

MATTHIAS STÖCKLI

---

ACERCA DE LAS GRABACIONES HECHAS POR  
FRANZ TERMER EN SANTA EULALIA,  
HUEHUETENANGO, Y SU TRANSCRIPCIÓN  
POR WILHELM HEINITZ

**Abstract**

In 1927, the German geographer and ethnologist Franz Termer (1894-1968) recorded a series of musical pieces played by two shawms and a drum, in the village of Santa Eulalia in the Cuchumatanes Mountains. Together with other ethnographic material collected by Termer during his field trips in Guatemala and elsewhere in Central America, those records were to be deposited at the Hamburg Museum of Ethnography. In the early 1930s, they were analyzed by Wilhelm Heinitz (1883-1963), musicologist and psychologist at the Phonetic Laboratory in Hamburg, who published the results in a short article accompanied by the transcriptions of six of the seven wax cylinders recorded by Termer. As the records seem to have got lost sometimes afterwards, these transcriptions represent the only testimony of Termer's attempt at documenting a polyphonic practice which today is rarely found anymore, if at all, in Guatemalan indigenous music. Moreover, Heinitz' analysis of the Santa Eulalia pieces is a document of a rather peculiar musicological theory and methodology which were nevertheless firmly linked to contemporary Comparative Musicology.

**LAS GRABACIONES DE FRANZ TERMER**

Para su primera y más prolongada estancia en Centroamérica —que duró de 1925 a 1929—, el geógrafo y etnógrafo alemán Karl Ferdinand Franz Termer (1894-1968) se propuso “prestar atención a las condiciones etnográficas de los territorios indígenas de aquellas regiones”, objetivo que llegó a realizar “principalmente en Guatemala” (Termer, 1957: xvi-xvii). Este enfoque investigativo que representó sólo una parte de sus compromisos adquiridos con varios patrocini-



nadores alemanes de su viaje científico, entre ellos la Sociedad de Geografía de Hamburgo, le llevó a coleccionar, ocasionalmente, "material etnológico" (Termer, 1957: xvii) que depositó a su regreso a Alemania en el Museo de Etnología de Hamburgo. Entre los objetos que así se reunieron, se hallaron varios instrumentos musicales,<sup>1</sup> pero también documentos de expresiones inmateriales de la cultura indígena en forma de filmaciones de danzas<sup>2</sup> y grabaciones de música. A principios de los años 30, estas grabaciones —o, por lo menos, parte de ellas— fueron prestadas al Laboratorio de Fonética (*Phonetisches Laboratorium*; también como: *Institut für Phonetik*) de la Universidad de Hamburgo para que se efectuara allí "una interpretación musicológico-comparativa" a cargo del musicólogo y psicólogo Wilhelm Heinitz (Heinitz, 1933: 4).<sup>3</sup> A su entrega, el material fonográfico fue acompañado por las siguientes anotaciones de Termer:

*"Todas las grabaciones fueron hechas en el municipio de Santa Eulalia, departamento de Huehuetenango, República de Guatemala. Sus habitantes indios pertenecen a la tribu de los chujes, los cuales a su vez se integran al grupo lingüístico de los mam. Como músicos se desempeñaban tres personas, que solían tocar los sones indios durante desfiles y procesiones, tanto dentro como fuera de la iglesia. Dos de ellos tocan la chirimía, uno el tambor. Hice una única grabación con un tamborero solo; las demás grabaciones reproducen la chirimía.*

*Unas breves descripciones de ambos instrumentos se encuentran en O. Stoll, Guatemala (1886), pp. 373 y 375. En mi caso se trataba de un pequeño timbal de parche, llamado simplemente "tambor". En el Museo de Etnología de Hamburgo se hallan ejemplares (chirimía y tambor) que traje desde Guatemala...*

<sup>1</sup> Véase Stöckli, 2007: 14; Stöckli y Arrivillaga Cortés, 2006.

<sup>2</sup> Véase Haberland, 1995: 374.

<sup>3</sup> En el Laboratorio de Fonética de la Universidad de Hamburgo, Wilhelm Heinitz (1883-1963) fue asistente de Giulio Panconcelli-Calzia, uno de los pioneros de la fonética experimental en Alemania.

