

# Música Garífuna de Honduras



Por: *German Betuel Barahona Salgado.*



Taller  
**Creación  
y producción  
musical 2.0**

**acerca**  
Programa de Cooperación para el Desarrollo con la Sociedad Civil

del 4 al 9 de noviembre del 2013

**CMMAS.org**  
Centro de Música y Arte y las Artes Escénicas



centro cultural  
de apoyo  
ingúlgape



Ministerio de  
Educación



seccid  
2013

780 Barahona Salgado, German Betuel  
B22 Música Garífuna de Honduras / German Betuel Barahona Salgado.--2a ed.-- [Tegucigalpa]: Agencia  
C. H. Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) / [FUNDAUPN/COIMPRES], [2013]  
155 p.: Fotos

Bibliografía al fina de la obra

ISBN: 978-99926-820-3-6

1.- MÚSICA FOLKLORICA.

# *Música Garífuna de Honduras.*

*German Betuel Barahona Salgado*

Grabado en: Estudio “Vanguardia Producciones”  
Grabación Musical: Bayroni Miranda (Tambor primera)  
Jorge García (Tambor Segunda y percusión menor)  
Director de grabación: Emilio Álvarez  
Gracias al Centro Cultural Garínagu de Honduras.



©2011 German Betuel Barahona S.

## Agradecimientos

Me siento inmensamente agradecido con nuestro Dios padre, porque toda la gracia que hay en mí viene de él, todo lo que hago es por él que me conforta. Agradezco a mi madre Norma Salgado y a mi padre German Barahona, a mis hermanas Ami y Sogey, por su apoyo incondicional. A Rita Álvarez, por estar siempre. A los maestros que han apoyado, asesorado y enriquecido este documento; por las charlas y debates que formularon alrededor de mis argumentos, maestros de generaciones, Lic. Rafael Umazor, Lic. Eduardo Acosta, Lic. Cristóbal Pineda, Lic. Gerson Hernández, Lic. Roger García y por supuesto al Lic. Julio Zelaya quien ha sido pionero e inspirador en el estudio de la música Garífuna.

Un agradecimiento cordial al Programa Conjunto Creatividad e Identidad Cultural para el Desarrollo Local, el Fondo para los OMD, a las agencia OMT-SNV, UNESCO, al Instituto Hondureño de Antropología e Historia y a Mujeres en las Artes, por contribuir con el financiamiento de este trabajo. A la Escuela de Artes de la facultad de humanidades, de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras; al Centro Cultural Garínagu de Honduras por su total disposición, y por ser todas instituciones anuentes a la conservación de nuestros más valiosos tesoros. A las comunidades Garífunas que visitamos, a los grupos *Barauda*, *Eminigini* y *los Menudos* por colaborar con sus manos y talento.

## Índice

Prólogo.....	4
Introducción.....	5
Instrumentos Musicales en la cultura Garífuna.....	8
Simbología.....	12

### Ritmos Garífunas

Jüngüjüngü.....	14
Wanaragua.....	17
Parranda.....	18
Banguidi.....	22
Gunchey.....	25
Chumba.....	26
Sambay.....	27
Galinda.....	28
Maypol.....	30
Coreopatía.....	31
Apéndice.....	33
Bibliografía.....	35

## Prólogo

En un mundo globalizado con una clara tendencia a la uniformidad, las culturas vivientes del mundo se encuentran en un constante peligro de extinción.

Todos los esfuerzos que se realizan tratando de contrarrestar este efecto debemos alentarlos y aplaudirlos. Así pues le damos la bienvenida a este hermoso trabajo presentado por German Barahona, un joven talento nacional a quien he visto crecer (en la Carrera de Música de la UNAH) como persona, como artista y ahora también como investigador y en este caso, encarando un verdadero reto como el de plasmar de forma científica y académica la simpleza y complejidad de los ritmos Garífunas en notación musical universal.

Este documento es de significativo valor en la conservación y difusión de la cultura Garífuna como parte importantísima de la herencia africana en Latinoamérica, de nuestra identidad nacional y patrimonio cultural del mundo. Trasciende las fronteras patrias, convirtiéndose en un legado para un amplio grupo de personas como: músicos, estudiantes, maestros, etnomusicólogos etc...

German nos muestra un pueblo enamorado de su cultura y su música como parte vital del diario vivir y también de un problema socioeconómico que los gobiernos de turno deben encarar con responsabilidad. Las universidades y entes internacionales deben tomar su papel protagónico en la protección de la herencia cultural de nuestros pueblos. Es mi deseo que las nuevas generaciones de artistas de Honduras copien el ejemplo de German y que no se conformen con solamente convertirse en buenos artistas sino que caminen el kilómetro extra que los deje ver un poco más allá de las cuerdas de su guitarra.

Julio César Zelaya López

## Introducción

Este trabajo está dirigido a la preservación de la música Garífuna, como aporte al rescate de una identidad nacional, incentivando por una nueva senda el estudio formal y académico de esta música.

Los Garífunas llegan a la Isla de Roatán en abril del año 1797, deportados desde la Isla de San Vicente por los ingleses, después de un largo periodo de resistencia para no perder la libertad que algunos negros habían encontrado en Yurumein, San Vicente (el paraíso perdido). La gran flexibilidad y capacidad de adaptación de la sociedad negra, permite el proceso de aculturación que comienza con el encuentro en la Isla de San Vicente entre Indios Caribes y esclavos fugitivos, ya que ocurre naturalmente la interacción de diferentes elementos culturales que se fueron juntando o eliminando según las necesidades de la colectividad. Esto hace muy especial a esta etnia surgida en el siglo XVII, que hoy en día es reconocida como herencia mundial por la UNESCO. A partir de su llegada a Honduras, comenzaron a dispersarse a lo largo del litoral atlántico de Centro América, creando así la comunidad de Cristales, primer asentamiento Garífuna en tierra firme, que hoy en día es uno de los barrios más pobres en la ciudad de Trujillo, departamento de Colón, Honduras. Su presencia abarca también los países de Belice, Guatemala y Nicaragua.

