



**Karl Sapper
(1866-1945)
y la música**
Un ejercicio en la
interpretación de un documento
etnomusicológico histórico

MATTHIAS STÖCKLI



INTRODUCCIÓN

En 1897, el geólogo y etnógrafo alemán Karl Sapper (1866-1945) publicó un libro que llevaba el título extenso de: *Das nördliche Mittelamerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anahuac: Reisen und Studien aus den Jahren 1888-1895* (Mesoamérica septentrional, además de una excursión al altiplano de Anahuac:



El libro contiene además un capítulo dedicado a las danzas tradicionales de la región y complementando en algunos aspectos el capítulo sobre la música: *Tanzspiele bei den Indianern des nördlichen Mittelamerika* (Danzas de los indios de la Mesoamérica septentrional, pp. 326-333).

La descripción es de especial relevancia para un proyecto de investigación a largo plazo que estoy realizando desde hace más de diez años sobre el conjunto de tambor y chirimía en Guatemala.

La mera presencia de un instrumento llamado chirimía en Guatemala está bien documentada desde los primeros años de la colonia (Véase abajo).

viajes y estudios de los años 1888-1895). Entre los estudios y reportajes que reúne este libro, se halla un capítulo intitulado: *Volksmusik bei den Indianerstämmen des nördlichen Mittelamerika* (La música popular de las tribus indígenas de Mesoamérica septentrional, pp. 310-325), dedicado específicamente a ciertas prácticas musicales tradicionales de la región, pero más que todo, de Guatemala.¹ En este capítulo Sapper proporciona una descripción breve, pero relativamente detallada de una práctica polifónica en que participaron un tambor, dos chirimías y voces de hombres y mujeres. Es esta descripción de la cual trata la médula del siguiente artículo.²

En efecto, aquel párrafo es, según mis conocimientos, el único documento histórico de antes del siglo 20 que no solamente menciona la presencia de la chirimía en el país,³ sino describe además algunas características estructurales de su música. Pero hay más: es en el texto entero de Sapper que además se manifiesta por primera vez una orientación etnomusicológica en el sentido moderno hacia la música tradicional indígena de Guatemala, es decir, una orientación que, pese a todo lo disperso y superficial de las observaciones comunicadas, demuestra una clara intención sistemática, analítica y comparativa. Y finalmente, el autor no solamente discute algunos problemas que han surgido durante su trabajo de terreno - problemas metodológicos en un sentido amplio -, sino también y eso es aún más importante, plantea la ubicación del estudio científico de la música no occidental dentro del campo de la etnología (*Vergleichende Völkerkunde*, p. 311), confiriéndole a tal estudio la función y el valor de un acceso

privilegiado a "la vida sentimental de un pueblo o de una tribu" (*das Gefühlleben eines Volkes oder Stammes*, ibid.).

Aunque no es el lugar aquí para efectuar una apreciación extensa de sus posiciones teóricas y metodológicas, a base de lo que se acaba de exponer, bien se puede calificar a Sapper de uno de los precursores de la etnomusicología moderna en Guatemala.⁴

Lo que sí se proporciona antes de llegar a la presentación y discusión más detallada del párrafo mencionado, es un resumen muy breve del contenido del texto entero.

RESUMEN

El texto de Sapper es un recorrido por varios grupos étnicos de la República de Guatemala y de los estados mexicanos de Chiapas, Yucatán y Oaxaca – empezando con los q'eqchi' y poqomchi' quienes son tratados como unidad al respecto de su conducta musical, continuando con unos breves apuntes sobre la cultura musical de los lacandones y mayas peteneros e yucatecos, dedicando en lo siguiente más espacio a la música de los k'iche', mames y los habitantes indígenas del altiplano chiapaneco y de Oaxaca, y finalizando con algunas notas sobre los "caribes" del litoral guatemalteco y beliceño, al respecto de la música de los cuales Sapper admite no saber, "si es de origen caribeño (es decir, indígena) o africano". (p. 324). Total, un campo enorme para cualquier estudio etnográfico en vista de lo cual no sorprende que las observaciones de Sapper sean algo parciales y superficiales.⁵ No obstante, el objetivo de tales observaciones de orientación comparativa es bien claro:

determinar y describir las diferencias y ocasionalmente similitudes al respecto de instrumental y de ciertas formas vocales, pero más que todo de estructuras musicales y ahí principalmente de formas y conductas melódicas entre las etnias estudiadas y explicarlas eventualmente a base de referencias históricas, contextuales o psicológicas. Una observación importante de Sapper es la de la supuesta concordancia de las demarcaciones objetivas entre áreas musicales y lingüísticas; un entendimiento que ha perdurado hasta hoy en día en mucha reflexión sobre la relación entre grupos étnicos (lingüísticos) y prácticas musicales en Guatemala; más a menudo, sin embargo, como prejuicio, a veces como hipótesis de trabajo implícito, pero apenas como conclusión sostenida por datos etnográficos.