*Quisiera indicar que en el área mam, o sea, en el noroeste de Guatemala, vi muy a menudo dos chirimías tocando en conjunto lo que podría complementar eventualmente la observación que hizo Sapper (Das nördliche Mittelamerika, 1877, S. 319)" (Heinitz, 1933: 4).<sup>4</sup>*

De estas grabaciones en forma de cilindros de cera, hechas en 1927, Heinitz efectuó transcripciones que publicó en 1933 junto con su breve artículo intitulado *Chirimía-und Tambór-Phonogramme aus Nordwest-Guatemala* en *Vox*, órgano que le servía al Laboratorio para publicar los resultados de sus investigaciones. No obstante, de allí se pierden los rastros de su paradero.

De este modo, las transcripciones de Heinitz representan (por el momento) el único testimonio "musical" de la empresa científica que indujo a Termer a llevar consigo una grabadora durante sus investigaciones de terreno o, por lo menos, en aquella ocasión cuando pasó por Santa Eulalia. No sabemos si semejante aparato formó parte regular de su equipaje de viaje, ni tampoco si le fue proporcionado por uno de sus patrocinadores alemanes y si no, dónde lo habría conseguido en la Guatemala de ese entonces.<sup>5</sup> Su

<sup>4</sup> Traducción del alemán de esta y otras citas por el suscrito.

<sup>5</sup> En su exploración geográfica y etnográfica de los "Altos Cuchumatanes", llevada a cabo entre 1926 y 1927, Termer pasó dos veces por Santa Eulalia, la primera vez llegando al pueblo desde "[San Juan] Ixcoy, San José las Flores, Palo Grande, Barillas"; la segunda vez, en 1927, por la ruta "Nebaj - Salquil Grande - Soloma - Santa Eulalia - Barillas - Yula San Juan - Ilóm - Chajul - Cotzal - San Francisco - Río Putúl - Zona Reina - Chamá (Alta Verapaz)" (Termer, 1936: 197). Entonces, es posible que, por lo menos en el segundo recorrido, Termer no sólo haya llevado la grabadora, sino que también haya hecho recopilaciones de música en otras estaciones de su viaje.

Dicho sea de paso, según Haberland (1995: 374-376), el uso de medios técnicos avanzados en la documentación acústica y visual de sus observaciones etnográficas, contrasta de manera notable con la "renuencia de Termer al uso de vehículos en sus viajes"; sin embargo, una renuencia que, obviamente, también tenía su razón metodológica ya que el uso de un carro "le impedía apreciar todo el paisaje, la geología, la vegetación, etc., que era posible apreciar cuando se desplazaba a pie o a caballo".



interés en la documentación de la música y danza indígenas, sin embargo, bien podría haber sido despertado por su maestro Karl Sapper (1866-1945) quien había dedicado a ambas expresiones culturales considerable espacio entre sus muy variados intereses científicos. De hecho, es el mismo Sapper al que se refiere Termer en su nota: treinta años atrás, Sapper había oído el mismo conjunto de dos chirimías y un tambor, no con frecuencia sino "de vez en cuando" en el área k'iche' (Sapper, 2006: 104). Fue durante uno de estos encuentros que efectuó, a su vez, la transcripción musical de uno de los sonos de un Baile de Cortés, tratando de dejar constancia de sus particularidades polifónicas (Sapper, 2006: 104-105).<sup>6</sup>

Conjuntos de más de una chirimía son históricamente bien documentados, también para Guatemala, pero ya no parecen existir en el país, ni tampoco ser recordados por parte de músicos vivos como una práctica común de sus antepasados. Así que las transcripciones de Sapper y las grabaciones de Termer mediadas por Heinitz parecen representar, hasta la fecha, los últimos testimonios etnográficos de dicha práctica.

#### UNAS EXPLICACIONES ACERCA DE LAS TRANSCRIPCIONES DE HEINITZ

De los siete cilindros de cera grabados por Termer, Heinitz únicamente efectuó seis transcripciones,<sup>7</sup> habiendo encontrado el primero de los siete ya no apto para la escucha. Pero también algunos de los otros cilindros presentaban, ya para ese entonces, daños que impidieron una transcripción completa (Heinitz, 1933: 5), como en el caso de la transcripción del Cilindro No. 2 —la prime-

<sup>6</sup> Para una apreciación musicológica de las transcripciones de Sapper y su comparación con las de Heinitz, véase Stöckli, 2005.