El principio de esta investigación es estudiar la música en sí misma; recopilando in situ grabaciones en audio, video y en partitura los diferentes acompañamientos rítmicos que los Garífunas usan para el desarrollo de sus bailes y las danzas. No es un trabajo puramente referido a la grafía musical, a grosso modo abarca aspectos que complementan la información notacional respecto a sus orígenes, su función social y técnicas de ejecución, todo ello para acentuar el valor real de lo que es en esencia la música Garífuna.

Es importante señalar que este trabajo está orientado a la columna vertebral de la música Garífuna, ya que esta contiene un sin número de canciones para los diferentes estilos. Estas canciones son en su mayoría acompañadas tradicionalmente con percusión; según el fin para el que se canta le corresponde un ritmo o estilo de acompañamiento en particular. Su música es basta por la diversidad de usos que se le da en la vida diaria; hay canciones relacionadas a la muerte como para la nueva vida, Abeimajani y Arumajani, canciones sobre problemas sociales, de perdón y reconciliación, de amor y desamor, de alegría, tristeza, canciones específicamente para sus ceremonias, como la iniciación de un Buyei, ceremonia para el espíritu del mar, al espíritu del monte, para comenzar la pesca, para cortar un árbol, para comenzar a construir una casa etc. Todas estas acompañadas

según corresponda con Parranda, Gunchey, Jüngü Jüngü, Bunda, Wanaragua, Maypol, Sambay, Chumba, Galinda y Coreopatía. Ritmos que son abordados en este material.

El centro tonal de mi motivación por este trabajo es lograr que en Honduras, a través de los compositores se pueda conservar, perpetuar la música Garífuna con un nivel estético superior, tal como lo han hecho otros músicos con sus propias culturas alrededor del mundo; Béla Bartók en Hungría, Leo Brouwer, Ivette Herryman, Yanier Hechavarria en Cuba, Silvestre Revueltas y Manuel Ponce en México, Joaquín Turina, Manuel de Falla, Isaac Albéniz en España, Jean Sibelius en Finlandia, por mencionar algunos. Para lograr eso, claro que hay que dar este primer paso.

Este material contiene un aporte valioso para la sociedad hondureña, ya que **no existían partituras de la música Garífuna**, lo que ha limitado su estudio formal en las instituciones dedicadas a la enseñanza musical. Situación que además ha afectado los intentos por abordar esta temática a nivel internacional, ya que no hay archivos en partitura, **no ha habido acceso académico**, ni registros formales de su forma de ejecución para la conservación o desarrollo estético.

Se han hecho múltiples proyectos como aportes para mantener viva esta música, existen registros grabados en audio, varios grupos musicales populares que difunden la música Garífuna entre los cuales podemos encontrar en algunos casos un aporte valioso musicalmente (como es el caso de Guillermo Anderson y el maestro Julio Zelaya), pero en su mayoría únicamente un aporte a la **difusión** de esta, beneficiosa o destructivamente; sin embargo, siguiendo ese rumbo a ciegas, corremos el riesgo de ser cómplices y aceptar inconscientemente propuestas musicales mestizas que no tienen ninguna otra intención que hacer de esta una mercancía.

Hay estudios formales referentes a su memoria histórica, a sus mutaciones culturales; **han abordado la música superficialmente para entender únicamente su función en la comunidad, pero no se ha entendido la música en sí misma**. A pesar de ciertos intentos por investigar esta temática, ha persistido el problema de la **no existencia de partituras** de la música Garífuna. Por lo que con este material se inicia el estudio formal referente a uno de los elementos culturales más sobresalientes en la cultura Garífuna.

Este estudio tiene **relevancia social** porque viene a dar respuesta a la gran demanda social, nacional e internacional, ya que tanto la comunidad Garífuna, la sociedad en general, tendrá acceso a la información de la música Garífuna en partitura que se ha recopilado a través de esta investigación. Tiene un alto **Valor teórico**, pues contribuye contundentemente con información que no existía, llena un vacío académico en la musicología hondureña, dando un impulso fuerte a todos los estudios sobre este grupo

étnico. **Valor práctico** para los docentes, alumnos y cualquier persona interesada que tendrá acceso a las partituras para que sean ejecutadas e interpretadas, grabadas, estilizadas y difundidas. Todo aquel que entienda el lenguaje de la música podrá introducirse a este mundo rítmico.

Existe una geopolítica estética, donde en pleno siglo XXI estamos viviendo una realidad post-colonialista, nos forman con la imposibilidad de aceptarnos como una cultura igual o capaz de superar la cultura musical europea impuesta en nuestras escuelas y conservatorios de música.

*“Se impone, a través de las intervenciones de una amplia cantidad de expertos (críticos, maestros, periodistas, directivos de fundaciones, entre otros) que funcionan como un decreto, el hecho de que la música de Mozart es la mejor de todas”.(José Jorge de Carvalho)*

La música tiene el poder de transmitir alegría, un sentido de pertenencia agradable, una identidad. Identidad que no hemos aceptado como nuestra por las distracciones urbanas, por ser ignorantes de la riqueza cultural que habita nuestras tierras. Nos hemos negado la oportunidad de profundizar en nuestros tesoros, distraídos en la Viena del siglo XVIII, mientras aquí explota en nuestros oídos sordos la prueba más noble de resistencia cultural.

