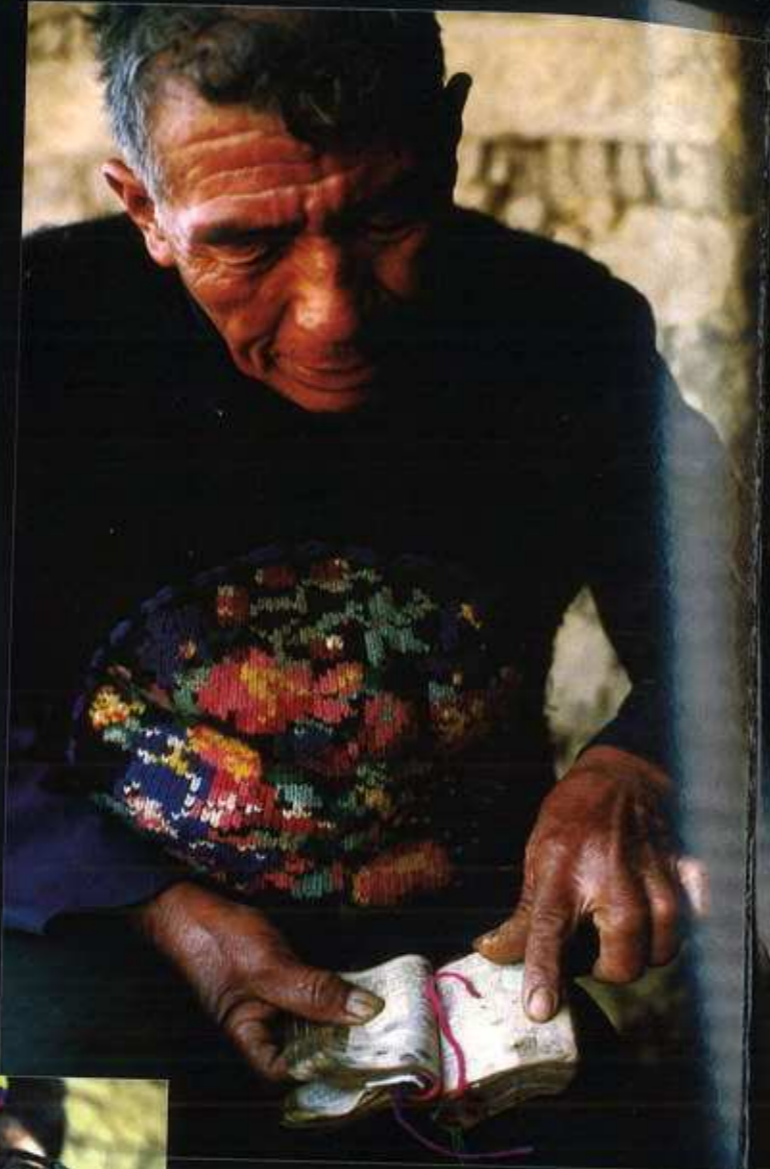


EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE  
**DERECHOS DE AUTOR**  
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL  
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI  
USADO CON FINES DE LUCRO,  
UNICAMENTE PARA FINES  
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



Universidad de San Carlos de Guatemala  
-USAC-  
Centro de Estudios Folklóricos  
-CEFOL-

Tradiciones de Guatemala No. 66  
Etnomusicología en Guatemala

Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés  
Editores

## Tradiciones de Guatemala No. 66 Etnomusicología en Guatemala



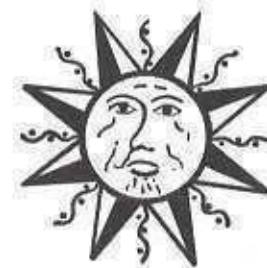
Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés  
Editores