<sup>7</sup> Véase apéndice.

ra de la serie— que termina en un "etc." ("usw.") y con la advertencia de que el resto del fonograma era demasiado inarticulado para ser transcrito. Más lamentable aún es la indicación subsiguiente: que por el estado deteriorado del fonograma sólo se logró captar parcialmente el acompañamiento de la segunda chirimía. Sea por esta razón o porque la calidad de la grabación en sí no permitió distinguir de forma clara los movimientos melódicos de las dos chirimías, como advierte Heinitz al final de su transcripción del Cilindro No. 5, el hecho es que las transcripciones sólo logran transmitir una muy vaga idea de los procedimientos polifónicos que deben haber formado la base del concierto de estas dos chirimías procedentes de Santa Eulalia.

Sin explicación queda por qué los ritmos del tambor acompañante sólo ocasionalmente aparecen transcritos; mientras que el Cilindro No. 4 obviamente corresponde a la grabación de un tambor solo que menciona Termer en su nota, y las transcripciones de los Cilindros No. 6 y 7 reproducen por lo menos la manera como el tambor fue tocado al principio de los dos sonos; falta en las demás transcripciones indicación cualquiera del acompañamiento rítmico y de su coordinación con las partes melódicas.

Al respecto del ámbito tonal en que se desarrollaron los movimientos melódicos de las dos chirimías: una undécima entre *c'* (*do*) y *f'* (*fa*), Heinitz admite no saber con seguridad si la transcripción en verdad corresponde al original, dado que las grabaciones carecían de un sonido de referencia.<sup>8</sup>

Aunque las transcripciones de Heinitz también despiertan ciertas dudas acerca de otros aspectos musicales, no es el lugar aquí para aclararlas. Sin embargo, lo que sí vale indicar brevemente es el

<sup>8</sup> De todas maneras, hoy en día aún es frecuente encontrar tanto el ámbito de una undécima como la estructura melódica centrada en un *fa* en las melodías de las chirimías guatemaltecas.



significado de las series de números escritos encima del pentagrama, porque remiten a una preocupación musicológica principal de Heinitz y, por lo tanto, también al contexto histórico en que las grabaciones de Termer fueron estudiadas.

Dicha numeración forma parte de un método analítico con el cual Heinitz pretende captar “el proceso músico-dinámico dentro del desarrollo expresivo de la música” (Heinitz, 1933: 5). Tras ordenar las series numerales jerárquicamente —el ‘1’ de cada serie corresponde “al grado dinámico más significativo del desarrollo musical”— y determinar la forma en que éstas permutan a lo largo de aquel desarrollo, Heinitz detecta en los sonos de Santa Eulalia “una pronunciada conducta ‘primitiva’ en cuanto a la dinámica del movimiento expresivo-musical” (Heinitz, 1933: 5). Éste tampoco es el lugar para especular sobre el funcionamiento de este método y, menos aún, para aclararlo.<sup>9</sup> Por lo tanto, nos limitamos a hacer notar que, de algún modo, el método le sirvió a Heinitz para formar una base de datos y someterla luego a la “interpretación musicológico-comparativa” antes mencionada. El hecho de que se tratara de una investigación diseñada para comparaciones en gran escala y bajo premisas evolucionistas, muestra el firme anclaje de Heinitz en la Musicología comparada de su época.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Anterior a su breve estudio sobre las grabaciones de Termer, Heinitz había explicado su método en un artículo en *Vox* 17/ 3, 1931 (ibid.); no obstante, donde éste habría hallado mayor aplicación, debe haber sido en su libro *Strukturprobleme in primitiver Musik* (“Problemas de estructura en la música primitiva”), publicado también en 1931. No tuvimos ante nosotros ninguna de las dos publicaciones en el momento de la redacción de este comentario.

<sup>10</sup> Es obvio que el estudio sobre los sonos de Santa Eulalia formó parte de un diseño investigativo mucho más extenso. No obstante, sólo de la lectura del artículo correspondiente no se desprenden ni el lugar ni la importancia que el estudio ocupaba dentro de la investigación general. Dicho de otro modo, no se desprenden las cuestiones específicas que Heinitz se propuso tratar mediante el análisis de dichos sonos.

No obstante, había otro objetivo más detrás del análisis de las grabaciones de Termer, el cual revela un enfoque musicológico al mismo tiempo más particular y más amplio. Heinitz lo describe así:

“En cuanto a la discusión sobre los determinantes que dan sentido al desarrollo dinámico de las melodías, también aquí nos parece de particular importancia el análisis de la reacción motriz durante la experiencia auditiva y la reconstrucción de la técnica de ejecución” (Heinitz, 1933: 5).