No es, para repetirlo, el lugar aquí para indicar en detalle las considerables flaquezas teóricas y metodológicas de

⁴ Vale remitir en este contexto a la proximidad temporal entre los estudios de Sapper y la publicación del ensayo pionero de Guido Adler (1855-1941) en 1885, intitolado *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Campo, método y objetivo de la musicología), en el cual no solamente se definen los principios de la musicología como nueva disciplina académica sino también se establece la musicología comparativa (*Vergleichende Musikwissenschaft*), llamada más tarde "etnomusicología", como subdisciplina de la musicología sistemática. Aunque el planteamiento de su ubicación dentro del canon académico sea distinto, ambos incidentes indican la necesidad que obviamente surgió a finales del siglo 19, de proporcionar al estudio de músicas no occidentales un (nuevo) fundamento científico dentro del marco académico.

⁵ Vale recordar de todos modos que estas observaciones formaban solamente una pequeña parte de un amplio abanico de intereses científicos que llevaron a Sapper a emprender sus recorridos incansables por la región. (Por un listado detallado de estos recorridos véase Franz Termer 1970.)

aquella empresa; lo importante es notar que por medio de sus descripciones y transcripciones musicales Sapper proporciona, a pesar de todo, informaciones potencialmente fructíferas para incursiones historiográficas al campo de la música tradicional indígena.⁶

Es a la exploración de esta potencialidad inherente a sus referencias a prácticas polifónicas a que me dedico en lo siguiente, presentando primero mi propia traducción del párrafo pertinente, originalmente escrito en alemán, la que sirve después como base de discusión.

Para un mejor entendimiento del calibre historiográfico de dichas referencias vale, sin embargo, tener presente el

⁶ Una observación entre paréntesis: el hecho que Sapper coteja casualmente la descripción de eventos musicales públicos y más privados, prestando, por ejemplo, su oído curioso a fenómenos como el silbar de mujeres durante su trabajo, demuestra una amplitud de perspectiva investigadora de la que la etnomusicología actual en Guatemala carece en gran parte. Aunque en el caso de Sapper este cotejo se debe probablemente en parte a su "metodología itinerante" que a veces puede haberlo obligado a dirigir su atención a incidentes accidentales, es un hecho que en el presente, varios "segmentos" de la cultura musical indígena son ignorados casi por completo.

⁷ Oliver La Farge (1994) quien visitó Santa Eulalia a principios de los años 30 del siglo 20, todavía encontró en función la misma combinación instrumental (1994:115).

⁸ Las grabaciones originales de Termer, depositadas posiblemente en su tiempo en el Hamburgisches Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte (Museo de Etnografía y Prehistoria de Hamburgo), junto a las dos chirimías traídas desde Guatemala y mencionadas por Heinitz (1933:4), o se han perdido o, al menos ya no han sido accesibles hasta el momento. De todos modos, ya el mismo Heinitz reporta algunos de los rollos de cera como tan deteriorados que no fue posible ni percibir ni transcribir lo grabado con la debida exactitud. Eso es particularmente lamentable porque al parecer afectó más que todo la transcripción de la estructura polifónica de las piezas (Véase abajo).

siguiente hecho: con pocas excepciones – la más conocida de ellas siendo quizás el acompañamiento del *Rabinal Achí* por dos trompetas y un tun – ya no existe en el presente una tradición (mayor) de polifonía de contrapunto en el ámbito de la música tradicional indígena. Eso se hace sentir particularmente en el caso de la chirimía que, hoy en día, es invariablemente parte de un conjunto conformado por un tambor y una chirimía sola, pero que, según fuentes históricas, ha participado desde los primeros años de la colonia hasta las primeras décadas del siglo 20 en prácticas polifónicas aún seguramente, en combinaciones instrumentales (y posiblemente vocales) cambiantes. La combinación de dos chirimías con tambor que Sapper encontró a finales del siglo 19, no se encuentra mencionada, por ejemplo, en ninguna de las fuentes del siglo 16 en que sin duda alguna ciertos tipos de chirimías formaban parte de la música polifónica contemporánea. Martín Alfonso Tovilla (1960) y Thomas Gage (en Thompson 1958) a su vez, hacen ambos explícitamente referencia a la existencia de un conjunto compuesto por varias chirimías y trompetas en la primera mitad del siglo 17. Por otro lado, es la misma combinación hallada por Sapper de la cual Franz Termer logró grabar algunas piezas en 1927 en Santa Eulalia, Huehuetenango;⁷ grabaciones que a su vez formaron la base material de las transcripciones que Wilhelm Heinitz elaboró y publicó en 1933.⁸

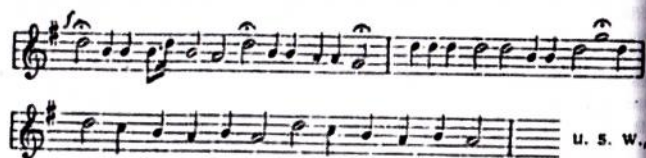
De todos maneras, fue Sapper quien por primera vez dio cuenta de al menos algunas propiedades de la estructura polifónica tal como la realizaron dos chirimías en conjunto.

