamiento del centro armónico y bajo. Ambas frases utilizan la misma progresión armónica. Del compás 25 al 33, el registro de tiple I presenta nuevamente la primera sección de la pieza, y del compás 33 al 41, los saxofones presentan el segundo tema de la pieza, pero únicamente la primera frase de la sección, en los compases 41 al 49, en lugar de la variación del tema tiene la repetición del tema presentado por los saxofones pero ahora interpretado por los registros de piccolo II, tiple II, tenor melódico, piccolo I y tiple I a dos baquetas.

Partitura 6

San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones hoja 1/14

San Jorge La Laguna

Son típico

Versión para ensamble de marimba y saxofones

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amílcar Valle Morales

Andante ♩ = 55-60

The musical score is arranged for a saxophone ensemble and marimba. It consists of the following parts:

- Saxofón Alto I**: Treble clef, 8/8 time signature, rests throughout.
- Saxofón Alto II**: Treble clef, 8/8 time signature, rests throughout.
- Piccolo II**: Treble clef, 8/8 time signature, rests throughout.
- Tiple II**: Treble clef, 8/8 time signature, rests throughout.
- Tenor Melódico**: Treble clef, 8/8 time signature, rests throughout.
- Piccolo I**: Treble clef, 8/8 time signature, rests throughout.
- Tiple I**: Treble clef, 8/8 time signature, melodic line starting with a *mf* dynamic.
- Centro Armónico**: Bass clef, 8/8 time signature, accompaniment line starting with a *mf* dynamic.
- Bajo**: Bass clef, 8/8 time signature, bass line with chord symbols and figured bass notation.

Chord Symbols and Figured Bass:

| | | | | | | | | | | | |
|--|-----------|-----------------------------|----------------|---|-----------------------------|-----------------------------|----------------|---|----------------|-----------------------------|----------------|
| | <i>mf</i> | G ⁷ /D | G ⁷ | C | C/G | G ⁷ /D | G ⁷ | C | C/E | G ⁷ /D | G ⁷ |
| | <i>mf</i> | V ₅ ¹ | V ⁷ | I | I ₅ ¹ | V ₅ ¹ | V ⁷ | I | I ¹ | V ₅ ¹ | V ⁷ |
| | | D ₅ ⁷ | D ⁷ | T | T ₅ | D ₅ ⁷ | D ⁷ | T | T ₃ | D ₅ ⁷ | D ⁷ |

San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones hoja 2/14

2

6

1. 2.

SA I

SA II

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

C C/G G7/D G G/B C C/E C/G C C C/E C/G C C C/E F G7/D G7

I I₅ V₃ V⁷ V₃ I I⁶ I₅ I I⁶ I₅ I I⁶ I₅ I I⁶ I₅ I I⁶ IV V₃ V⁷

T T₅ D₅ D D₃ T T₃ T₅ T T T₃ T₅ T T T₃ S D₅ D⁷

12

SA I

SA II

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

G7/D G7 C C/G C C/E F G7/D G7 G7/D G7 C C/E C/G C

V₃ V⁷ I mf I I⁶ IV V₃ V⁷ f V₃ mp V⁷ I I⁶ I₅ I

D₅ D⁷ T T₅ T T₃ S D₅ D⁷ D₅ D⁷ D₅ D⁷ I I⁶ I₅ I

T T₃ T₅ T

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 3/14

18

SA I

SA II

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

mf

mf

mf

mf

C C/E F G⁷/D G⁷ G⁷/D G⁷ C C/G C C/E F G⁷/D G⁷

I I⁶ IV V₃¹ V⁷ V₃¹ V⁷ I I⁶ I I⁶ IV V₃¹ V⁷

T T₃ S D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ T T₅ T I T₃ S D₅⁷ D⁷

24

SA I

SA II

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

f mp

f mp

mf

f mp

mf

G⁷/D G⁷ C C/E C/G C G⁷/D G⁷ C C/G G⁷/D G⁷ C C/E

f *mp* *mf*

V₃¹ V⁷ I I⁶ I₃ I₅ I V₃¹ V⁷ I I⁶ V₃¹ V⁷ I I⁶

D₅⁷ D⁷ T T₃ T₅ T D₅⁷ D⁷ T T₅ D₅⁷ D⁷ T T₃

San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones hoja 4/14

4

30

SA I

SA II

P II

T II

T M

PI

TI

CA

B

f

f

f

G7/D G7 C C/G G7/D G G/B C C/E C/G C C C/E F G7/D G7

V₃ V₇ I I₄ V₃ V V⁶ I I⁶ I₄ I I I I⁶ IV V₃ V₇

D₅ D₇ T T₅ D₅ D D₃ T T₃ T₅ T T T₃ S D₅ D₇

36

SA I

SA II

P II

T II

T M

PI

TI

CA

B

mp

mp

f mp

f mp

R

mf

R

mf

R

mf

R

mf

R

mf

G7/D G7 C C/G C C/E F G7/D G7 G7/D G7 C C/E C/G C

V₃ V₇ I I₄ I₄ I₄ I⁶ IV V₃ V₇ I I⁶ I₄ I

D₅ D₇ T T₅ T T₃ S D₅ D₇ D₅ D₇ T T₃ T₅ T

San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones hoja 5/14

42

SA I

SA II

P II

T II

T M

PI

TI

CA

B

mf

C C/E F G⁷/D G⁷ G⁷/D G⁷ C C/G

I T I⁶ IV V¹₅ V⁷ V¹₅ V⁷ I I⁶₅

T T₃ S D⁷₅ D⁷ D⁷₅ D⁷ T T₅

46

SA I

SA II

P II

T II

T M

PI

TI

CA

B

f mp f

C C/E F G⁷/D G⁷ G⁷/D G⁷ C C/E C/G C

I T I⁶ IV V¹₅ V⁷ V¹₅ V⁷ I I⁶ I⁶₅ I⁶₅ I

T T₃ S D⁷₅ D⁷ D⁷₅ D⁷ I T₃ T₅ T

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 6/14

Saxofón Alto I

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic

Versión para ensemble de marimba y saxofones Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

7 1. 2.

f

12 *mf*

16 *f mp* *f*

20 *mf*

24 *f mp* 7 *f*

34 *mp*

38

40 *f mp* 8

San Jorge La Laguna, versión para ensamble de marimba y saxofones hoja 7/14

Saxofón Alto II

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic

Versión para ensamble de marimba y saxofones Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

7

1. 2.

f

12 *mf*

16 *f mp* *f*

20 *mf*

24 *f mp* 7 *f*

35 *mp*

39 *f mp* 8

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 8/14

Piccolo II

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic

Versión para ensemble de marimba y saxofones

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 55-60
7

1. 2. 31 *mf*

42 *R* *R*

46 *f* *mp* *f* *R* *x*

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 9/14

Tiple II

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic

Versión para ensemble de marimba y saxofones

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

7 1. 2. **31** R

mf

42 R R

46 R R *f mp* *f* ×

The musical score is written for Tiple II in 6/8 time. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a quarter note equal to 55-60 beats per minute. The first staff contains a 7-measure rest, followed by two first and second endings. The first ending leads to measure 31, which is a whole rest. The second ending leads to measure 31, which is a quarter rest followed by a quarter note. The second staff starts at measure 42 with a sixteenth-note pattern, followed by a quarter rest and another sixteenth-note pattern. The third staff starts at measure 46 with a sixteenth-note pattern, followed by a quarter note with a dynamic marking of *f mp*, then a quarter note with a dynamic marking of *f*, and finally a quarter note with a dynamic marking of *f* and an 'x' above it.