La música Garífuna es todo un universo, cuenta el sufrimiento de un pueblo ultrajado brutalmente, la fuerza espiritual para sobrevivir en un mundo injusto, cuenta el hambre, la abundancia, la sangre y la esperanza.

No ha sido posible abarcar su inmensidad, esperando continuar con esta laboriosa tarea en un futuro cercano.

Encontramos pues el Ritmo Parranda, el Ritmo Jüngüjüngü, el Gunchey, el Yancunú o Wanaragua, el Banguidi o Bunda(Punta), el culio, el Maypol, Coreopatía, Chumba y Sambay. Todos estos, utilizados de distintas maneras con diferentes fines. Nos interesa netamente su contenido musical, la técnica de ejecución, arquitectura rítmica, tempo, fraseo, los planos y dinámicas que en ella podamos encontrar.

Sean entonces bienvenidos a este interesante mundo rítmico.

## Instrumentos musicales en la cultura Garífuna

### ***Garoun(Tambor):<sup>1</sup>***

El tambor garífuna está hecho de madera, tiene una membrana de cuero. En la familia encontramos 5 tambores de diferente afinación y diferente función:

- a) El tambor requinto y el tambor primera que son los más agudos, ambos tienen casi total libertad improvisando en la mayor parte de las canciones.
- b) El tambor segunda y tercera, obviamente más graves que los anteriores, su papel es llevar constantemente la base.
- c) Y los tambores Lun Dügü, mucho más grande, apoyan la base, es relativo a la función del bajo.

Generalmente solo se utilizan tres tambores: Tambor requinto, primera y segunda, o bien dos segundas y un tambor primera.



Para controlar su afinación, además del tamaño, utilizan un dispositivo bastante rudimentario, hecho de 6 o 7 pares de cuerdas, cada par va enlazado al contorno de la membrana, al centro tiene un palo muy fuerte con el que tuercen el par de cuerdas creando tensión que aumenta o reduce la tensión en la membrana según el caso.

Tiene un par de cáñamo, alambres o cuerdas de guitarra que cruzan por el medio la membrana de lado a lado, esto le da un timbre muy particular.

### ***Caja de madera:<sup>2</sup>***

Bastante parecido a la caja flamenca o caja peruana.

La Bunda tradicionalmente, después de que había sido ejecutado siempre con la palma de las manos, se introduce la caja, en algunos casos utilizaban cualquier objeto de características similares a la de un tambor para realizar el ritual.



---

Track 1 Tambor Primera y segunda

Track 2 Caja de madera

### ***El Caracol:***<sup>3</sup>

Es un instrumento de viento, probablemente de origen Arahuaico, ha sido utilizado por los Garífunas para hacer señales de alertas, hacer convocatorias en las comunidades, y es utilizado en la música.



### ***La Quijada de Burro:***<sup>4</sup>

Instrumento de percusión.



### ***El Peine:***<sup>5</sup>

Es un instrumento de viento, se coloca nylon sobre el peine para que haga el papel de una lengüeta, se coloca entre los labios y se canta al mismo tiempo que se sopla, así se determina el sonido.



- 
- Track 3 El caracol
  - Track 4 La quijada de burro
  - Track 5 El peine

**Maracas:** <sup>6</sup>

Instrumento familia de los idiófonos constituido por una parte esférica hueca sostenida por un mango que la atraviesa o está adherida a ella. En su interior se le llena con pequeños objetos percusivos, como piedras pequeñas, semillas, pedazos de vidrio, pedazos pequeños de metal, etc.



**Caparazón de tortuga:** <sup>7</sup>

Instrumento de percusión menor. Se percute golpeándola con un trozo de madera.



**Las Claves:** <sup>8</sup>

Consiste en dos palos pequeños de madera, se golpean uno contra otro.



---

Track 6 Las maracas  
Track 7 Caparazón de tortuga  
Track 8 La clave

# Ritmos Garífunas

## Simbología

### Tonos del Tambor Garífuna



a) <sup>9</sup>


 Sonido Agudo. Cuando aparece con un círculo sobre la figura "o" se debe interpretar como golpe sobre el aro.
 



b) <sup>10</sup>


 Sonido grave, en el centro de la membrana, dedos abiertos, relajados.
 

c) <sup>11</sup>


 Indica sonido grave, entre la orilla y el centro de la membrana, dedos cerrados.
 

---

Track 9 Sonido agudo  
 Track 10 Sonido Grave  
 Track 11 Sonido grave seco.

d)<sup>12</sup>

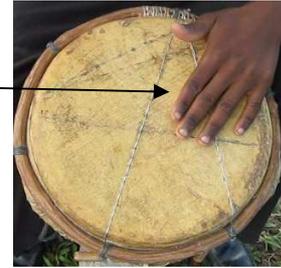


Indica que apaga el golpe con la yema de los dedos mientras percute con la mano contraria, se produce un sonido grave y seco. No debe confundirse con el “slap”.



e)<sup>13</sup>

“S” Se refiere al slap. Una mano funciona como apagador, \_\_\_\_\_



mientras con la otra mano golpea. \_\_\_\_\_



---

Track 12 Sonido Grave apagado.

Track 13 Slapp

## Ritmos Garífunas

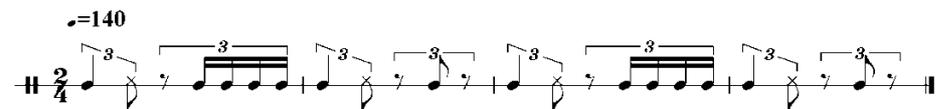
### *Jüngüjüngü(Celebración) o Fedu Fedu(Fiesta fiesta)*

El Fedu se baila para las festividades de navidad, fin de año, celebraciones patronales entre otras ocasiones.