Heinitz mismo se sometió a tal “experiencia” y resumió su “reacción motriz” subjetiva en un listado detallado de la posición y acción de distintas partes de su cuerpo (la cabeza, los ojos, el aparato respiratorio, el tronco, los brazos, las piernas, los pies y otras más). (Heinitz, 1933: 6) Detrás del experimento se halla la convicción de Heinitz de que en la producción y recepción musicales el aspecto motriz deberá ser tratado no como secundario sino como determinante:

“Consideramos que el elemento primario y esencial de la música no se encuentra en el ámbito acústico (“klanglich-akustisch”) sino en el ámbito motriz (“organisch-motorisch”) el cual es, por supuesto, condicionado psicológicamente” (Heinitz, 1931: 16).

“El fenómeno acústico es meramente un complejo parcial y, en nuestra opinión, secundario en la experiencia músico-fonética” (Heinitz 1931: 24).<sup>11</sup>

Fue esta línea de investigación, informada por conceptos de la fonética experimental y de la psicología, que Heinitz persiguió en sus estudios musicológicos en el Laboratorio de Fonética de

<sup>11</sup> Ambas citas fueron traducidas de una traducción del alemán al inglés de George Herzog quien la publicó como parte de su reseña de “*Strukturprobleme*” en el *Journal of American Folklore* 46/179, 1933, pp. 93-95.



Hamburgo. Gracias a ella, pero muy probablemente no gracias a un interés etnográfico específico, como sin duda lo tenía Termer, disponemos hoy en día de las siguientes transcripciones de sonos tocados, en los años 20 del siglo pasado, por dos chirimiteros y un tamborero de Santa Eulalia.

## POSDATA

Trabajando en la edición del artículo que Ruth Piedrasanta redactó para esta revista sobre los *maxtoles* chuj de San Sebastián Coatán y San Mateo Ixtatán —ambos pueblos a menos de 15 kilómetros de distancia (en línea recta) de Santa Eulalia—, no sólo obtuvimos una foto tomada recientemente de un conjunto de dos chirimiteros y un tamborero coataneros, sino también, y mucho mejor aún, una videograbación del mismo. En la pieza corta que tocaron en esta ocasión ante una tumba, los dos chirimiteros interpretaron la misma melodía en una especie de heterofonía, o sea, ligeramente desfasada; además, cada uno se tomó a menudo la licencia de pausar brevemente mientras que el otro siguió tocando. Es más, en el video, la misma coordinación heterofónica se puede apreciar en el fondo, realizada por otro conjunto del mismo tipo que ese día también estaba presente en el cementerio. De todos modos, se trata de un modo polifónico que no aparece representado en ninguna de las transcripciones de Heinritz.<sup>12</sup>

Finalmente, al revisar unos álbumes de fotografías en la Fototeca del Centro de Investigaciones Centroamericanas (CIRMA) en Antigua Guatemala, los cuales hasta la fecha no han sido catalo-

<sup>12</sup> Salvo quizás, de manera indirecta, si uno supone que la razón para la dificultad de Heinritz de distinguir (y luego transcribir) las melodías de las dos chirimías hubiera sido no sólo la mala calidad del fonograma sino también este tipo de heterofonía. Donde, inequívocamente, no se trata del mismo tipo de coordinación melódica, es en la transcripción del Cilindro No. 2.



Foto No. 1  
Conjunto de dos chirimiteros y un tamborero.  
San Sebastián Coatán, 1º de noviembre de 2004.  
(Foto: Ruth Piedrasanta)

gados, encontramos dos fotos de un conjunto de dos chirimías y un tambor acompañando lo que bien podría haber sido un Baile de Cortés. Las fotos fueron tomadas en Santa Eulalia a finales de los años 60 del siglo pasado, confirmando así la persistencia de este tipo de conjunto en aquel pueblo más de 40 años después de las grabaciones de Termer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Haberland, Wolfgang  
1995 Recuerdos de un maestro: Karl Ferdinand Franz Termer (1894-1968). En *Mesoamérica* 30, pp. 371-388.



Heinitz, Wilhelm

1931 *Strukturprobleme in primitiver Musik*. Friederichsen, de Gruyter & Co., Hamburg.