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 10/14

Tenor Melódico **San Jorge La Laguna**

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Versión para ensemble de marimba y saxofones

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 55-60
7

The musical score is written for Tenor Melódico in 6/8 time. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a tempo marking of Andante with a metronome setting of 55-60. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-31) features a melodic line with a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system (measures 42-45) contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a 'R' marking above the staff. The third system (measures 46-49) continues the rhythmic pattern, including a dynamic marking of *f mp* and a final *f* dynamic. The score concludes with a double bar line and a final note marked with an 'x'.

1. | 2. | 31 R

mf

42 R R

46 R R x

f mp f

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 11/14

Piccolo I

San Jorge La Laguna

Son típico

Versión para ensemble de marimba y saxofones

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 55-60
7

1. 2. 31 R

mf

42 R R

46 R R x

$< f$ mp f

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 12/14

San Jorge La Laguna

Tiple I

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic

Recuperación, transcripción y arreglo:

Versión para ensemble de marimba y saxofones

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

mf

5

1. 2.

10 - 15

mf

28

32 7 R *mf*

43 R R

46 R R *f mp f* x

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 13/14

San Jorge La Laguna

Centro Armónico

Basilio Antonio Buch Salanic

Son típico

Recuperación, transcripción y arreglo:

Versión para ensemble de marimba y saxofones

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

The musical score is written in bass clef with a 6/8 time signature. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number (6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41, 46). The piece begins with a repeat sign and a first ending bracket. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *mp*. The tempo is marked as *Andante* with a quarter note equal to 55-60 beats per minute. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also first and second endings indicated by brackets and numbers 1 and 2.

San Jorge La Laguna, versión para ensemble de marimba y saxofones hoja 14/14

San Jorge La Laguna

Bajo

Son típico

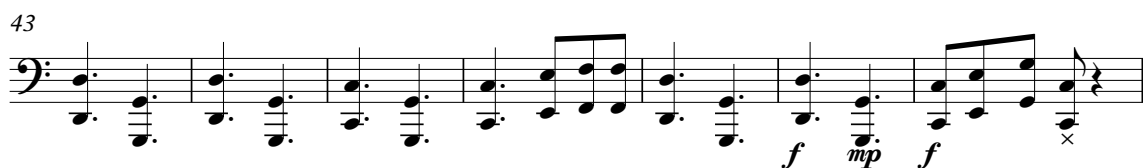
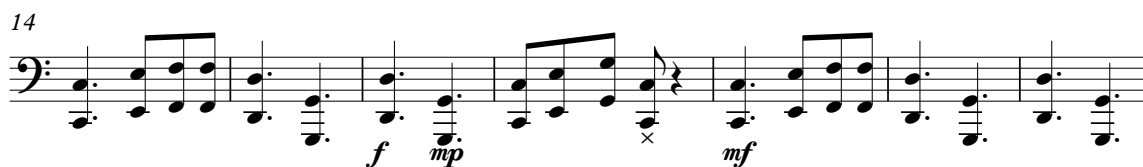
Basilio Antonio Buch Salanic

Versión para ensemble de marimba y saxofones Recuperación, transcripción y arreglo:

Odeth Gabriela Cumez Melchor

y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$



Fuente: autores (2018)

4.2.7 San Jorge La Laguna

Existen dos versiones de este «son» compuesto por Basilio Antonio Buch Salanic, que difieren en su instrumentación pero la estructura es la misma, esta versión es para grupo de marimba completo sin saxofones alto, las voces se reparten entre los registros correspondientes, ya que el «solo» de tiple de la versión anterior no corresponde a esta versión. Esta versión tiene una duración aproximada de 02min 21s. El «solo» de tiple de cuatro baquetas se reparte entre los registros de piccolo I, piccolo I, tiple I y tiple II respectivamente según la altura de las notas, además se agrega el registro de tenor melódico que interpreta lo que interpretan el tiple I y piccolo I en su respectiva octava. Existen algunas variaciones en esta versión para ensamble de marimba sin dueto de saxofones, las variaciones se encuentran en las cadencias de la primera y segunda frase de la segunda sección de la pieza, específicamente en los compases 16, 17, 24, 25, esta variación consta en una diferente melodía para efectuar estas cadencias. De igual forma existe variación cuando se repite la segunda sección para finalizar la pieza en las cadencias de la primera y segunda frase, específicamente en los compases 41, 42 y 49, dejando la melodía del último compás igual en ambas versiones.

Partitura 7

San Jorge La Laguna hoja 1/12

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

Chords for Bajo:

| | | | | | | | | | |
|-----------------------------|----------------|---|-----------------------------|-----------------------------|----------------|---|-----------------------------|-----------------------------|----------------|
| G ⁷ /D | G ⁷ | C | C/G | G ⁷ /D | G ⁷ | C | C/E | G ⁷ /D | G ⁷ |
| V ₅ ¹ | V ⁷ | I | I ₅ ¹ | V ₅ ¹ | V ⁷ | I | I ₃ ¹ | V ₅ ¹ | V ⁷ |
| D ⁷ | D ⁷ | T | T ₅ | D ⁷ | D ⁷ | T | T ₃ | D ⁷ | D ⁷ |

Chords for Bajo:

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|-----------------------------|-----------------------------|----------------|-----------------------------|-------|-----------------------------|-----------------------------|-------|-----------------------------|-----------------------------|---|-----|-----------------------------|-------------------|-----------------------------|
| C | C/G | G ⁷ /D | G | G/B | C C/E | C/G | C | C C/E | C/G | C | C | C/E | F | G ⁷ /D | G ⁷ |
| I | I ₅ ¹ | V ₅ ¹ | V ⁷ | V ₅ ¹ | I | I ₃ ¹ | I ₅ ¹ | I | I ₃ ¹ | I ₅ ¹ | I | I | I ₃ ¹ | IV | V ₅ ¹ |
| T | T ₅ | D ⁷ | D | D ₃ | T | T ₃ | T ₅ | T | T ₃ | T ₅ | T | T | T ₃ | S | D ⁷ |