Para este ritmo, se usa el tambor primera y tambor segunda, maracas y el caracol.<sup>14</sup>

♩=140

Tambor Primera



The musical notation is for the 'Tambor Primera' part of the 'Jüngüjüngü' rhythm. It is written in 2/4 time with a tempo of 140 beats per minute. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and rests. The piece begins and ends with a double bar line.

El tambor primera, aunque siempre está improvisando, lo hace alrededor de una sola estructura rítmica; a veces poco perceptible, pues rara vez el solista por su gran habilidad lo presenta literalmente como se puede observar en el ejemplo anterior.



Sonido agudo, en la orilla de la membrana, incluso sobre el aro, a partir del falange intermedio.



Sonido abierto. Golpe a partir de los pliegues de flexión del metacarpo y falanges, dedos cerrados, más hacia el centro de la membrana.

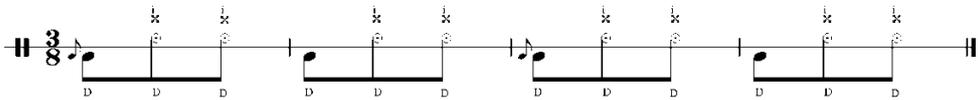
La base del segundo tambor, da la sensación de estar en 3/8, a pesar de esto, los movimientos en el baile se marcan en 2/4, las maracas en general marcan el contratiempo tal como se puede apreciar en el track 16 del disco de apoyo. A continuación la base del tambor segunda: <sup>15</sup>

**♩=140**

Tambor Segunda 

Tambor Segunda 

El ejemplo siguiente, es la manera en cómo se toca en Sangrelaya,

Tambor Segunda 

\* = Apaga con mano izquierda



*Primer golpe mano derecha, a partir de la palma de la mano, se busca un sonido grave.*



Segundo y tercer golpe, apaga con las yemas de los dedos de la mano izquierda, mientras percute a partir de los pliegues de flexión del metacarpo y falanges, más hacia el centro de la membrana que en el slapp. Se busca un sonido menos grave que en el primer golpe.

*El segundo y tercer golpe son menos grave y seco gracias a la mano izquierda que funciona como apagador. La base tiene una variante que le da mayor movimiento, este cambio se hace cuando la letra lo pide, esto no es literal, es más intuición garífuna:*

♩ = 60

Tambor Segunda

x = Apaga con mano izquierda

### Estructura completa<sup>16</sup>

♩ = 140

Tambor Primera

Tambor Segunda

Maracas

En el ejemplo anterior vemos las maracas. Los patrones que corresponden a las maracas pueden variar de acuerdo a la habilidad del ejecutante, no es una camisa de fuerza, como en toda la música Garífuna existe una gran libertad. He tomado unos breves consejos para la ejecución de las maracas ofrecidos por el maestro Daniel Forcada en su método de percusión afro-latina, pg. 22.

*“Las maracas se suelen tocar de dos maneras diferentes: **moviéndolas abajo**(la mejor manera de conseguir un sonido corto, seco y definido, es tocando hacia abajo despacio)**moviéndolas hacia delante y atrás**(de esta manera el sonido es más largo, menos preciso, más difuso, suenan unas notas acentuada)*

*De manera general, para tocar maracas utilizan tres tipos de golpes:*

**Golpes simples:** (un golpe con cada mano) el primer paso es conseguir que el contenido de las maracas se mueva junto y golpee con un sonido seco y definido.

**Golpes dobles:** (dos golpes seguidos tocados con la misma mano) para conseguir un sonido más limpio, el segundo de los dos golpes lo podemos desplazar hacia un lado o hacia abajo.

**Golpes triples:** (tres golpes seguidos tocados con la misma mano) se tocan moviendo primero la maraca un golpe hacia atrás, tomando impulso y después dos golpes seguidos como dobles. Este golpe se utiliza a cierta velocidad, tocando despacio es difícil conseguir que suenen bien.”

## Wanaragua o Yancunú

El Wanaragua, también llamado Yancunú. Es un ritmo ejecutado de forma particular para el mismo fin. La danza del Wanaragua, es danza guerrera, es una representación del guerrero Garífuna que luchó contra los ingleses y franceses en la Isla de San Vicente antes de ser enviados a Honduras.

La base rítmica expuesta a continuación es el "el llamado". Muy sencillo en su estructura, se ejecuta siempre antes de pasar al ritmo base del Yancunú, expuesto en el ejemplo b). *El llamado* avisa al bailarín el principio del baile.

a)<sup>17</sup>

♩ = 170

Tambor Segunda

b)<sup>18</sup>

♩ = 170

Tambor Segunda

El ejemplo b) es literalmente la base rítmica del Yancunú. Es necesario saber que, para acompañar el baile, existen muchas canciones pero todas acompañadas rítmicamente por la misma base.

El tambor primera base, cuyo acompañamiento es muy importante pero con un papel no protagonista como en otros ritmos.<sup>19</sup>

♩ = 170

Tambor Primera

En el Yancunú, el bailarín es el solista en todos los planos, el tambor primera tiene la obligación de seguir al bailarín rítmicamente en todos sus movimientos. Lo que hace que el fraseo del tambor primera sea muy irregular. A continuación, un breve ejemplo:<sup>20</sup>

♩ = 170

Tambor Primera

6

Perc.

12

Perc.