1933 Chirimía- und Tambór-Phonogramme aus Nordwest-Guatemala. En *Vox: Mitteilungen aus dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg* 19/1-2.

Sapper, Carl

2006 Música tradicional de las tribus indias de la Mesoamérica septentrional. En *Tradiciones de Guatemala* 66, *Etnomusicología en Guatemala* (editado por Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés). CEFOL-USAC, pp. 101-108.

Stöckli, Matthias

2005 Karl Sapper (1866-1945) y la música: un ejercicio en la interpretación de un documento etnomusicológico histórico. En *Tradiciones de Guatemala* 63, CEFOL-USAC, pp. 79-92.

2007 Un breve esbozo de la historia de la etnomusicología con especial énfasis en Guatemala. En *Por los senderos de la música: 30 años del Área de Etnomusicología*, CEFOL-USAC (editado por Alfonso Arrivillaga Cortés y Matthias Stöckli). CEFOL-USAC, Guatemala, pp. 9-18.

Stöckli, Matthias y Alfonso Arrivillaga Cortés

2006 Una nota sobre las fotografías y el registro documental. En *Tradiciones de Guatemala* 66, *Etnomusicología en Guatemala* (editado por Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés). CEFOL-USAC, pp. 171-196.

Termer, Franz

1936 *Zur Geographie der Republik Guatemala*. I. Teil, *Zur physischen Geographie von Mittel- und Süd-Guatemala*. En *Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft Hamburg* 44, pp. 89-275.

1957 *Etnología y etnografía de Guatemala*. Seminario de Integración Social Guatemalteca, No. 5, Editorial de Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

## APÉNDICE

### Las transcripciones de Heinitz

2.

Beginn mit dem 1. langen Ton des Phonogramms.

1/4 = 1/4, also doppelt so schnell

a tempo

Der Rest des Phonogramms ist undeutlich. Die Begleitung des zweiten Instruments konnte wegen des mangelhaften Phonogramms nur angedeutet werden.



3.

Takt: 1 2 3 4 5  
6 7 8 9 10 11  
12 13 14 15 16 17 18  
19 20 21 22 23 24 25 26  
27 28 29 30 31 32 33 34  
35 36 37 38 39 40 41  
42 43 44 45 46 47 48 49  
50 51 52 53 54 55  
56 57 58 59 60 | Phonogramm defekt | 61 62  
63 64 65 66 67 68  
69 70 71 72 73

vergleiche Takt 81

v.v. (Walter zu Ende)

4.

Aufbau: 4A 2B | 2A 2B | 3A 2B | 3A 2B | 2A 2B | 3A 2B | 3A 2B | 3A 2B | 3A 2B | 4A 2B | 3A 2B ||

5.

Der Anfang des Phonogramms ist beschädigt.

Takt 1 2 3 4 5  
6 7 8 9 10 11 12 13  
14 15 16 17 18 19 20 21 22  
23 24 25 26 27  
28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38  
39 40 41 42 43 44 45  
46 47 48 49 50 51  
52 53 54 55 56 rit. 57 58 59 60

Phonogramm zu Ende

v.v.

Die gemeinsam blasenden Instrumente sind in einzelnen Stimmteilungen vom Phonogramm her nicht zuverlässig auseinanderzuhalten.



6.

Takt 1 2 3 4 5

Trommel:

Dünnes Stöck

fehlt vermutlich am Anfang

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 Ende

7.

Anfang unsicher

Takt 1 2 3 4

Trommel:

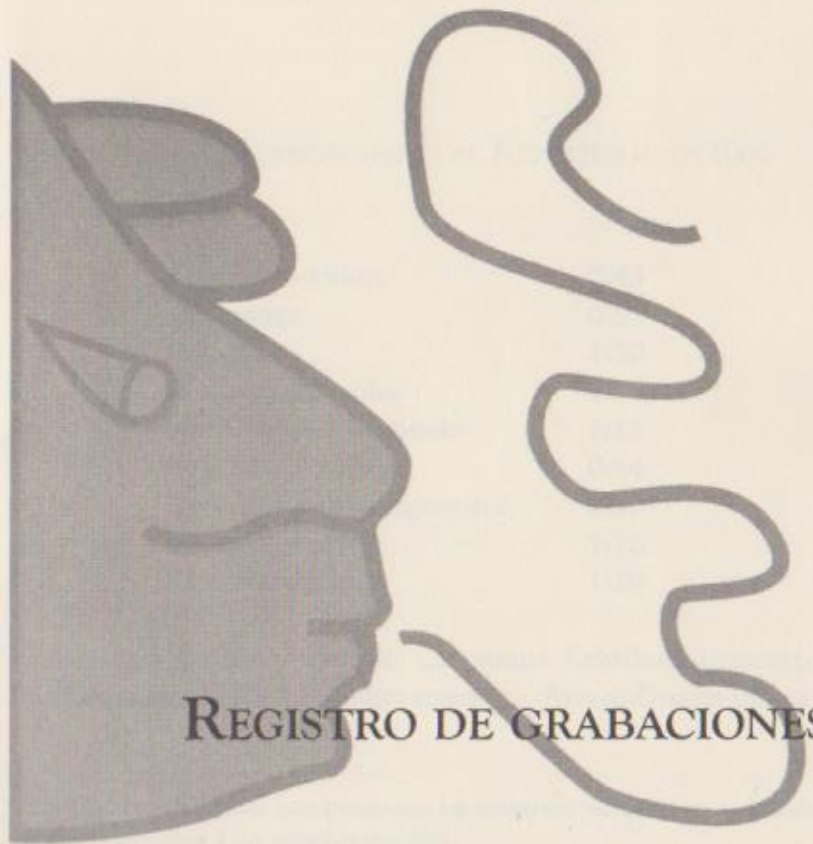
Anfang unsicher

usw.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68

Einige Stellen des Phonogramms sind metrisch unsicher; sie wurden dann aus Parallelstellen konstruktiv ergänzt.





REGISTRO DE GRABACIONES



## REGISTRO DE LA GRABACIONES\*

*Paulo Alvarado*

NOTAS PARA UN ACERCAMIENTO AL REPERTORIO DE SAN  
MIGUEL ACATÁN

1.	Acorranaternum	0:43
2.	Salamanca	0:53
3.	Pabanilla	1:30
4.	Mulier quit prolas	1:49
5.	Maria de solo un buelo	1:13
6.	Llegaos al convido	0:54
7.	Oy sube nuestra esperanza	1:50
8.	Victoria, victoria	1:12
9.	Victoria, victoria	1:28

*La Cantoría de Tomás Pascual:* Christiane Lehnhoff (soprano),  
Elisabeth Lehnhoff (alto, flauta soprano), Arturo Duarte (tenor),

\* Las distintas calidades que presentan las muestras incluidas en este disco compacto se deben a sus orígenes variados.



Alfonso Muralles (bajo), Andreas Lehnhoff (bajo, flauta tenor). *El Cuarteto Contemporáneo de Guatemala*: Linda Molina (violín), Marco Barrios (violín, percusión), Otto Santizo (violín, viola), Jorge Santizo (viola), Paulo Alvarado (violonchelo, flauta bajo), David Holiday (flauta alto).<sup>1</sup>

Ruth Piedrasanta Herrera

LOS MAXTOLES O MAESTROS DE CORO ENTRE LOS CHUJ

10. Canto en latín 4:49

El *maxtol* Francisco Mateo cantando y rezando ante una tumba. San Sebastián Coatán, 1° de noviembre de 2004.

Recopilación: Ruth Piedrasanta.

Matthias Stöckli

ANTONIO MALÍN: ENTRE LO LOCAL Y LO NACIONAL

11. Hijo querido  
(son de Antonio Malín) 3:51
12. Callecita Malín  
(son de Antonio Malín) 3:51
13. Santa Eulalia  
(son tradicional) 2:49

*La Ixtia Jacalteca*: marimba principal: José Santiago Díaz (pícolo), Antonio Malín (prima), Eduardo Silvestre Camposeco (centro); marimba tenor: Manuel Montejo Silvestre (pícolo segundo), José Jiménez Cárdenas (centro segundo), Tomás Francisco Recinos

<sup>1</sup> Grabación: Giacomo Buonafina, 1994 (1, 3, 4, 5, 6, 7 y 8); Antonio Aragón, 1998 (9) y 2000 (2). Producción: Paulo Alvarado, 1994, 1998, 2000. © 2008 Paulo Alvarado (para esta compilación).

(bajo tenor); José Julián Montejo López (bajo eléctrico); Trinidad Díaz Jiménez (batería). Jacaltenango, 4 de abril de 2008.  
Recopilación: Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés.