San Jorge La Laguna hoja 2/12

12

P II *mf* *f* *mp* *mf* R R

T II *mf* *f* *mp* *mf* R R

T M *mf* *f* *mp* *mf* R R L

P I *mf* *f* *mp* *mf* R R L

T I *mf* *f* *mp* *mf* R R L

CA *mf* *f* *mp*

B G7/D G7 C C/G C C/E F G7/D G7 G7/D G7 C C/E C/G C
mf *f* *mp*

V₁¹ V⁷ I II₅ I I⁶ IV V₃¹ V⁷ V₁¹ V⁷ I I⁶ II₅ I
D₅⁷ D⁷ T T₅ T T₃ S D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ T T₅ T₃ S D₅⁷ D⁷ T T₅ T

18

P II

T II

T M L L

P I L L

T I L L

CA *mf*

B C C/E F G7/D G7 G7/D G7 C C/G C C/E F G7/D G7
mf

I I⁶ IV V₁¹ V⁷ V₃¹ V⁷ I II₅ I I⁶ IV V₁¹ V⁷
T T₃ S D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ T T₅ T T₃ S D₅⁷ D⁷

San Jorge La Laguna hoja 3/12

24 3

P II *f mp mf* R L L L L L L

T II *f mp mf* R L L L L L L

T M *f mp mf* R L L L L L L

P I *f mp mf* R L L L L L L

T I *f mp mf* R L L L L L L

CA *f mp mf*

B *f mp mf*

G7/D G7 C C/E C/G C G7/D G7 C C/G G7/D G7 C C/E

V₁¹ V₇¹ I I¹ I₃¹ I₅¹ V₁¹ V₇¹ I I¹ V₃¹ V₇¹ I I¹

D₅⁷ D₇⁷ T T₃ T₅ T D₅⁷ D₇⁷ T T₅ D₅⁷ D₇⁷ T T₃

30

P II *f* L R L 1. L 2. R

T II *f* L R L L R

T M *f* L R L L R

P I *f* L R L L R

T I *f* L R L L R

CA *f*

B *f*

G7/D G7 C C/G G7/D G G/B C C/E C/G C C C/E C/G C C C/E F

V₁¹ V₇¹ I I¹ V₁¹ V₇¹ V₆¹ I I¹ I₃¹ I₅¹ I I¹ I₃¹ I₅¹ I I¹ I₃¹ I₅¹ I I¹ I₃¹ I₅¹ I I¹ IV₃¹ S

D₅⁷ D₇⁷ T T₅ D₅⁷ D D₃ T T₃ T₅ T T T₃ T₅ T T T₃ T₅ T T T₃ T₅ T T T₃ T₅ T T T₃ T₅ T

San Jorge La Laguna hoja 4/12

4

36

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

G7/D G7 G7/D G7 C C/G C C/E F G7/D G7 G7/D G7

V₁⁷ V₁⁷ V₁⁷ V₁⁷ I I₅⁷ I I⁶ IV V₁⁷ V₁⁷ f V₁⁷ mp V₁⁷

D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷ T T₅ T T₃ S D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

R R R R R R R R R R R R

42

P II

T II

T M

P I

T I

CA

B

C C/E C/G C C C/E F G7/D G7 G7/D G7

I I⁶ I₅⁷ I I⁶ IV V₁⁷ V₁⁷ V₁⁷ V₁⁷

T T₃ T₅ T T₃ S D₅⁷ D⁷ D₅⁷ D⁷

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

L L L L

San Jorge La Laguna hoja 5/12

46 5

P II *f* *mp* *f* R R
T II *f* *mp* *f* R R
T M L *f* *mp* *f* R R
P I L *f* *mp* *f* R R
T I L *f* *mp* *f* R R
CA *f* *mp* *f*
B C C/G C C/E F G⁷/D G⁷ G⁷/D G⁷ C C/E C/G C
 I E^b I I⁶ IV V₃ V₇ *f* *mp* *f* I⁶ I₃ I₅ I^x
 T T₅ T T₃ S D₅ D⁷ V₃ V₇ D₅ D⁷ I T₃ T₅ T

San Jorge La Laguna hoja 6/12

Piccolo II

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

8 *mf* L L L L L R

6 L 1. L 2. R *f*

11 R R *mf*

16 R *f mp mf*

21 R L *< f mp mf*

26 L L L L L L R

31 L 1. L 2. R *f*

36 R R *mf*

41 R *f mp mf*

46 R R *< f mp f*

San Jorge La Laguna hoja 7/12

Tiple II

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 55-60

mf

6 L 1. L 2. R f

11 R mf

16 R f mp mf

21 R L < f mp mf

26 L L L L L L R

31 L 1. L 2. R f

36 R R mf

41 R f mp mf

46 R R f mp f

San Jorge La Laguna hoja 8/12

Tenor Melódico

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

8 *mf*

6 *f*

11 *mf*

16 *f mp mf*

21 *< f mp mf*

26

31 *f*

36 *mf*

41 *f mp mf*

46 *< f mp f*

San Jorge La Laguna hoja 9/12

Piccolo I

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 55-60

mf

6 *f*

11 *mf*

16 *f mp mf*

21 *< f mp mf*

26

31 *f*

36 *mf*

41 *f mp mf*

46 *< f mp f*

San Jorge La Laguna hoja 10/12

Tiple I

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 55-60

mf

6

1. L 2. R

f

11

R R

mf

16

R L L

f mp mf

21

L R L

< f mp mf

26

L L L L R

31

L 1. L 2. R

f

36

R R

mp

41

R L L

f mp mf

46

L R R

< f mp f

San Jorge La Laguna hoja 11/12

San Jorge La Laguna

Centro Armónico

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic
Recuperación, transcripción y arreglo:
Odeth Gabriela Cumez Melchor
y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante ♩ = 55-60

The musical score is written for a single instrument in bass clef, 6/8 time, with a tempo of Andante (♩ = 55-60). It consists of ten staves of music, each containing measures 1 through 5. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, and *f*, along with articulation marks like accents and slurs. There are two first and second endings marked with '1.' and '2.' at measures 6-7 and 31-32. The piece concludes with a final *f* dynamic at the end of the tenth staff.

San Jorge La Laguna hoja 12/12

Bajo

San Jorge La Laguna

Son típico

Basilio Antonio Buch Salanic
 Recuperación, transcripción y arreglo:
 Odeth Gabriela Cumez Melchor
 y Sergio Amilcar Valle Morales

Andante $\text{♩} = 55-60$

8 1. 2.

14

21

29 1. 2.

36

43

47

Fuente: autores (2018)

V. Discusión

La música compuesta por Basilio Antonio Buch Salanic contiene una gran riqueza como música guatemalteca para marimba ya que los «sones» y guarimbas que se transcribieron en este trabajo presentan características propias de la música para marimba guatemalteca. La armonía, los motivos melódicos, la estructura, las formas de acompañamiento, las dinámicas, los ritmos e incluso la instrumentación nos demuestran que el compositor estuvo influenciado por la música tradicional para marimba guatemalteca y las composiciones contemporáneas a su creación; dicha influencia ayudó a desarrollar su lenguaje musical con un toque distintivamente guatemalteco.