Track 17 El Llamado del Wanaragua

Track 18 Wanaragua Base tambor segunda

Track 19 Wanaragua tambor primera

Track 20 Ejemplo de improvisación, ambos tambores.

## Parranda

El ritmo parranda, tiene inmensas similitudes en su estructura rítmica con la Bunda y el Culio. Con la única diferencia de que La parranda es mucho más lenta, aproximadamente 110 bips a 135 bips por minuto. La instrumentación tradicionalmente consta de maracas, claves, quijada de burro y guitarra. De forma popular podemos encontrar la parranda en ausencia de la quijada de burro, incluyéndose el bajo eléctrico y los tambores.

La estructura rítmica del tambor segunda se detalla a continuación en dos maneras:

Base a)

Tambor Segunda  $\text{♩} = 110$

Base b)<sup>21</sup>

Tambor Segunda  $\text{♩} = 110$

La base del tambor primera es similar a la base rítmica de la chumba en el tambor segunda, sobre ella el tamborista improvisa; es importante recordar que el canto es la razón de ser, así que, el tamborista solo tiene un papel de relleno sin interrumpir al cantante:<sup>22</sup>

Tambor Primera  $\text{♩} = 110$

Track 21 Parranda, Base tambor Segunda b

Track 22 Parranda, Base tambor Primera

El siguiente ejemplo ilustra toda la estructura sin guitarra:<sup>23</sup>

The musical score is for a 2/4 rhythm section and is divided into two parts, a) and b). It consists of four staves: Tambor Primera, Tambor Segunda, Claves, and Maracas. The time signature is 2/4. Part a) contains the first four measures, and part b) contains the next four measures. The notation includes triplets (marked with '3') and various rhythmic patterns for each instrument.

La siguiente estructura muestra la manera en que toca la parranda el Ballet Nacional Garínagu; es muy interesante ver cómo mezclan Gunchey en la segunda, y la primera improvisando sobre una frase de Bunda, y el tercera imitando un bajo sincopado tal como se hace en el guaguancó:

The musical score is for a 2/4 rhythm section with guitar accompaniment and is divided into two parts, a) and b). It consists of five staves: Tambor Primera, Tambor Segunda, Tambor Tercera, Claves, and Maracas. The time signature is 2/4. Part a) contains the first four measures, and part b) contains the next four measures. The notation includes triplets (marked with '3') and various rhythmic patterns for each instrument, including syncopated bass lines in the third drum.

Un elemento muy importante para la parranda es la guitarra. Este es el único ritmo en el que se utiliza un instrumento armónico. A continuación, 4 esquemas de acompañamiento para la parranda en la guitarra. En el disco podemos escuchar una breve explicación sobre la parranda tradicional.<sup>24</sup>

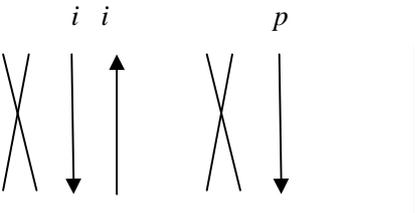
Track 23 Parranda estructura completa

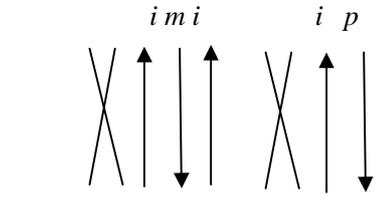
Track 24 Explicación de acompañamiento.

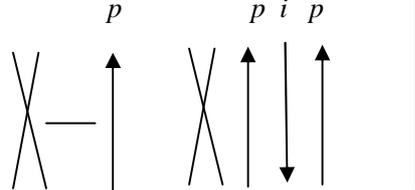
Las siguientes formulas rítmicas, son con los que se ejecutan los esquemas rítmicos de acompañamiento de parranda para guitarra correspondientes para cada inciso de la página siguiente.

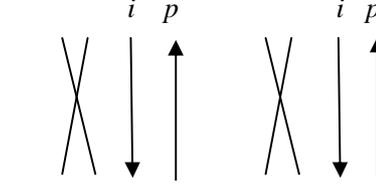
a)  c) 

b)  d)  Esquemas rítmicos de acompañamiento de parranda para Guitarra.

A. <sup>25</sup> 

C. <sup>26</sup> 

B. <sup>27</sup> 

D. 

**Simbología para la mano derecha.**

-  = Golpe sobre las cuerdas.
-  = Rasgueo hacia abajo con el dedo indicado.
-  = Rasgueo hacia arriba con el dedo indicado.
- i* = Dedo índice. *m* = Dedo medio. *p* = Dedo pulgar.

<sup>25</sup> Esquema a.

<sup>26</sup> Esquema b.

<sup>27</sup> Esquema c.

# Estructura Tradicional de la Parranda<sup>28</sup>

♩=125

The musical score is written for three instruments: Claves, Maracas, and Guitarra Acústica. The time signature is 2/4, and the tempo is marked as ♩=125. The Claves part consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The Maracas part consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with an 'x' mark above the first note of each triplet. The Guitarra Acústica part consists of four measures, each containing a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The first measure of the guitar part includes fingerings 'i m i' and 'i P' below the notes. The guitar part also features a series of down and up strokes indicated by arrows above the notes.