**EL PÁRRAFO DE SAPPER
SOBRE LA POLIFONÍA**

"Cuando dos chirimías tocan junto y al acompañamiento de un tambor, algo que se puede observar de vez en cuando, la libertad de variar es, por supuesto, limitada;⁹ en este caso el concierto ocurre de tal manera o que la segunda chirimía acompaña la primera (ejemplos de tal índole proporciona Brasseur de Bourbourg (sic) en el anexo de su "Gramática de

la lengua Quiché, Paris 1862), o que la segunda chirimía entra después de un tiempo determinado en el mismo intervalo o también en un intervalo distinto.

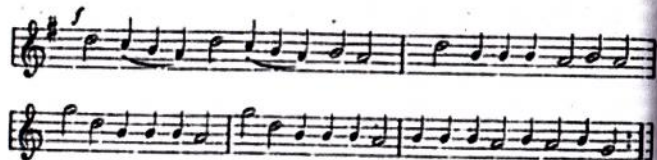
Así por ejemplo oí en Chincani (1895) la primera danza del Baile de Cortéz que proviene de todos modos del área k'iche' como la primera chirimía tocó la siguiente melodía sin que se hubiera podido identificar con certeza un compás:



mientras que la segunda chirimía entró después de una pausa y tocó, sin preocuparse por la primera voz, continuamente la siguiente melodía:

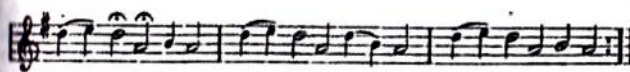


Más adelante la primera chirimía tocó:

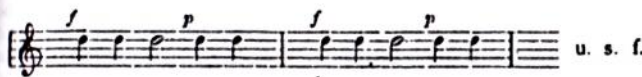


⁹ Se trata aquí de la libertad de variar una melodía. En el texto de Sapper el párrafo traducido forma parte de una discusión sobre los diferentes grados de libertad que ofrecen contextos monofónicos y polifónicos respectivamente a los músicos en variación melódica.

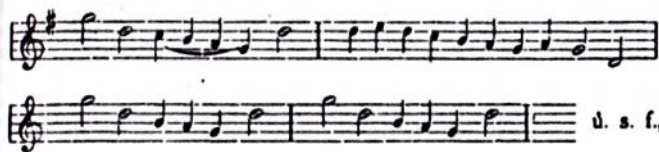
mientras que la segunda, como anteriormente, entró en cualquier momento de la melodía de la primera chirimía y tocó fortísimo la siguiente melodía:



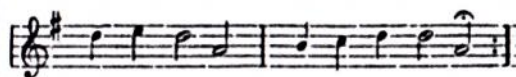
Entretanto los indios varones y muchachas bailaron y cantaron sin cesar un re agudo continuo mientras que el tambor repitió sin parar:



Fue una música extremadamente irregular y violenta, sin armonía, pero quizás apropiada para la danza (una especie de danza guerrera). Más adelante la primera chirimía empezó a tocar otra vez:



mientras que la segunda la acompañó así:



Más tarde ambas chirimías se alternaron tocando:



De un modo semejante continuó la música chillona; al final entró una vez más el canto, como anteriormente con un re continuo, terminando, sin embargo, en una especie de cadencia en un la, al igual continuo.

La irregularidad de las melodías, las cuales los músicos aparentemente varían frecuente y fuertemente, la inquietud de las melodías, la excitación nerviosa causada por los tonos iniciales agudos y continuos, contrastan marcadamente con las melodías mansas y armoniosas de los q'eqchi'; no obstante, hay que considerar que el Baile de Cortéz es una danza guerrera por lo cual la música tiene que tener un carácter fogoso." (pp. 317-318)

INTERPRETACIÓN

El problema fundamental que se pone al querer apreciar el valor del documento como fuente histórica, es la falta de información adicional contemporánea que podría servir como base de comparación. Se sobrentiende que en un caso así no solamente el contenido sino también la forma y las circunstancias en que éste se transmite, deben ser considerados con cuidado especial.