Las fuentes de información que sirvieron como guía para realizar las transcripciones permitieron llevar la documentación de las composiciones con ciertas ventajas y limitaciones en cada caso. El primer caso fueron las fuentes de audio que nos presentaron una perspectiva clara respecto a características de la composición como: velocidad, estructura, dinámicas, trémolos, instrumentación y distribución de voces, ritmos y variaciones específicas de cada registro en las composiciones. Las fuentes escritas, como lo fueron los manuscritos de las partituras de las reducciones a piano de las composiciones, nos permitieron obtener información exacta de: estructura, ritmo, cifras de compás, en algunos casos trémolos, acentos, distribución de voces, armonía. Algunas de las limitantes que se encontraban según las fuentes de información fueron, en el caso de la auditiva, algunas grabaciones que contenían errores de ejecución; las marimbas con las que se elaboraron las grabaciones estaban desafinadas y no permitían definir una tonalidad específica, en algunos casos las líneas melódicas entre el piccolo II y tiple II se podían llegar a confundir con las líneas de tenor melódico, tiple I o piccolo I; en el caso de las fuentes escritas, se encontraban limitantes como la definición de la velocidad de las piezas ya que no poseían marcas de metrónomo, algunos trémolos no estaban indicados en el manuscrito, se encontraron errores en la escritura donde existió confusión sobre qué nota era la escrita. Para resolver estas limitaciones de ambas fuentes se tomó un criterio respecto a la música tradicional guatemalteca compuesta para marimba de estos dos géneros involucrados en la investigación, además, se solventaron por medio de la comparación con las mismas piezas transcritas del compositor, conociendo y desarrollando un criterio respecto al estilo del compositor y por último, se solventaron mediante el criterio del asesor de la presente investigación.

Panajachel Jardín de América, San Jorge La Laguna, Gumarkaj, Mi lindo Panajachel, Canto a Tikal y El patín fueron las composiciones que se lograron documentar y rescatar del compositor,

cada una de estas fueron transcritas en el programa Sibelius 7 y se les incluyó la notación del cifrado americano, el cifrado bajo general y el cifrado funcional, además se incluyeron marcas de tiempo, digitación, trémolos y dinámicas. Estas seis piezas contribuyen a enriquecer el repertorio marimbístico guatemalteco porque contienen rasgos de la música guatemalteca de estos géneros, poseen un lenguaje característico de la música tradicional guatemalteca y debido a que están transcritas en este documento permiten su trascendencia territorial y temporal para su ejecución y montaje en cualquier parte del mundo y por cualquier generación que así lo desee, incluso pudiéndose adaptar a otros instrumentos que no sean la marimba guatemalteca, como la marimba industrial, la marimba chiapaneca y otros instrumentos de percusión melódica.

VI. Conclusiones

La música compuesta por Basilio Antonio Buch Salanic representa un aporte significativo al repertorio marimbístico guatemalteco debido a que contiene elementos característicos de la música guatemalteca tradicional, como el ritmo, la armonía, los motivos melódicos y las estructuras de forma. La música contenida en esta investigación tiene influencia del estilo característico de guarimbas y «sones» guatemaltecos, además es compuesta por un guatemalteco que a lo largo de su vida radicó en diferentes ciudades de importancia para el desarrollo de la marimba por lo que el compositor en sus piezas incluyó el lenguaje de los músicos contemporáneos, sus maestros y los grupos a los que perteneció. Además, los títulos de las piezas, hacen referencia a lugares y fenómenos de la cultura guatemalteca, específicamente Gumarkaj hace referencia en su letra a las costumbres y tradiciones atemporales de los pueblos guatemaltecos. La transcripción de la música de Basilio Antonio Buch Salanic permite su incorporación al repertorio tradicional guatemalteco de marimba, que igualmente demuestra el nivel de ejecución y la creatividad de los músicos guatemaltecos de esta época.

Las fuentes de información auditivas o escritas para la transcripción de Panajachel Jardín de América, San Jorge La Laguna, Gumarkaj, Mi lindo Panajachel, Canto a Tikal y El patín fueron obtenidas por el padre y la viuda de Basilio Antonio Buch Salanic, quienes fueron testigos en su momento de la veracidad y autenticidad de la autoría de las piezas. Además, durante las conversaciones personales con compañeros que ejecutaron la marimba con el compositor, en diferentes agrupaciones, confirmaron su faceta de compositor de Basilio y afirmaron la autenticidad de las piezas transcritas en el presente trabajo.

En las seis piezas que se transcribieron se evidencian ritmos tradicionales guatemaltecos como guarimba y «son»; Basilio compuso aproximadamente 20 piezas para marimba, entre ellas existe una cumbia, según menciona José Esteban Lepe, titulada La cumbia de Chepe Lepe, de ésta no se tiene registro alguno por lo que no está incluida en la investigación. Las guarimbas transcritas son: Panajachel Jardín de América en Mi bemol mayor, Gumarkaj en Re mayor, Mi lindo Panajachel en Fa mayor y Canto a Tikal en Sol mayor. Los «sones» transcritos son: El patín en Do mayor y San Jorge La Laguna en Do mayor con dos versiones de esta última, una para grupo de marimba y otra para saxofones con grupo de marimba.

Las piezas fueron transcritas en el programa Sibelius 7 y se editaron de tal forma que la partitura contiene tres tipos de análisis: cifrado americano, cifrado bajo general y cifrado funcional que facilitan el montaje de la obra y la comprensión de la misma. Se utilizaron dos llaves que indican lo que cada marimba debe ejecutar, la marimba I con cuatro intérpretes siendo estos: piccolo I, tiple I, centro armónico y bajo; la marimba II con tres intérpretes siendo estos: piccolo II, tiple II y tenor melódico. Se colocaron trémolos, dinámicas, marcas de metrónomo y digitaciones para cada una de las piezas transcritas, por último, se elaboraron *particellas* de cada registro para facilidad en ejecución y montaje donde cada intérprete tiene su propia partitura.

En total se obtuvieron 6 piezas transcritas con 7 partituras, ya que San Jorge La Laguna tiene dos versiones. Fueron 101 hojas en total, entre partituras y partes para cada registro o instrumento en el caso de los saxofones y la voz. Se logró recuperar, arreglar y transcribir musicalmente seis de las composiciones de Basilio Antonio Buch Salanic que documentan de forma fidedigna y enriquecen el repertorio marimbístico guatemalteco.