Carlos René García Escobar

LAS DANZAS UNIFICADAS DE SAN PEDRO NECTA,  
HUEHUETENANGO

Danza de Toritos

14. Vuelta redonda  
(1er son, "Palo de cintas") 2:49
15. La Toreada (5to son) 2:26
16. Rey Tecún (6to son) 1:42

*Marimba Rancho Alegre*: Arnulfo Ramírez Ramírez (14), Rocaél Ramírez Gerónimo (15-16), Arturo Ottoniel Ramírez Gerónimo (14-16); gritos, chinchines. Casa de don Arnulfo, San Pedro Necta, 3 de abril de 2008.

Recopilación: Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés.

Matthias Stöckli

ACERCA DE LAS GRABACIONES HECHAS POR FRANZ TERMER  
EN SANTA EULALIA, HUEHUETENANGO...

17. Son 3:00

Conjunto de dos chirimías y un tambor tocando ante una tumba. San Sebastián Coatán, 1° de noviembre de 2004.

Recopilación: Ruth Piedrasanta.

Alfonso Arrivillaga Cortés

CÓMO CANTAN LOS CUCHUMATANES. UN RECUENTO MUSICAL  
A PARTIR DE LA MIRA ETNOGRÁFICA

18. Primer son de ofrenda 2:29

19. **Son del Indio Cortés y de Alvarado**  
(Baile de Cortés) 2:05

Pascual Pérez Ramírez Nolasco (chirimía), Lucas Pascual Morales (tambor). Casa de don Pascual, San Marcos Huista, Jacaltenango, 4 de abril de 2008.

Recopilación: Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés.

20. **Son Esperancita**  
(a la Virgen de la Encarnación) 2:24

Ernesto Ortiz (marimba sencilla del Baile de San Miguelito). Aguacatán, 2 de abril de 2008.

Recopilación: Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés.

21. **Eres la Reina (de Félix Cota)** 2:13

Elena Cota. Jacaltenango, 17 de julio de 2008.

Recopilación: Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés.

22. **Hin Tox'tx'an** 2:51

*Conjunto Aurora*: Antonio Mendoza, Ángel Díaz Cota, Manuel Santos Montejo, Mateo Castillo Gregorio, Antonio Díaz Camposeco (guitarras, voz); Feliz López Díaz (mandolina); Miguel Patricio Ros Esteban (guitarrón). Campamento de Refugiados, Ejido Nuevo Llano, Comalapa Frontera, Chiapas, México, 26 de enero de 1993.

Recopilación: Alfonso Arrivillaga Cortés.

23. **Stz'uti** 4:24

*Maya Honh*: Candelario Rojas Esteban (guitarra); José Rojas Esteban (mandolina y voz); José Montejo Recinos (guitarrón); Alfonso

Rojas Esteban (violín y voz). Campamento de Refugiados Nueva Libertad, Trinitaria, Chiapas, México, 22 de enero de 1993.  
Recopilación: Alfonso Arrivillaga Cortés.

24. **La batalla del Perol**  
(de Baltazar Díaz Hurtado) 5:31

Baltazar Díaz Hurtado (violín y voz); José Julián Montejo López (guitarra). Casa de don Baltazar, Jacaltenango, 5 de abril de 2008.  
Recopilación: Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés.

25. **10 años de exilio** 2:26

*Los Gavilanes de la Frontera*: Nicomedes Vicente Montejo (acordeón y primera voz); Vicente Montejo, Adin Funes (guitarras); Olindo Funes Figueroa (guitarrón). Campamento Santa Cruz, Comalapa Frontera, Chiapas, México, 25 de enero de 1993.  
Recopilación: Alfonso Arrivillaga Cortés.