En este sentido vale aclarar primero el estatus etnomusicográfico del párrafo traducido: éste forma parte de una comparación estilística de diferentes procedimientos melódicos que Sapper halló entre los diferentes grupos étnicos y allí, entre diferentes grupos sociales y en diferentes contextos. Estos procedimientos suelen ser ejemplificados por medio de extractos breves de piezas musicales integrales cuyas transcripciones están intercaladas

entre el texto escrito. Es de esta misma forma fragmentaria que se nos presenta también este ejemplo de procedimientos melódicos en estructuras polifónicas. A lo que concierne la información etnográfica sobre las circunstancias en las que oyó aquel ejemplo, Sapper se limita a identificar el lugar y la fecha del evento: Chincani, en 1895;¹⁰ el contexto: la primera danza de un Baile de Cortéz; las fuentes sonoras: dos chirimías, un tambor y voces masculinas y femeninas; y la composición del elenco de bailarines por representantes de ambos sexos. Total, es obvio que el objetivo de tal párrafo no es informar exhaustivamente sobre un fenómeno musical específico y aún menos sobre su contexto social y cultural.

También vale figurarse las condiciones bajo las cuales Sapper efectuó la transcripción: escuchó la danza, al parecer, una sola vez y no la transcribió posteriormente en base de una grabación,¹¹ sino en vivo, es decir, en *real time*, los eventos musicales tomando su imparable e irreplicable curso, y probablemente en medio de aquellas "distracciones" que suelen llevar consigo tales representaciones de bailes. Ambas circunstancias juntas nos dejan con

¹⁰ Hasta la fecha no me ha sido posible identificar un lugar de tal nombre. Aunque el recorrido escrito de Sapper por las diferentes étnias haya llegado, en efecto, a los K'iche' cuando surge este ejemplo, la observación de que el Baile de Cortéz "proviene de todos modos del área k'iche'", es lo suficiente ambigua para buscar eventualmente también fuera del área indicada.

¹¹ La invención del fonógrafo por Thomas A. Edison ocurrió en 1877, pero sus primeras aplicaciones en el campo etnomusicológico las parece haber encontrado este recurso técnico, de suma importancia para el desarrollo futuro de la disciplina, poco tiempo después de los años principales de trabajo de terreno de Sapper en Guatemala (Véase también Myers 1992:4-6).

algunas dudas al respecto de que Sapper mismo haya podido (o querido) verificar lo que había observado y transcrito, comparándolo por lo menos a varias versiones de lo mismo.¹²

Con lo susodicho en mente se puede someter a una primera consideración el



¹² Como en otras tradiciones orales, la realización de una "danza" o de un "son" significa normalmente la realización de una posibilidad o variante sola de una gama más o menos amplia de posibilidades o variantes. Es decir, para obtener una idea de las posibilidades que definen una pieza específica y para determinar las reglas que rigen sus distintas realizaciones no basta analizar una sola versión (Véase también Stöckli 1999). Por otro lado, no se debería descartar la posibilidad de que Sapper haya escuchado aquel día no solamente la primera "danza", sino varias "danzas" del mismo baile con estructuras musicales posiblemente semejantes, y tampoco de que haya tenido experiencias anteriores y posteriores con este tipo de polifonía, algo que bien le habría podido ser de utilidad no solamente en efectuar la transcripción durante la realización del baile, sino también en la revisión y verificación posterior de la misma. Dicho sea de paso, aunque en efecto no puede tener mayores consecuencias para la interpretación del documento: a pesar de que a primera vista parecen ser idénticas, hay, además de una distancia temporal, diferencias funcionales entre la transcripción como técnica de terreno y la transcripción publicada posteriormente. Es decir, la primera le debe haber servido a Sapper más que todo de recurso mnemotécnico, mientras que la segunda obviamente le ayudó primariamente en la ejemplificación de un argumento. Es de suponer entonces que Sapper sometió su transcripción de campo, antes de publicarla en su presente forma, a una redacción cuidadosa que incluyó probablemente un recorte considerable del original.

¹³ Véase la última parte de la transcripción de Sapper. No se trata en este caso de una estructura polifónica en sentido estricto; sin embargo, lo que nos interesa aquí es ver las posibilidades de las dos chirimías de relacionarse una a la otra, no importa en principio si sea de un modo simultáneo o sucesivo.

¹⁴ La sucesión de y la interrelación entre los tres modos seguramente fueron elementos importantes en el desarrollo formal de la danza aunque por lo fragmentario de la información ya no se puede determinar de qué manera exactamente.

¹⁵ Dos veces Sapper simplemente se limita a indicar con un u.s.w. o bien u.s.f. (= "etc.") la continuación de una frase melódica de la primera chirimía.

contenido del párrafo traducido, en el cual Sapper mismo indica dos modos distintos de prácticas polifónicas: al respecto del primero, se limita a caracterizarlo brevemente como un acompañamiento de una chirimía por la otra y remitir por lo demás a los ejemplos agregados al anexo de la "Gramática" de Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg y provenientes del *Rabinal Achí*. El segundo, sin embargo, se ejemplifica en el párrafo mismo.