VII. Recomendaciones

El motor de esta investigación fue la ausencia de registros de la música del compositor Basilio Antonio Buch Salanic, es por eso que los compositores académicos y empíricos deben buscar algún medio de registro para sus creaciones musicales, ya sea por medio de grabaciones de su música en audio o video, transcripción a partituras o incluso un registro de propiedad intelectual con el título de la pieza, esto para prevenir el hurto, la interpretación inexacta o desleal de sus composiciones y la pérdida total o parcial de la creación musical

Cuando se elabora el proceso de rescate y transcripción de piezas compuestas por un compositor fallecido, es necesario que el investigador cuente con un criterio y conocimiento de la música y el género que se transcribe, y también se asesore con otros músicos que tengan experiencia en el campo de la composición, interpretación e investigación de la música que se transcribirá, ya que las correcciones o aclaraciones no podrán hacerse directamente con el compositor, sino solo se puede intuir o deducir con base en la experiencia y conocimiento la resolución de problemáticas o enigmas, por lo cual se debe considerar la importancia y responsabilidad que conlleva la transcripción de la música de un compositor ya fallecido.

Para elaborar una correcta transcripción de las piezas, es necesario estar en un lugar acondicionado de acuerdo a las necesidades de este proceso, se requiere silencio y concentración, acceso a una marimba o piano como medio de verificación auditiva, un medio para plasmar de forma escrita los sonidos que conforman la composición ya sea digital o por medio de papel y lápiz. Durante el proceso pueden existir momentos de incertidumbre y estrés, que pueden ser resueltos con la pausa del proceso y buscar nuevas perspectivas de la problemática. Luego de plasmar la pieza en partituras se debe corroborar la fidelidad de la transcripción por medio de la interpretación de la misma, para esto es necesario utilizar el instrumento para el cual está transcrita la música con la correcta elección de baquetas. Se recomienda que las baquetas sean directamente proporcional en dureza al registro que se ejecuta para darle claridad a la interpretación.

Referencias bibliográficas

- Aceituno, A. A, (1999). *Evolución de la marimba orquesta en Guatemala*. Nueva Guatemala de la Asunción: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Alvarado, N. G, (2009). *Metodología y técnicas para la enseñanza de la marimba en la Escuela Regional de Marimba de San Ildefonso Ixtahuacán departamento de Huehuetenango (aplicable a todas las escuelas regionales y academias comunitarias de arte)*. Nueva Guatemala de la Asunción: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Angel, H. A, (2015). *Diccionario de ritmos, formas y géneros musicales populares de Guatemala*. Nueva Guatemala de la Asunción: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Anónimo (1993). *Curso de acompañamiento musical*. Utah: Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
- Blanco, N. (2004). *Factibilidad para la implementación de un sistema de planeación de carrera y vida a la empresa*. México: Universidad de las Américas Puebla.
- Centty, D. B, (2006). *Manual metodológico para el investigador científico*. Perú: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Ciro, J. E, (2012). *Concertino para marimba y orquesta de Jorge Sarmientos: experiencias y recomendaciones de un músico intérprete*. Medellín, Colombia.
- Fabri, F. (1981). *I generi musicali. Una questione da riaprire*. Bari: Dedalo.
- Godínez, L. H, (1982). *Los hermanos Bethancourt de Quetzaltenango*. Guatemala: Artículo en la Revista del XIV Festival de Cultura, Dirección General de Cultura y Bellas Artes.
- Gómez, W. R, (2006). *CD interactivo como apoyo a la Marimba de la USAC en sus conciertos didácticos*. Nueva Guatemala de la Asunción: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Hernández, R. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Noguero, F. L, (2002). *El análisis de contenido como método de investigación*. España: Universidad de Huelva.
- Norton, C. S, (1988). *Transcribing for Solo Marimba*. Louisiana: Louisiana State University.
- Sánchez, A. (2006). *Proceso de discernimiento de la unidad de análisis y muestreo en la investigación sobre el ideal formal y de contenido de los psicoanalistas*. Argentina: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales.

Saénz, J. (1997). *Historia de la música guatemalteca (desde la monarquía española hasta fines del año 1877)*. Guatemala: Editorial Cultura.

Schmidt-Jones, C. (2007). *Understanding Basic Music Theory*. Houston: Rice University.

Schoenber, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. England: Faber and Faber Limited.

Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. España: Editorial Gedisa.

Anexos

Anexo A

Transcripción entrevista Radio Sololá

| Entrevista No. 1 | | | | | | | | |
|------------------------|------------------------------|--|----|-----------|-----------|----|-----|-----------|
| Lugar de la entrevista | Sololá | | | Fecha | Sin Fecha | | | |
| Entrevistado | Basilio Antonio Buch Salanic | | | Iniciales | BB | | | |
| Entrevistador 1 | Enrique Pablo | | | Iniciales | EP | | | |
| Entrevistador 2 | Conductora española invitada | | | Iniciales | CE | | | |
| Duración | HH | | MM | 14 | SS | 05 | Año | Sin fecha |

| No. | Iniciales | Transcripción |
|-----|-----------|--|
| 1 | CE | Hoy hemos reservado la sección local para mantener la tertulia con Basilio Antonio Buch que es autor y compositor de marimba, buenos días Basilio. |
| 2 | BB | Muy buenos días, mucho gusto de saludarla. |
| 3 | CE | Igualmente, en primer lugar queríamos preguntar ¿Como surgió la marimba? |
| 4 | BB | Bueno, esta pregunta se la voy a contestar en una forma más científica, eh, existen tres teorías bases, una, que vino con los españoles a la conquista de América por medio de los negros africanos, que ellos traían como esclavos; la segunda, es que fue... la idea fue inventada paralelamente, osea, tanto en un lugar como tenemos conocimiento que existe en Asia, existe en África y existe en América, pues paralelamente pudo haber existido con ideas y conocimientos de músicos anteriores, personas inmersas en este asunto artístico que a la vez se fue inventando paralelamente, tanto en Asia como en África y como en América. Ahora, otra de las teorías es de que nació directamente en el continente americano, eh, en virtud de ello es que ha evolucionado grandemente en Guatemala y, en parte de Chiapas... Xoconusco pertenecían anteriormente a la Capitanía General de Centroamerica, posteriormente se desligó del territorio guatemalteco, estas son las tres teorías que existen. |
| 5 | CE | Se puede decir que usted es historiador y estudia de la marimba. |
| 6 | BB | Así es, y ejecutante también. |
| 7 | CE | ¿Y cómo surgió esta afición? |
| 8 | BB | Mire, la verdad es que en la familia, mi abuelo fue marimbista, el ejecutó la marimba primitiva de tecomates y posteriormente la marimba sencilla en San Jorge La Laguna, posteriormente mi padre también es marimbista, y sucesivamente yo empecé a los 8 años de edad, como dicen todos los marimbistas, en un banquito empecé a dar mis primeras notas, y entonces me gustó y existe también una teoría que dice que, bueno, no me alejo de lo científico pero cada quien aprende las cosas en el medio ambiente donde cada ser humano se va desenvolver, o sea, no puede ser que sea genético, posiblemente también lo sea verdad, pues así fue mi inicio. |
| 9 | CE | ¿En qué se inspira la marimba para componer marimba? Y, ¿hay que saber solfeo o alguna clase de música para ello? |
| 10 | BB | Si como no. La inspiración de la marimba pues se... es un poco remota, ahora tenemos acontecimientos por ejemplo la de Don Sebastián Hurtado que fue el inventor de la marimba doble o cromática la idea de un xilófono, que fue a petición del músico eminente Julián Paniagua Martínez quien le dijo por decirlo así entre nosotros: "Miren muchá" ellos sólo tocaban la marimba sencilla va... y les dijo: "Miren muchá, por qué no se hacen una marimba doble así y así y yo les doy la idea" y vienen ellos y la fabrican y así es como nace la inspiración directamente. |
| 11 | CE | Aparte de la marimba como instrumento en sí ¿Se utiliza otros instrumentos que se mezclan o simplemente es marimba y se van intercambiando ritmos? |