26. **Señor de la Montaña**  
(de Santos Montejo) 4:34

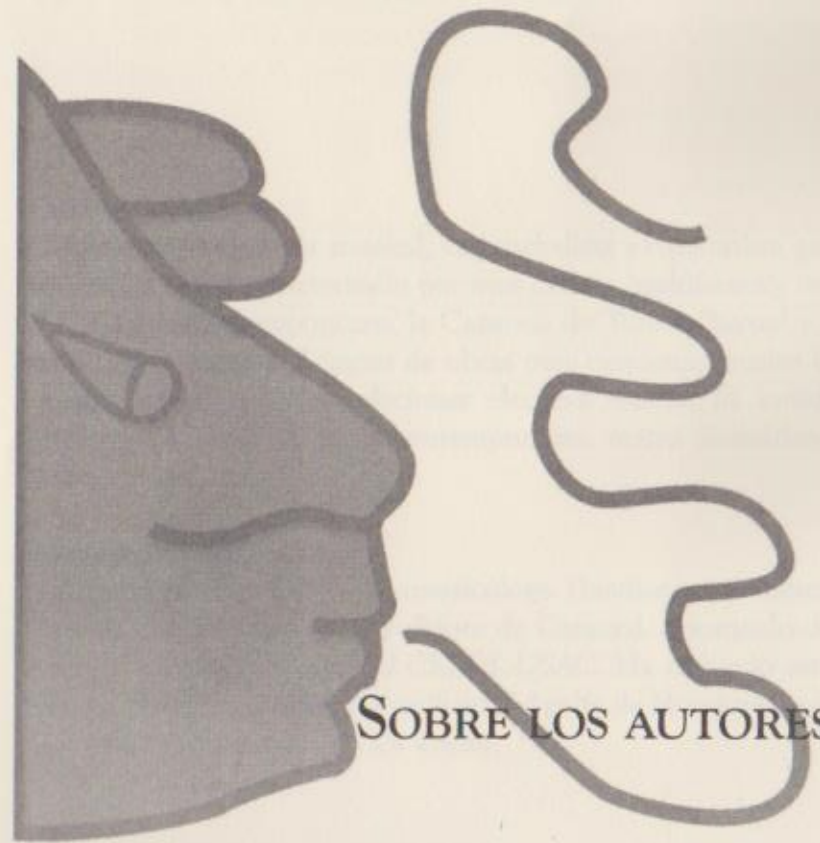
Santos Montejo (canto); Edgardo Lou (arreglo, pistas).  
Grabación: Estudio de Edgardo Lou, ciudad de Guatemala, 1992.

27. **Nan k'ayil**  
(de Eduardo Ramírez Ortiz) 3:58

*Sobrevivencia*: Eduardo Ramírez Ortiz (voz); Jorge Alberto Ortiz Sales (guitarra y voz); Lorenzo Domingo Ortiz (batería y voz); José Ortiz Ordóñez (guitarra eléctrica y voz); Jaime Ortiz Sales (bajo eléctrico y voz); Samuel Ordóñez López (teclados).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Grabación: Pablo León; Primera Generación Records. © 1999 Grupo Sobrevivencia, CD *Twi' Witz*, En la Cima del Cerro.





## SOBRE LOS AUTORES



SOBRE LOS AUTORES

**Paulo Alvarado**

Compositor, productor musical, violonchelista y columnista guatemalteco. Se ha caracterizado por una carrera multifacética con el Cuarteto Contemporáneo, la Cantoría de Tomás Pascual y el grupo Alux Nahual. Además de obras para orquesta, música de cámara, canciones e instalaciones electro-acústicas, ha creado música para obras de danza contemporánea, teatro dramático y cine.

**Alfonso Arrivillaga Cortés**

Antropólogo (USAC) y Etnomusicólogo (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore de Caracas). Encargado del Área de Etnomusicología del CEFOL-USAC. Ha realizado estudios en Guatemala, entre los garífuna del golfo de Honduras, y en Colombia y Venezuela con los wayuu.



**Carlos René García Escobar**

Antropólogo guatemalteco. Docente universitario y autor de numerosos ensayos sobre las danzas tradicionales guatemaltecas. Investigador del CEFOL-USAC, encargado del Área de Coreología tradicional y popular desde 1985 hasta la fecha.

**Ruth Piedrasanta Herrera**

Antropóloga guatemalteca, formada en México y Francia (ENAH y París X-Nanterre). Actual vicedecana de la Facultad de Humanidades de la Universidad Rafael Landívar, Guatemala.

**Matthias Stöckli**

Doctor en Etnomusicología por la Universidad de Zurich. Investigador del Área de Etnomusicología del CEFOL-USAC. Catedrático del Departamento de Antropología de la Universidad del Valle de Guatemala.

**Carol Ventura**

Doctora en Arte por la Universidad de Georgia. Actualmente enseña Historia y Apreciación del Arte en la Universidad Tecnológica de Tennessee. Tiene una amplia bibliografía sobre el área jakalteka, más que todo en lo relacionado a los textiles (<http://iweb.tntech.edu/cventura/>).