Guatemala, 2006



# Tradiciones de Guatemala

Centro de Estudios



Folklóricos

*Nueva Guatemala de la Asunción, 2006*



Universidad de San Carlos  
de Guatemala

## Etnomusicología en Guatemala

Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés  
Editores

**Documentos**



## Música tradicional de las tribus indias de la Mesoamérica septentrional<sup>1</sup>

Carl Sapper

Si es cierto que la música es la expresión inmediata del sentimiento, que traduce las vibraciones del alma en sonidos, por decirlo así, entonces, debe ser posible inferir de la música la vida sentimental. Esto debería valer especialmente para la música popular porque en este caso ciertas piezas musicales han sido del agrado de la mayoría de la población, a pesar de toda individualidad de sus miembros. No importa si dichas piezas surgieron del pueblo mismo o fueron creadas por músicos especializados; lo importante es que hacen resonar una cuerda íntima de la gran mayoría, o sea, que en verdad concuerdan con sus sentimientos. Ahora bien, quien supiera interpretar la música de una manera que comprendiera estas expresiones sentimentales por medio de nuestras nociones abstractas, se formaría de las piezas musicales favoritas de un pueblo una idea más fiel de su vida interior, de su carácter de lo que podría resultar de muchos años de observación directa. Lamentablemente las expresiones del sentimiento por medio de los sonidos son demasiado generales para ser interpretadas de este modo específico, y en mi opinión, toda la música programática solamente ha comprobado la verdad de esta afirmación porque las ideas que indican los compositores, quizás pueden ser comprendidas; sin embargo, en ninguno de los casos que conozco, están representadas de un modo tan convincente para que deberían ser comprendidas como tales. Es que la música no logra representar ni ideas determinadas ni objetos materiales, sino solamente estados de ánimo los cuales, eso sí, consigue de verdad evocar en el oyente, mientras que todos los intentos de deducir ideas abstractas o acontecimientos concretos de las obras musicales, deben parecerle al crítico sobrio como fantásticos.

Aunque tiene, por lo tanto, limitaciones creativas mucho más estrechas que uno quizás está dispuesto a admitir, la música es un elemento etnológico de importancia excepcional porque expresa la vida sentimental de un pueblo o una tribu de un modo fiel y correcto aunque a grandes y borrosos rasgos. No es el lugar aquí para exponer como se revela éste en la música de las distintas naciones europeas, especialmente en la música popular. Tampoco quiero explayarme sobre la opinión pobre que se hace uno acerca de la profundidad de los sentimientos de la población de nuestras urbes al escuchar como se cantan o silban canciones triviales en todas partes. Aquí quiero limitarme a indicar la importancia que puede tener para nosotros el conocimiento de la música de pueblos civilizados y primitivos, porque es concebible que solamente ella nos proporciona la clave para la comprensión de su carácter, además de representar un buen medidor de su desarrollo cultural. Desafortunadamente, el material pertinente es actualmente todavía demasiado pobre para facilitar ya, sobre la base de investigaciones comparativas, una apreciación amplia de la importancia de la música del modo que acabo de exponer. Sin embargo, me parece probable que la música popular esté designada a jugar un papel significativo en la etnología comparativa y me siento aún más legitimado a tal afirmación porque hice en mis recorridos por la República de Guatemala muchas observaciones que pueden servir para confirmar inmediatamente dicha suposición.

Sobre todo noté el desarrollo relativamente alto de la música tradicional indígena de las tribus que pertenecen a los pueblos mayas. En efecto, las prácticas musicales de algunas tribus se caracterizan por tal armonía y un ritmo tan vigoroso que hasta suena agradable al oído refinado europeo, pese a la sencillez de las melodías y numerosas particularidades.

<sup>1</sup> Original: Volksmusik bei den Indianerstämmen des nördlichen Mittelamerika. En su *Das nördliche Mittelamerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anahuac; Reisen und Studien aus den Jahren 1888-1895*, Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn, 1897, pp. 310-325.

Creí tener derecho deducir de este nivel relativamente alto del arte musical un nivel alto de toda la cultura pasada, y una visita de los sitios arqueológicos del área, con sus esculturas y templos maravillosos, me han confirmado mi suposición de un modo más que contundente.