Este segundo modo a su vez se puede subdividir fácilmente en tres modos más, todos ellos representando procedimientos polifónicos distintos empleados en la misma danza: uno consiste en que las dos chirimías se alternan en la realización de la misma frase melódica,¹³ el otro en que dos frases melódicas distintas se sobreponen, a lo cual, como tercer modo, se une en ocasiones el unísono de las voces de los bailarines y bailarinas. Este tercer modo consiste en concreto, en la superposición de la quinta sobre el supuesto tono fundamental de la escala melódica, cantada de una manera continua sobre la estructura de dos voces instrumentales, terminando, no obstante, por medio de una "especie de cadencia" en la segunda sobre el tono fundamental hacia el final de la pieza.¹⁴

El concierto simultáneo de las dos chirimías a la discusión de lo cual se dedica en lo siguiente un espacio privilegiado, consiste en la superposición de dos formas melódicas ligeramente distintas: más extensa en el caso de la primera chirimía,¹⁵ la misma fórmula melódica breve repetida y variada en el caso de la segunda. Similar es, sin embargo, el movimiento melódico general de ambas que más a menudo tiene su punto de partida en la quinta sobre el

tono fundamental y de donde desciende en dirección general hacia el tono fundamental. Ambas melodías comparten además el registro y el ámbito principal de (más o menos) una quinta aunque también en este caso la primera se extiende en sus extremos más allá del ámbito de la segunda. La escala mayor sobre *sol* parece formar la estructura tonal para ambas, sin embargo, es pertinente hacer una advertencia al respecto: el accidente de *fa#* por lo cual Sapper indica aquella tonalidad, no aparece en ningún momento como tono melódico, así que la determinación de una escala mayor con el séptimo tono sostenido como base melódico, parece ser una suposición de Sapper.¹⁶ Más importante para la cuestión del concierto tonal de las dos voces es, sin embargo, que mientras el *re*, o sea, la quinta sobre el supuesto tono fundamental *sol*, juega el mismo papel importante para la fórmula melódica de la segunda que juega en la estructura melódica de la primera, en ninguna de sus repeticiones esta fórmula termina en *sol*, sino siempre en *la*, la segunda sobre éste.¹⁷ Es decir, la segunda voz ni confirma explícitamente la tonalidad sobre *sol* ni se relaciona claramente a la primera en una especie de bi-tonalidad. Al respecto de la afinación tanto individual como conjunta de las dos chirimías finalmente, basta advertir la posibilidad de que en realidad no se las tocaron tan nitidamente afinado como lo sugiere la transcripción.¹⁸

¿Es posible inducir del ejemplo retrospectivamente una teoría implícita o, más modestamente, al menos algunas pocas reglas de este juego polifónico? – Para poder dar una respuesta falta incluir todavía dos observaciones más de Sapper que me parecen claves: la primera es que

en este modo de práctica polifónica la segunda chirimía pudo entrar “después de un tiempo determinado en el mismo intervalo” – como aparentemente lo hizo en la danza transcrita –, pero también “en un intervalo distinto”.¹⁹ La segunda concierne a la ejecución rítmica de las melodías en sí y su coordinación temporal en conjunto, las que Sapper caracteriza en los siguientes términos: “sin que se habría podido identificar con certeza un compás”,

16 Al respecto de la determinación del *sol* como tono fundamental de la escala surge otra duda más: aunque se exponen en ellas varias tonalidades y no solamente una, llama la atención que todas las melodías transcritas en el texto de Sapper son de tonalidades que requieren muy pocos accidentes – en efecto, uno al máximo que es el *fa#* – y también el trazar de muy pocas líneas adicionales al pentagrama. Encontrar en la literatura etnomusicológica transposiciones por conveniencia no es algo insólito aunque a menudo están declaradas como tales. Además, muchas culturas musicales no hacen uso de una referencia absoluta y obligatoria de afinación. Sea como fuese, mucho más importante que la cuestión de la afinación absoluta es en este caso la información que fue una escala diatónica – aún reducida – que formó la base estructural del desarrollo melódico.