Claves

Maracas

Guitarra Acústica

*i m i*  
*i P*

## Banguidi o Bunda

Este ritmo, en la tradición Garífuna se usaba exclusivamente cuando un adulto fallecía, “pasa a la nueva vida”(Banguidi). También llamado “Punta”, obviamente, no se refiere a la “punta” tocada por grupos populares con fines comerciales, que han deformado su esencia musical y cultural. Según la información obtenida en Sangrelaya, el Banguidi, es una danza que tiene su origen en los velorios, es la despedida del alma de una persona, sirve para pedir a los antepasados que al espíritu de la persona recién fallecida le muestren el camino al seiri(la tierra de los antepasados). Al despedir un alma, una nueva está por venir, por tanto, el Banguidi es una danza sexual, bailado únicamente por adultos, antiguamente censurado para los más jóvenes de la comunidad; la mujer seduce al hombre con sus movimientos mientras que el hombre para lograr seducirla debe ser un hábil bailarín, logrando así, de una manera puramente estética representar el acto de reproducción humana. Sin lugar a dudas, no es un baile vulgar. La explicación que se maneja por el Centro Cultural Garínagu y muchos otros Garífunas la afirman respecto al origen del nombre “punta” es que Cuando murió Jhon Bulnes, enemigo del pueblo Garífuna, alguien dijo: “ Vamos a bailar a este..... de punta a punta”, se refería posiblemente, bailar Banguidi desde Batalla(extremo Este de las comunidades garífunas) hasta Masca(extremo oeste).

Una de las estructuras más características de la música Garífuna, donde el virtuosismo del tamborista del tambor primera llega a su máxima expresión.

Tradicionalmente la Bunda era ejecutada únicamente con palmadas, de la siguiente manera:

a)  $\text{♩}=160$  b)

Mujeres

Hombres

Posteriormente se ejecutaba con tinajas, cubetas etc después se introdujo la caja Garífuna tocando la misma estructura anterior, con la única diferencia que ya el solista improvisa. Según fuentes en la comunidad de Cristales, el tambor se introdujo a mediados del siglo pasado. Con el tambor la estructura varía un poco en su forma “b”, pero observamos la fuerte influencia de su origen(a).

a)<sup>29</sup>  $\text{♩}=160$  b)<sup>30</sup>

Tambor Segunda

Track 29 Banguidi tambor segunda base “a”

Track 30 Banguidi tambor segunda base “b”

Con esta base, la música tiene mayor fuerza, lo que obliga al tambor primera usar toda su agilidad percusiva. La técnica de ejecución es simple, pero decisiva para conseguir el color de cada golpe. En el Banguidi el primer golpe se hace con menor intensidad a pesar de que el acento natural del compás recae sobre ese tiempo, y para tal fin debe percutirse con la mano totalmente relajada y los dedos semi abiertos, tal como se muestra en la imagen siguiente:



### Tambor Primera<sup>31</sup>

♩=160

Tambor Primera  $\text{2/4}$

### La Caja de Madera exactamente igual al tambor primera.<sup>32</sup>

♩=160

Caja de Madera  $\text{2/4}$

El siguiente es un pequeño ejemplo de improvisación del tambor primera, en el que podemos observar algunas frases características del estilo.

Tambor Primera  $\text{2/4}$

Track 31 Banguidi, base tambor primera  
Track 32 Banguidi, base caja de madera



## Gunchey

El Gunchey imita los bailes de salón franceses, procurando igualarlas e incluso excederlas; En 1773 se firmó un tratado de paz entre franceses, ingleses y negros caribes, esto permitió un acercamiento económico y cultural gracias a la paz relativa que se vivía en las Antillas menores; anteriormente la única relación entre franceses y negros era de amo-esclavo, o enemigos en guerra.

San Vicente estaba distribuido en dos grandes partes para ingleses y franceses, una tercera parte para los negros caribes. Libres en su paraíso perdido "Yurumein", vivían lujosamente, copiando el estilo de vida europeo. "La primera impresión de Sir William Young al llegar a San Vicente, fue que las mujeres negras libres, vestidas con colores llamativos, con pendientes y collares de oro, caminaban por las calles dándose tal aire de importancia, eran las criaturas más arrogantes que él hubiera visto jamás." (Ruy Galvao de Andrade Coelho, Pg.42. 1995, Segunda ed.)

El Gunchey es pues, un baile de salón Garífuna, que su intención es imitar los bailes de salón europeos.

a) A continuación la base corresponde al tambor segunda:<sup>34</sup>

Tambor Segunda

El ejemplo siguiente, contiene una frase corta, sobre la cual improvisa el primerista, aunque de manera general, el tambor primera utiliza la frase de la base del tambor segunda para improvisar.<sup>35</sup>

Tambor Primera

Estructura Completa<sup>36</sup>

Track 34 Gunchey Base tambor segunda

Track 35 Gunchey Base tambor primera

Track 36 Gunchey, estructura completa, muestra.

## Chumba y Sambay

La Chumba y el Sambay son bailes con los que se trae a la memoria la época esclavista, donde el pueblo negro era sometido a una fuerte opresión sexual. Tenían prohibida la reproducción. Los embarazos eran controlados por los amos, que convenientemente hacían los cruces inter raciales para conseguir un esclavo de mayor calidad. Por otra parte, entre el siglo XVII y XVIII, la opresión sexual era para evitar su proliferación ya que estaban en época de guerra. No existen fuentes primarias para constatar tales hechos, aunque en algunos documentos como anuncios de subastas de esclavos, registros de nacimientos de niños esclavos, confirman que los españoles y portugueses tenían absoluto control sobre sus mercancías, aunque el hecho de los embarazos controlados no deja de ser una conjetura. Cabe destacar que San Vicente, era habitada por indios caribes, negros caribes rebeldes, ingleses y franceses que aún tenían a negros como esclavos.