| | | |
|----|----|---|
| 12 | BB | En su fase rudimentaria fue de tecomantes, posteriormente la marimba sencilla únicamente sin instrumentos, a partir de 1915 a la fecha se le adaptaron instrumentos de viento o sea metales, se le adaptaron saxofones, clarinetes, trompetas, trombones, bajo eléctrico, posteriormente el famoso <i>baby bass</i> , que le llaman, luego batería y así sucesivamente; o sea la música en marimba en Guatemala ha tenido ese... o sea se terminó ya esa marimba orquesta que se conocía en nuestro medio pues, ahora los grupos, las discotecas, la música rock y todo esto pues, ha invadido todo este territorio musical nuestro. |
| 13 | CE | Pero la gente sigue estando muy fiel a la marimba... la gente de siempre. |
| 14 | BB | Mire la gente de siempre. |
| 15 | CE | O ¿ha bajado el mercado? |
| 16 | BB | Yo tengo la dicha de pertenecer al grupo de Marimba Chapinlandia y me he dado cuenta que es un grupo que siempre está en las fiestas, ya sea casamientos, actividades de feria, bautizos, bodas de oro o bodas de plata... y la gente que llega a esas fiestas por lo que veo es que sí les gusta la marimba pues, cuando nosotros estamos alternando con otros grupos por ejemplo por decirlo así, grupos de rock y grupos tropicales de merengue, pues nosotros vemos que cuando tocamos nosotros se levanta también toda la gente a bailar y es... o sea, tratamos de rescatar este asunto, este aspecto de la marimba que es muy nuestro pues, es parte de nuestra identidad nacional y de nuestro folclór. |
| 17 | CE | Me ha comentado que una de las teorías era que venía de los españoles. |
| 18 | BB | Exactamente, si. |
| 19 | CE | Entonces ¿por qué en España no es tan conocida? |
| 20 | BB | Lo que pasa es que la marimba si existe en África en su fase rudimentaria, o sea, por decir, una marimba sencilla de tecomates o una marimba diatónica de sólo siete notas, claro, la interpretación es otra porque ellos sólo hacen sonidos, póngale por decirlo, blin blin blin y así, con ritmo de tambores, es una cosa totalmente diferente, pero es una de las teorías que también, por decirlo así, se han dejado al margen porque, viene la otra explicación, si los españoles trajeron este asunto de la marimba con los negros esclavos, ¿por qué? viene la interrogante, en Livingston, Puerto Barrios en donde la raza negra se quedó, por decirlo así, porque ellos vieron su clima que era agradable parecido al de ellos y se quedaron, ¿por qué ahí no existe marimba?. Es otra de las interrogantes, o sea que esa teoría queda un poco alejada de lo científico y ¿por qué esta marimba se desarrolló en las partes del altiplano en las partes altas de occidente?. Es otra de las interrogantes verdad. |
| 21 | CE | Usted ha viajado mucho, ¿cómo se ha acogido la marimba en el resto de los países? porque había dicho que viajó a Europa, lo más alejado de conocer este tipo de instrumento. |
| 22 | BB | Claro si, es una muy buena pregunta. En el tiempo que tengo de estar trabajando en este asunto musical, me he dado cuenta que la marimba ha tenido una muy buena acogida pues, el público que nos escucha prácticamente se queda como admirado porque es un instrumento que no se conoce en otros países, por ejemplo, cuando dimos los primeros conciertos en España pues causó mucha algarabía esto y preguntaban ¿y cómo está hecho? ¿y cómo suena? y ¿porqué? ¿y la idea? y el instrumento se presta para tocar obras de sinfonías completas, es algo que no tiene otro instrumento pues, mientras que nosotros en la marimba podemos tocarlo, por decirlo así, la Danza de las Horas, el Barbero de Sevilla, esta del maestro Jerónimo Jiménez... Una que se oye mucho en España, ahorita no recuerdo pero, se puede tocar todo tipo de sinfonías. |
| 23 | CE | Zarzuela también. |
| 24 | BB | Zarzuelas también, valeses, los valeses de Strauss, de todo tipo de música, entonces cuando en un auditorium escuchan este tipo de música que ellos están acostumbrados a escucharla con sinfónica de instrumentos de metales, percusión, vientos, etc. cuerdas, al escucharlo solo con 8 o 9 elementos, es una maravilla. |
| 25 | CE | ¿De que está hecha la marimba? |
| 26 | BB | Mire, la marimba, en su estructura está hecha de hormigo, de hormigo y la cajonería tiene que ser precisamente de cedro. |