17 Donde termina también, según Sapper, la cadencia melódica de las voces de los bailarines.

18 Con eso no quiero insinuar que Sapper no habría sido capaz de percibir diferencias eventuales en la afinación de los dos instrumentos. Al contrario, Franz Terner (1970:2) le atestó una “profunda afición” a la música y un “oído muy fino que le puso en estado de apuntar hasta el canto de las aves”, algo que bien nos puede servir como afirmación de las capacidades perceptivas y musicales de Sapper. Sin embargo, es al menos concebible que Sapper no les habría dado importancia a ciertas desafinaciones, más aún, que las habría considerado como desviaciones erróneas del concepto de una afinación temperada y coordinada, tal como la representa en su transcripción, y no como expresión de un posible concepto alternativo. (Véase Ter Ellingson 1992 para una apreciación crítica de las contribuciones de transcritores de formación musical occidental a la historia de la transcripción etnomusicográfica.)

19 Son varias las interpretaciones posibles de esta relación tonal alternativa entre las dos voces a la cual remite Sapper: la más radical de ellas es la de una despreocupación total por cualquier coordinación tonal.

“sin preocuparse por la primera voz”, “entró en cualquier momento”, además de que indica el tratamiento “libre” del compás en la transcripción misma por medio de barras que obviamente no son barras de compás sino signos de un fraseo melódico irregular, y de calderones en ciertos tonos.²⁰

Ambas observaciones remiten a un tipo de polifonía caracterizado por grados específicos de dependencia e independencia entre las dos voces.²¹ Interdependencia se halla, en el caso del ejemplo transcrito, en el registro y la escala diatónica idénticos, además en el movimiento melódico general similar. Hay ciertas indicaciones además de diferencias funcionales entre las dos voces en el sentido de la superposición de una melodía principal – más extensa tanto tonal como temporalmente – y una especie de ostinato breve, es decir, una figura melódica regular y repetida, aunque en

20 Por cierto se trata de los tonos a los cuales ya hemos atribuido más arriba especial importancia estructural en la formación melódica: la quinta, el tono fundamental y la segunda sobre el tono fundamental.

21 Con “dependencia” e “independencia” se denotan manifestaciones específicas de la organización del concierto polifónico. Es más que todo el término “independencia”, sin embargo, que no necesariamente corresponde a la noción que los músicos de entonces posiblemente tenían de su actividad.

22 En todos casos, la determinación de diferencias funcionales requiere la aceptación de cierta interdependencia de ambas voces.

23 Es la constelación polifónica que Luis Felipe Ramón y Rivera (1975:14) llama “melódica independiente”.

24 Por ejemplo, no es de todo claro a cuantos parámetros más se refiere la “despreocupación” que demostró la segunda voz por la primera; es posible que también incluyó diferencias mínimas entre ambas voces al respecto del tiempo de las notas “blancas” y “negras”.

25 Suponer lo contrario sería admitir que los músicos de entonces intentaron otro modo de polifonía pero no fueron capaces de realizarlo; una suposición que por varias razones difícilmente se puede sustentar.

este caso, de una regularidad elástica. No obstante, no se deberían sobrestimar estas diferencias: como la melodía supuestamente más extensa está conformada, en efecto, por frases también relativamente cortas y semejantes en varios aspectos a los de la segunda voz, la diferencia consiste más que todo en el grado en que se expone la misma estructura melódica.²²

Independencia a su vez se encuentra más que todo en la asincronización de las dos voces, es decir, en la falta de un compás regular común – “compás” tanto al nivel de la pulsación como de la métrica – y potencialmente también en el ámbito tonal si se considera la conducta tonal alternativa a la que también se refiere Sapper. Una relación temporal de cierta independencia entre los distintos elementos sonoros, de igual importancia como las demás aunque hasta el momento no se haya considerado es la relación entre el tambor y el conjunto melódico que consiste en una fórmula rítmica acompañada, continua y estricta, contrapuesta a una o varias melodías que carecen de un compás regular.²³

Es obvio que bajo las condiciones rítmicas indicadas por Sapper: duraciones irregulares y desiguales del fraseo en ambas voces, más el sostener ocasional no medido y no coordinado de ciertos tonos (indicado por medio de calderones), más eventualmente otros elementos “desconcertantes”,²⁴ un control racional y riguroso de la superposición de los intervalos y frases melódicos entre ambas voces no fue posible, pero tampoco intentado.²⁵ ¿Y expresado positivamente? Corriendo el riesgo de parecer confundir intención y resultado entre los cuales existe por cierto una especie de vacío

apenas accesible al análisis retrospectivo, se podría aventurar la siguiente hipótesis: el objetivo de tal actividad polifónica era crear una textura sonora densa, compuesta por la superposición del timbre de dos chirimías tocando dos melodías distintas, de voces humanas y del timbre y de la fórmula rítmica del tambor. La creación, manipulación e intensificación de esta densidad deben haber dependido tanto del número de las voces participantes como de otros factores más, entre ellos, particular y precisamente el de la no coordinación métrica, rítmica y, hasta cierto punto tonal; en el caso del conjunto melódico además de la selección del mismo registro y, en el caso de las chirimías, del mismo timbre, por la cual se encubrió aún más la particularidad de las dos voces, creando así algo como una "banda ancha melódica" o "melódica gruesa".