Las diferencias entre ambos bailes son evidentes, La Chumba es bailado únicamente por mujeres y por el contrario el Sambay es bailado por hombres. Las diferencias rítmicas son muy claras, y se las muestro a continuación:

### Chumba<sup>37</sup>

♩=150

Tambor Segunda

El tambor primera improvisa siguiendo los movimientos en este caso de la bailarina; a continuación un breve ejemplo de una frase corta como base.<sup>38</sup>

♩=150

Tambor Primera

### Estructura completa<sup>39</sup>

Tambor Primera

Tambor Segunda

Clv.

Clv.

Track 37 Chumba Base tambor segunda

Track 38 Chumba Base tambor primera

Track 39 Chumba Estructura completa, muestra.



## Galinda

Galinda es el ritmo que se toca para bailar el **culio**. El **culio** es un baile de celebración, tiene su origen en una disputa entre grupos Garífunas en San Vicente, Auriana y Masiragana, se disputaban la conducción del pueblo Garífuna en la Isla.

Al culio, el Ballet Nacional Garínagu lo define como “*un baile festivo, alegórico a la alegría, se ejecuta en círculos con movimientos cadenciosos.*”

El **Galinda** es tradicionalmente ejecutado con tambor primera y segunda. El tambor primera improvisa exhibiendo su virtuosismo, en este caso la base de su improvisación es:<sup>44</sup>

Tambor Primera

♩=150

2/4

El tambor segunda utiliza tres formulas rítmicas, uno es precisamente el ritmo **Galinda**.<sup>45</sup>

♩=150

2/4

En el ejemplo siguiente podemos ver en los dos primeros compases la forma “a”, intuitivamente el ejecutante pasa a tocar la segunda fórmula escrita en el tercer y cuarto compás “b”. Entonces, entendemos que la primera fórmula se repite indefinidamente, hasta que decide pasar a la segunda, no se ejecuta literalmente los cuatro compases escritos repetidamente, sino debe entenderse como la forma a y b.

Tambor Segunda

♩=150

a) <sup>46</sup>

b)

2/4

Track 44 Galinda, base tambor primera

Track 45 Galinda, tambor segunda Base con Galinda.

Track 46 Galinda tambor segunda Base 2

Estructura Completa Galinda<sup>47</sup>

$\text{♩} = 150$

The musical score is written for three percussion instruments: Tambor Primera, Tambor Segunda, and Maracas. The time signature is 2/4, and the tempo is marked as quarter note = 150. The score is divided into four measures. Each measure contains a triplet of notes. The Tambor Primera part uses eighth notes with accents (s) and a triplet bracket. The Tambor Segunda part uses eighth notes with various articulations (accents, slurs) and a triplet bracket. The Maracas part uses eighth notes with 'x' marks and a triplet bracket. The score ends with a double bar line.

Track 47 Galinda, Estructura completa, muestra.

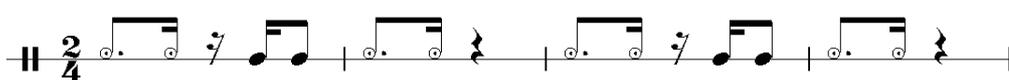
## Maypol

El *Maypol* es una danza que está relacionada con las siembras de mayo; básicamente para traer la fertilidad a las tierras que serán cultivadas. Esta danza se desarrolla alrededor de un palo, que tiene en su parte más alta unas cintas amarradas, en el extremo de cada cinta hay un hombre o una mujer, bailan dando vueltas alrededor del palo hasta que las cintas envuelven el palo, y hacen lo mismo en sentido inverso.

La Lic. Wendy Griffin en su libro "Los Garífunas de Honduras. 2005, Pg.170, ", menciona que en algunas comunidades se utiliza la trompeta, el saxofón, clarinete, bombo y tambores.

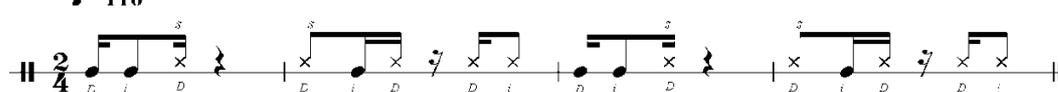
Tradicionalmente se ejecuta con tambor primera y segunda, como en todos los casos, la segunda lleva la base y el tambor primera improvisa.<sup>48</sup>

♩=110

Tambor Segunda 

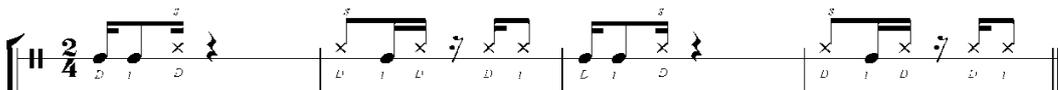
Tambor primera<sup>49</sup>

♩= 110

Tambor Primera 

Estructura completa.<sup>50</sup>

♩=110

Tambor Primera 

Tambor Segunda 

Track 48 Maypol Base tambor segunda

Track 49 Maypol base tambor primera

Track 50 Maypol estructura completa, muestra

## Coreopatía

Este es un baile de diversión, en el que representan personajes de la vida cotidiana para hacer mofa de ellos, retratan la realidad, puede considerarse como danza teat; por ejemplo, se imita a un hombre impotente y a su esposa embarazada.

El ritmo base para el tambor segunda según lo recogido en Sangrelaya es el siguiente.<sup>51</sup>

♩=130

Tambor Segunda

7

Tambor Primera, base.<sup>52</sup>

♩=130

Tambor Primera

Redoblante:<sup>53</sup>

♩=130

Redoblante

Estructura Completa<sup>54</sup>

♩=130

Redoblante

Tambor Primera

Tambor Segunda

Clv.

Clv.