| | | |
|----|----|---|
| 27 | CE | ¿Qué es hormigo? |
| 28 | BB | Hormigo, es un árbol muy típico de este continente, pues, ahí entra otra de las teorías que en África no existe este árbol ni tampoco en Asia. Según estaba yo investigando con algunos biólogos, existe pero ellos le dan otra terminología, pero no este hormigo que suena aquí en el continente americano. En toda la tablazón, por decirlo así, tiene que ser de hormigo, si no no sirve pues no es un instrumento que se le pueda llamar marimba si no está hecho de hormigo, de cedro, y, se le puede adaptar ya en si otra clase de maderas para el faldón, las patas, las clavijas, pero lo esencial es el hormigo. Y la caja de resonancia, y, al final de la caja de resonancia se utiliza cera, le llamamos nosotros aquí en Guatemala, que son los residuos de las abejas y se le adapta una membrana que es una telita muy especial que está sacada del intestino del marrano, del cedro o del coche como se dice verdad, es una telita sensible de la que ponen a secar antes de hacer el proceso de embutidos, de allí le sacan esa telita y esa es la que va en la membrana que le va a hacer cierto charleo muy especial a la tecla, ya en si a la nota que se va a tocar. |
| 29 | CE | ¿Ha pensado en escribir algún libro? |
| 30 | BB | Claro que sí, como les contaba tengo prácticamente unos 8 o 9 años de estar tratando de escudriñar este aspecto pues, porque me he dado cuenta que han habido muchos escritores que han escrito algo sobre la marimba, pero, están muy alejados de la verdad pues, porque no es lo mismo que alguien que esté inmerso en ese campo como por decirlo así, un marimbista, escriba algo, investigue algo de lo que es competencia de él pues, eso como que fuera que un doctor va... escriba un libro de... un tratado de carpintería, ahí si que está... entonces lo que ha pasado en nuestro medio es esto pues, que mucha gente se ha dedicado con tal de sacar equis o ye provecho de este tema que es muy importante y además les interesa mucho a la comunidad internacional como parte de investigación de lo que han sido las invenciones de instrumentos musicales. |
| 31 | CE | ¿Existe alguna anécdota sobre la marimba? |
| 32 | BB | Si, existe una que se la voy a contar, aparece en un libro que ahora no me recuerdo el autor. Él cuenta, aparecieron como seis o siete personas de tipo rudimentario al norte de Huehuetenango y le vendaron los ojos y que le iban a enseñar algo muy importante, dice que lo introdujeron en una selva y hasta llegar a una caverna le enseñaron, dice, algo que los antepasados mayas habían hecho que era una marimba, una marimba primitiva la que estaba allí, y bueno, y él dice que dijo "bueno voy a tomar unas fotografías" y no lo dejaron, sólo le dijeron que eso iba a ser parte de la historia de la marimba en Guatemala y que sólo lo transmitiera verbalmente o por escrito a la gente interesada en este asunto. Luego lo sacaron de la caverna le quitaron la venda y él ya no se dio cuenta donde estaba; es una anécdota que verdaderamente causa cierta impresión, verdad, porque es parte de lo chapín también. |
| 33 | CE | Para finalizar estamos acá también con Enrique Pablo, y como sabe toda la audiencia, es la persona que hace el programa de marimba todos los días, entonces él seguro que es más entendido que nosotras y quiere realizar alguna pregunta a Basilio, adelante Enrique... |
| 34 | EP | Claro, pues, lo más interesante, pienso, para toda nuestra audiencia es saber cuántos discos podría ya haber a la venta, o sea parte de que sabemos que ya hay más de mil melodías pero ¿discos exclusivos de la marimba donde usted ha interpretado? |
| 35 | BB | Se me ha olvidado pues, porque la verdad he estado en muchos conjuntos de marimba en Guatemala, me inicié con la Marimba Estrella del Lago de mi padre, aquí en diferentes lugares estuvimos trabajando y todo, también estuve en Marimba Corazón de Hormigo de Xela, también hicimos grabaciones; también en la Marimba Alma de mi Pueblo del Maestro José Lepe, también se hicieron muchas grabaciones, en la Marimba de Caminos de Occidente también se hicieron grabaciones, en la Marimba la voz de los Altos de la Zona Militar 17-15 también realizamos muchas grabaciones, en Marimba Chapinlandia cantidad de grabaciones, total de que pasa por mi mente. |
| 36 | EP | O sea bien, ahora ha interpretado en bastantes conjuntos marimbísticos, ¿cuántos temas |

| | | |
|----|----|---|
| | | inspirados por usted hay ya grabados? |
| 37 | BB | Tengo aproximadamente grabados por decirlo así, como 20 temas a 25 temas. |
| 38 | EP | Un tema de ellos por cierto buenísimo es Amanecer en Atitlán. |
| 39 | BB | Si, ya es una música de tipo concierto, es una sonata que me nació así de lo espontáneo, pues porque la música es espiritual, es amorosa, nace del corazón y pues inspirarse por este bello y lindo lago pues, es muy importante. |
| 40 | EP | Todos los autores de una melodía siempre se inspiran en alguna persona, en algún lugar o algo similar para darle el toque especial que siempre se escucha en la marimba. |
| 41 | BB | Sí exactamente, le voy a decir esto, toda la música en general, a nivel general humanístico, podría decirse, nace del amor, del amor hacia las cosas, del amor a Dios sobre la naturaleza, del amor a Dios hacia una mujer amada, del amor hacia un pueblo pintoresco donde uno ha nacido, del amor hacia todo lo que Dios ha puesto a nuestro alrededor es que nace esta inspiración, o sea es espontánea pues, de repente usted está enamorado y dice voy a hacer esta canción, sobre esto gira pues, sobre amor hacia el paisaje, la naturaleza, todas las cosas que Dios nos ha dado para darnos inspiración. |
| 42 | CE | Muy bien, pues yo creo que ya sabemos un poquito más de la marimba, sobre todo yo que no sabía absolutamente nada. Finalizamos aquí la entrevista con Basilio Antonio Buch, gracias por estar con nosotros y hasta la próxima. |
| 43 | BB | Para servirle, mucho gusto. |
| 44 | CE | Y nosotros por nuestra parte seguimos con el informativo. |

Fuente: proporcionada por Blanca Azucena Chopén Joj de Buch de Radio Sololá (s.f.)

Anexo B

CD con grabaciones originales por Basilio Antonio Buch Salanic

Fuente: proporcionada por Blanca Azucena Chopén Joj de Buch y Basilio Buch Simeón

Anexo C
Manuscrito Canto a Tikal hoja 1/2

" CANTO A TIKAL ". GUARIMBA DE : BASILIO ANTONIO BUCH SALANIC.

The musical score is handwritten and consists of five systems of staves. The first system contains the title and composer information. The second system begins the music with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is written in the upper voice, and the accompaniment is in the lower voice. Chords are indicated by letters such as G, E7, A7, D7, Am, and F. There are also some markings like 'c.', 'cm.', 'p.', 'f.', and 'Dm'. The score ends with a double bar line and a final chord.