COMPARACIONES

Un recurso más para evaluar la información que proporciona el párrafo de Sapper (y la plausibilidad de su interpretación) es la comparación con fuentes posteriores, en este caso: con las transcripciones de Heinitz, las prácticas musicales actuales del conjunto de un tambor y una chirimía, más algunas prácticas polifónicas que aún han perdurado en otros ámbitos instrumentales.

De las siete transcripciones que efectuó Heinitz de las piezas grabadas por Termer, solamente tres indican estructuras polifónicas y eso además, de una manera extremadamente fragmentaria.²⁶ De todas maneras, éstas dan la impresión de algo bastante distinto a lo hallado en la pieza de Sapper, no solamente a lo que concierne

la estructura polifónica sino también al respecto de la organización rítmica de las voces en sí. Esta última parece mucho más pegada a una pulsación y métrica regulares (pese a cambios ocasionales de compás), compartidas por ambas voces. El modo polifónico a su vez parece caracterizarse - vale reafirmar lo muy hipotético de esta caracterización en vista de los pocos pasajes a dos voces transcritos - por la organización generalmente homorítmica de las dos voces y por los siguientes intervalos concertantes: octava, quinta, cuarta, tercera y unísono, siendo el unísono y la tercera los intervalos que ocurren con mayor frecuencia. Al igual hipotéticas quedan las reglas de la coordinación temporal entre el conjunto melódico y el tambor las que Heinitz ejemplifica en solo una de sus transcripciones. En este ejemplo parcial los dos elementos comparten la pulsación básica, pero cada uno se mueve en un metro distinto.²⁷

La comparación de la polifonía en la pieza de Sapper con la organización del material musical en los conjuntos actuales de un tambor y una chirimía tiene, por razones obvias, sus limitaciones, sin embargo, logra revelar una continuidad en los siguientes aspectos importantes: el alto grado de libertad en el tratamiento de los elementos "pulsación" y "métrica" que

²⁶ No se sabe si en realidad una sola chirimía formó la parte melódica en las demás piezas transcritas o si fue el estado de sus grabaciones que ya no permitió la identificación de una segunda voz. De todos modos, Heinitz comenta sobre una de sus transcripciones que demuestra al menos parcialmente un concierto de dos voces, que "por el fonograma defectuoso solamente se pudo insinuar la segunda voz." (1933:7)

²⁷ Se trata, en concreto, de la superposición racional de un 2/4 melódico y un 3/4 rítmico.

goza la chirimía en el desarrollo melódico en relación a la cual la organización temporal de las fórmulas rítmicas del tambor es mucho más (aún a menudo no absolutamente) estricta; finalmente, la independencia relativa entre tambor y chirimía como consecuencia de la estructura temporal de cada uno.

Prácticas polifónicas que en el presente ya no se encuentran en conjuntos con chirimía, se hallan, no obstante, ocasionalmente en conjuntos conformados por tambor(es) y flautas de caña (pitos) las que en varios aspectos musicales y contextuales son parientes muy cercanos de la chirimía. No he estudiado este conjunto y su música de una manera sistemática así que las siguientes observaciones bien pueden parecer algo fortuito y aislado. No obstante, dispongo de grabaciones de dos piezas que exponen dos modos polifónicos distintos realizados en ambos casos por dos flautas de caña y uno o dos tambores. En uno de estos modos (Franco 1987: No. 6) ambas flautas realizan la misma melodía al mismo tiempo, sin embargo, con desviaciones mínimas, pero probablemente suficientemente significantes para hablar de una estructura heterofónica. En la otra pieza - se trata de una versión del famoso *Mishito* (Arrivillaga 1988: No. 2) - participan dos flautas de caña de diferente tamaño, más un tambor y una caja y el modo polifónico en que se realiza la pieza se asemeja en algunos aspectos a la pieza de Sapper, en otros no. A estos últimos pertenecen el alineamiento relativamente estricto de todos los elementos sonoros a un compás común y también el registro distinto en que tocan las dos flautas; muy semejante a

la pieza de Sapper es en cambio la relación melódica entre ambas flautas: mientras que la más grave repite versiones variadas y relativamente breves de la melodía, la más aguda realiza versiones de la misma al igual variadas, pero más extendidas. Al tocar en principio una octava aparte, ambas voces aparentemente están coordinadas al respecto tonal. Además, las repeticiones y variaciones de ambas se basan en el mismo material melódico. Los que no parecen coordinados son el fraseo irregular y la métrica, lo cual bien podría causar la impresión de que las dos flautas tocan "sin preocuparse" una por la otra.