Clv.

Track 51 Coreopatía, base tambor segunda.

Track 52 Coreopatía, base tambor primera

Track 53 Coreopatía, base redoblante

Track 54 Coreopatía, estructura completa.

Las letras evidentemente son por lo general improvisadas, aunque existe un párrafo muy popular y conocido por muchos, y que hace la función de estribillo, es la letra y melodía graficadas en el ejemplo anterior.

$\text{♩} = 120$

Tambor Segunda

Voz

Clv.

Voz

Clv.

Voz

Clv.

Voz

## Apéndice

La percusión Garífuna es muy ágil, frases muy interesantes en las improvisaciones como en las bases. A diferencia de muchos otros estilos de música alrededor del mundo, esta mantiene la energía casi siempre a un 100%. Al momento de ejecutarla, exige un alto nivel técnico, tanto por la agilidad que requiere para demostrar un virtuosismo interpretativo al igual que por el cuidado que se debe tener para encontrar los sonidos con colores tan peculiares que nos ofrece únicamente el tambor Garífuna. Para esto, recomiendo:

- Que las manos en los tambores segundos no estén muy tensas o paralelas al pegar en el cuero. Flexibilidad para sacar buen sonido como base que son y así apoyar al tambor primera.
- Dejar caer la mano izquierda tan naturalmente, que al levantar dicha mano forme un semicírculo cayendo gradualmente al cuero y proporcionando así, una buena base, similar a un bajo continuo, en los diferentes ritmos.

En el tambor primero a la hora de improvisar es más libre en ejecución.

- Debemos tener muy en cuenta que no estamos ejecutando congas, lo que significa que para variar los colores necesitamos fuerza y precisión en ambas manos.
- Utilizamos el slap y el aro para acentuar ritmos sincopados o más irregulares dentro de nuestra improvisación.
- El tambor primera tiene su variedad para la improvisación, si se sabe aprovechar sus diferentes tonos.
- Su cuerda debe estar bien presionada con el cuero, es aquí donde demostramos para que fue hecho. Esto le da a la improvisación un sonido singular. Hasta ahora no se puede comparar su forma de ejecución.
- Recomiendo que el único patrón a seguir para el tambor primera sea ver y escuchar, para ir asimilando conocimientos en introducir variantes coherentes en su desarrollo.

La difusión de este material es digno de admirar y respetar, ya que no se trata de un trabajo superficial ni especulativo; sino que trata profundamente del verdadero estudio técnico de los ritmos Garífunas en Honduras. Estoy seguro que esto tendrá un impacto directo en la formación de estudiantes de música dentro y fuera del país; traerá consigo nuevas generaciones más conscientes y respetuosas de la cultura Garífuna.

Crear por sobre lo que existe sin ser estudiado, comprendido o asimilado, trae como resultado anacronismos muy lejos de la realidad musical de la cultura Garífuna.

Es menester nuestro, como académicos de la música, hacer conciencia y ser la punta de lanza en esta temática.

Lic. Cristóbal Pineda.

## Bibliografía

Griffin, Wendy. *Los Garifunas de Honduras: Cultura, Lucha y Derechos bajo el convenio 169 de la OIT*. Comité de emergencia Garífuna de Honduras. 2005

Pérez Guarnieri, Augusto. *África en el aula: una propuesta de educación musical-1ª ed.* Univ. Nacional de la Plata, 2007

de Andrade Coelho, Ruy Galvao. *Los negros caribes de Honduras – 2ª ed.* Northwestern University, Evanston, Illinois, USA 1995.

Uayujuru Savaranga, Crisanto. *Los caminos culturales históricos de los afro descendientes(Garínagu)Tesis pensamiento y reflexión de la historia que nunca nos han querido contar- colección bicentenario.* Tegucigalpa, Honduras, C.A. Fondo Cultural Informativo Garínagu, Enero 2005.

Forcada, Daniel. *Método de percusión afro-latina-Técnica y patrones para cada instrumento y ritmo.* Nueva Carisch España, S.L. 2000

Carvalho, José Jorge. *La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical-Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas.* Dpto. de antropología, Univ. De Brasilia. Brasilia 2003



ISBN: 978-99926-820-3-6



*German Betuel Barahona S. Nació el 18 de Marzo de 1985 en la ciudad de El Progreso, Yoro, Honduras. Maestro de Educación Musical egresado de la Escuela Nacional de Música, Licenciado en Música con especialidad en Guitarra clásica egresado de la Escuela de Artes de la UNAH.*

*Debuta como compositor en el Teatro La Fragua en 2003, ha presentado su música a nivel nacional e internacional; en el Teatro de las Artes en la ciudad de México D.F. estrena su primer obra de música experimental basada en ritmos Garífunas; posteriormente presentada en el Teatro Blas Galindo y la Plaza de las Artes en el CENART, México D.F.*

*Como guitarrista ha participado en varios festivales musicales en Estados Unidos, Costa Rica, Guatemala, Nicaragua y Cuba. Fue ganador del tercer lugar en la primera competencia de Guitarra clásica a nivel de Centro América y Colombia.*

*Ganador de la beca del Programa de Residencias para creadores y artistas de Iberoamérica en México. Actualmente ha desarrollado esta investigación, con el propósito de recopilar los ritmos Garífunas en partitura, así conservar la música Garífuna que es parte importantísima dentro de la cultura afro descendiente en Iberoamérica y el mundo.*



PROGRAMA CONJUNTO  
CREATIVIDAD E  
IDENTIDAD CULTURAL  
PARA EL DESARROLLO LOCAL



**MDGIF**

FONDO PARA EL LOGRO DE LOS ODM