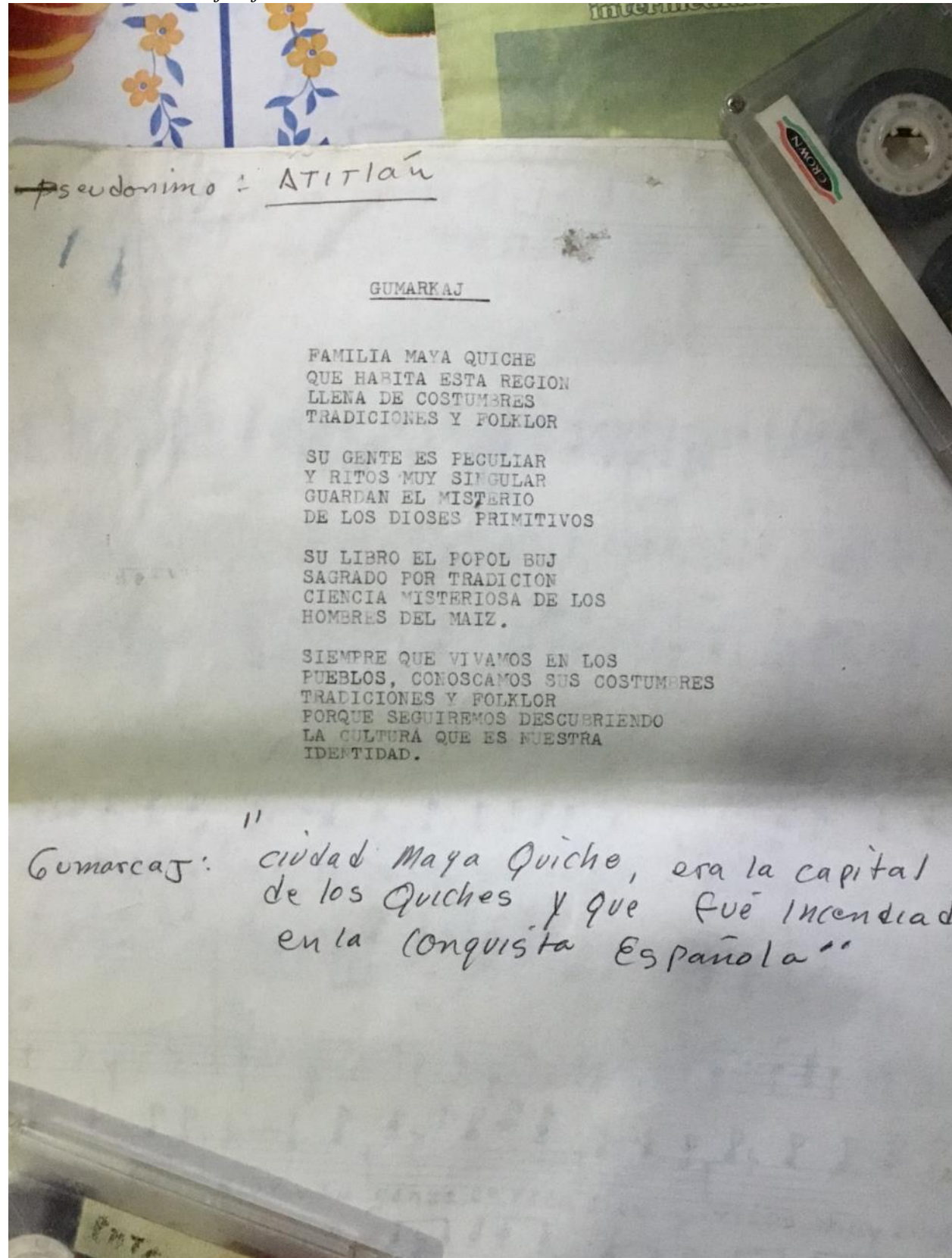
Manuscrito Canto a Tikal hoja 2/2

Handwritten musical score for "Canto a Tikal" on page 2/2. The score is written in a clear, legible hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into five systems of music. The top system features a vocal line with eighth-note patterns and a piano accompaniment with chords and a bass line. Chords are labeled with letters and accidentals: D7, E7, C, A7, Dm, and Ab. The second system continues the vocal and piano parts, with chords like Ab, C, E7, and Ic. The third system shows the vocal line with a "IIc" section and piano accompaniment with chords Bb7, Eb7, Ab, and Bb7. The fourth system includes a "IIc" section and piano accompaniment with chords Ab, Bb7, Eb7, and Ab. The fifth system features a "IIc" section and piano accompaniment with chords Ab, Bb7, Eb7, and Ab, ending with a "DRUMS." section marked with "x" symbols.

Fuente: proporcionada por Blanca Azucena Chopén Joj de Buch, fotografía de autores

Anexo D

Manuscrito Gumarkaj hoja 1/4



Manuscrito Gumarkaj hoja 2/4

GUMARKAJ.
GUARIMBA

The musical score is written on a single page with a decorative floral border at the top. It features a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The guitar accompaniment is written in the bass clef, and the vocal melody is written in the treble clef. The lyrics are in Spanish and describe the Mayan culture of the region.

milia maya aui ché... que ha bita esta re gión... Llena de cos tumbres tradi
ciones y fol klor... su gente es pecu liar y ritos muy singu lar...

Manuscrito Gumarkaj hoja 4/4

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "nuestra..." followed by a double bar line, then "y", another double bar line, and finally "...identidad...". The second staff is the piano accompaniment, featuring chords such as A7, D, D7, and Bb. The third and fourth staves contain additional musical notation, including rests and chords like D, A7, and D. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Fuente: proporcionada por Blanca Azucena Chopén Joj de Buch, fotografía de autores

Anexo E

Manuscrito Mi lindo Panajachel hoja 1/2

" MI LINDO PANAJACHEL " GUARIMBA DE: BASILIO ANTONIO BUCH SALANIC.

The musical score is handwritten and consists of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The score includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows: Bb, Bbm, F, F, Eb7, C7, F, F, F, F, C5+, F, D7, Gm7, D7, Gm7, Gm7, Gm7, Gm7, Gm7, C7, Fdim, F, F, F, F, F, F, C5+, F, F7, F7, Bb, Bb, Bbm, F, F.

Manuscrito Mi lindo Panajachel hoja 2/2

Handwritten musical score for "Mi lindo Panajachel" on page 2 of 2. The score is written on seven staves. The first staff contains the melody with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the bass line with a bass clef and a key signature of two flats (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are written above the bass line, including G7, C7, F, F7, Bb, Cm7, F5+, Eb, and Cm. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Fuente: proporcionada por Blanca Azucena Chopén Joj de Buch, fotografía de autores

Anexo F

Manuscrito San Jorge La Laguna hoja 1/2

" SAN JORGE LA LAGUNA " SON DE: BASILIO ANTONIO BUCH SALANIC.

solo TIPLE

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "SAN JORGE LA LAGUNA" and composer "SON DE: BASILIO ANTONIO BUCH SALANIC." are printed. The score is written in 6/8 time and consists of two staves: a treble staff for the tiple and a bass staff for guitar. The guitar part is marked "solo TIPLE" and includes various chords such as G7, F, and C. The tiple part features a melodic line with many triplets and some lyrics: "Todos". The score is divided into five systems, each with four measures. The handwriting is clear and legible.

Manuscrito San Jorge La Laguna hoja 2/2

Handwritten musical score for guitar, page 2 of a manuscript titled "Manuscrito San Jorge La Laguna hoja 2/2". The score is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord symbols are written above the staff: C, F#, G7, and C. The piece concludes with a double bar line and a final chord symbol, C. The manuscript is on aged, slightly yellowed paper with some wear and tear at the edges.

Fuente: proporcionada por Blanca Azucena Chopén Joj de Buch, fotografía de autores

Anexo G

CD con grabaciones de las composiciones de Basilio Antonio Buch Salanic

Fuente: autores