Más importantes son otras observaciones que demuestran que entre las distintas tribus de la familia maya la música tradicional tiene diferencias significativas y diversas, y es muy notable que entre aquellas tribus que pertenecen al mismo grupo lingüístico, también se encuentran idénticos rasgos básicos de la práctica musical.

Entre los kekchi y los pokomchi la orquesta consiste en general - a diferencia a otras tribus de la familia maya - en instrumentos de cuerda (arpa, violín y guitarras). Por lo visto, estos mismos son imitaciones de modelos europeos, pero no cabe duda que ya antes de la llegada de los españoles existían instrumentos de cuerda, aunque de construcción distinta.

Muchas veces se ve en el área kekchi, igual que al resto de Mesoamérica, la marimba, un instrumento de percusión hecho de madera el cual se encuentra de la misma forma también en África de donde seguramente originó, como demuestra bien la etimología de la palabra (según Max Buchner, "di rimba" significa en idioma de los angola "la calabaza" y "marimba", "las calabazas" porque a éstas se usan como cajas de resonancia), y no es nada raro observar instrumentos muy grandes de este tipo tocados por dos, tres o hasta cuatro hombres. Aparte hay también instrumentos pequeños, cargados y tañidos por un solo hombre. También de origen africano es probablemente el *arpaché* o *marimbaché*, también llamado *caramba*, la cual consiste en un arco de madera ligero de unos seis pies de longitud, armado con un bejuco delgado y resistente o un cordel el cual es tensado desde el centro hacia el arco por medio de un lazo. De esta forma, al golpear las dos divisiones de la cuerda por medio de una ligera varilla de madera, se producen la tónica y la dominante superior respectivamente, mientras que se crea con la boca a la cual el arco de madera está prensada, una melodía (como en el caso de una guimbarda) la cual se vuelve audible gracias a las vibraciones del arco de madera.

La música de los indios kekchi y pokomchi es exclusivamente instrumental, nunca he observado música vocal en las representaciones indígenas (a excepción del Baile de Cortés). Por lo general, las piezas son divididas en dos temas muy breves, el primero siendo tocado a menudo más suave y tranquilamente, el segundo más fuerte, con ritmos más vivos y en un ámbito tonal más grande. En el anexo proporciono algunos ejemplos de tales piezas, que, pese a ser sencillas, no se les puede negar cierto encanto rítmico y melódico, y aunque a veces la afinación deje algo que desear, el efecto que tienen los instrumentos de cuerda dulces, es a menudo muy agradable y grato. Tantas medias horas que he pasado sin cansarme en lo más mínimo observando las danzas con sus movimientos tranquilos, pero muy a menudo de una gracia excepcional, especialmente los de las indias jóvenes y los niños, mientras que disfruté de los sonos alegres, pese a las repeticiones persistentes. Para hacer resaltar el ritmo de las danzas a menudo un niño golpea con el puño la caja de resonancia del arpa y aunque este sonido sea algo rudo, molestando un poco la armonía dulce de los instrumentos de cuerda, resulta ser un recurso bastante útil para la realización exacta de los movimientos danzarios.

En el pasado, se usaban silbatos de barro\* en la Verapaz y en otras regiones de Mesoamérica. El ámbito tonal más grande que pude observar en tales silbatos prehistóricos, solamente consistió en una quinta en escala diatónica, un hecho que parece todavía resonar en muchos

\* En el presente se encuentran tales silbatos de barro - en forma de pájaros - únicamente como juguetes infantiles, produciendo no más que dos alturas de sonido (*vovól* en kekchi).

sonos indios; éstos se limitan a dicho ámbito tonal a veces en su totalidad - en el caso de sonos breves - o al menos en la primera parte si se trata de sonos bipartidos. No sin influencia sobre la música de los indios ha sido probablemente el canto de los pájaros que la gente oye frecuentemente en los bosques solitarios y que imitan. En algunos casos noté reminiscencias lejanas a los cantos de los pájaros, y después de observar como algunas aves canoras a veces varían su canto disolviendo el tono inicial, a menudo sostenido, a una serie de tonos breves y rápidos, uno viene a reconocer un patrón muy similar en el comienzo de muchos sonos indios.