CONCLUSIÓN

Las inquietudes que formaron el punto de partida de este artículo, pueden expresarse con las siguientes preguntas: ¿cuáles son las informaciones que se reciben del texto de Sapper al respecto de una práctica musical histórica específica? y ¿cuáles son los medios que permiten corroborar esta información? Ambas preguntas apuntan, en última instancia, al problema historiográfico fundamental de la memorización y transmisión de un fenómeno tan volátil como lo son los sonidos musicales. En el caso en cuestión, históricamente situado inmediatamente antes de la era de las grabaciones fonográficas, los medios de almacenar y transmitir la información musical eran de dos clases distintas: o por la vía oral y principalmente dentro de la cultura misma, o por medio de transcripciones y descripciones escritas dirigidas principalmente a lectores ajenos.

El problema de la transmisión de informaciones musicales por la vía

escrita, que es de lo que aquí se trata principalmente, consiste más que todo en la (re)traducción adecuada de un tipo de información a otro; un problema que se agudiza aún más cuando el fenómeno descrito cesó de existir como tal. En este sentido se ha interpretado (que es, de hecho, lo que significa "retraducir" o "recibir informaciones") el párrafo de Sapper tanto del ángulo del contenido como de su forma, primariamente para reconstruir una práctica o tradición musical específica. Que al final de cuenta se tenga que conformar con la reconstrucción de solamente unos pocos elementos (a menudo además hipotéticos) de la supuesta tradición musical, es precisamente un problema de traducción y retraducción.

A pesar de todo, creo que entre estos elementos se encuentran al menos dos que son de suma importancia para la definición posterior de la práctica polifónica de la cual provienen, es decir, la dependencia relativa de las dos voces melódicas al respecto del material melódico y la independencia relativa entre ellas mismas y entre el conjunto melódico y el acompañamiento rítmico a lo que concierne la pulsación, la métrica y el fraseo.

Pero, tanto los ejemplos indicados por Sapper como los que se han consultado para corroborar aquellos, demuestran también que aparte de este modo específico ha existido y probablemente sigue existiendo cierta variedad de procedimientos polifónicos dentro del ámbito de la música instrumental indígena.

Finalmente, un resultado más del estudio del párrafo de Sapper, de igual importancia,

es que provee ciertas prácticas musicales contemporáneas - entre ellas, otra vez, la organización temporal relativamente independiente de los elementos sonoros distintos - de una profundidad histórica de más de cien años y, si fuera necesario, de la autoridad de una tradición ya bastante larga.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Guido.
1885 **Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft.** *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1: 5.
- Ellingson, Ter.
1992 **Transcription.** En: MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction.* New York & London, Norton. pp. 110-152.
- Heinitz, Wilhelm.
1933 **Chirimía- und Tambor-Phonogramme aus Nordwest-Guatemala.** *Mitteilungen aus dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg*, 19(1-2): 4-12.
- La Farge, Oliver.
1994 **La costumbre en Santa Eulalia.** Rancho Palos Verdes (Ca.), Ediciones Yax te'.
- Myers, Helen.
1992 **An Introduction** En: MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction.* New York & London, Norton. pp. 3-17.

Ramón y Rivera, Luis Felipe.

- 1975 **Panorama fenomenológico de la etnomúsica latinoamericana.** *Revista INIDEF*, 1: 12-15.

Sapper, Carl.

- 1897 **Volksmusik bei den Indianerstämmen des nördlichen Mittelamerika.** En su: *Das nördliche Mittel-Amerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anahuac: Reisen und Studien aus den Jahren 1888-1895.* Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn. pp. 310-325.

Stöckli, Matthias.

- 1999 **Struktur und Variabilität in den Sones des Baile de la Conquista de Guatemala.** *Annales Suisses de Musicologie*, Nouvelle Série 19: 421-502.

Termer, Franz.

- 1970 **Carlos Sapper: explorador de Centro América, 1866-1945.** Guatemala, Asociación Guatemalteca de Historia Natural.

Thompson, J. Eric S. (ed.).

- 1958 **Thomas Gage's Travels in the New World.** Norman, University of Oklahoma Press.

Tovilla, Martín Alfonso.

- 1960 **Relación histórica descriptiva de las provincias de la Verapaz y de la del Manché del Reino de Guatemala, y de las costas, mares y puertos principales de**

la diletada América. Guatemala, Editorial Universitaria, Guatemala.

DISCOGRAFÍA

Arrivillaga Cortés, Alfonso.

- 1988 **Guatemala: pasado y presente.** *Música popular y tradicional de América latina y el Caribe*, 1. Caracas, Centro para las Culturas Populares y Tradicionales.

Franco Arce, Samuel.

- 1987 **Música indígena de Guatemala.** Guatemala, Casa K'okom.