Pese a que las piezas terminen a veces no en la tónica, sino en la quinta, se observa con frecuencia también la repetición enfática de la tónica, en completa correspondencia con el carácter propio a los indios verapacenses: la predilección por los instrumentos de cuerda dulces y los sonos sencillos, aún a menudo bastante movidos, corresponde muy bien al carácter tranquilo, pero sensible de la gente; la insistencia en el tocar de la tónica en numerosos sonos expresa su obstinación tenaz en la conservación de la tradición.

Antes de dedicarme a la música tradicional de otras tribus indias, debo mencionar una peculiaridad más, es decir, la falta de simetría que se puede observar en casi todos sus sonos, hasta en los más breves. Por ejemplo, cuando las mujeres indias están tristes, silban a menudo entre dientes la siguiente pequeña melodía melancólica:



Este modo asimétrico se encuentra de una forma parecida en la mayoría de los casos en que se repite una fórmula melódica.

Entre los mayas de Yucatán, al igual a los lacandones, desafortunadamente no oí ejecuciones autóctonas (a excepción de algunos sonos de baile entre los indios del Petén que contaban con una gran cantidad de tresillos); por tanto, no puedo decir nada al respecto. Por la presencia de instrumentos de cuerda originales entre los lacandones parece legítimo pensar en cierto parentesco entre su música y la de los indios verapacenses. De todos modos, la falta completa de instrumentos musicales en las chozas de los indios, sobre todo de los yucatecos, lleva a suponer que estos mayas fueran un pueblo menos dotado para la música que los indios kekchi y pokomchi.

Mientras que los mencionados indios verapacenses prefieren, en correspondencia a su temperamento, los instrumentos de cuerda dulces, se encuentran entre las tribus más vivaces del altiplano instrumentos musicales más recios. Aquí la orquesta consiste por lo general en un instrumento de viento (chirimía o flauta de caña) y un tambor grande. También los aires musicales tienen un carácter bien distinto a los de la Alta Verapaz.

Entre las tribus del grupo quiché los temas musicales suelen ser muy breves (al igual a los de las demás tribus de la familia maya) y por lo tanto se los repiten un sinnúmero de veces, no importa si sean para bailar o para marchar. No obstante, mientras que entre los indios de la Verapaz el segundo tema se caracteriza a menudo por una conducta melódica más movida y un volumen más alto, en el área quiché ya no se hallan tales características. Al contrario, después de haber repetido ya muchas veces ambas secciones de una pieza, se intercala a veces un tercer segmento, un cambio que es de bastante agrado.

A esta pieza breve:



corresponde por ejemplo la siguiente melodía intermediaria:



Al igual a este ejemplo, las frases (o mejor dicho, los períodos) son más cortos aún que en las melodías kekchi en comparación con las cuales son inferiores a menudo también al respecto de la variedad rítmica. Un ritmo bastante uniforme demuestra por ejemplo la siguiente melodía:



Sin embargo, por un acelerar y retardar apenas perceptibles el músico (oí ambas piezas tocadas por una marimba en Uspantau [sic]) supo crear un efecto verdaderamente excitante. Lo que me llamó la atención en estas piezas era el uso de tonos menores, algo que nunca oí entre los indios de Alta Verapaz. Aquella falta de simetría en el tratamiento de los segmentos de un período musical la cual había notado tantas veces entre los kekchi, la encontré mucho menos entre las tribus del grupo quiché. No obstante, de ninguna manera se debería inferir de esta observación que las piezas musicales de la Alta Verapaz se desarrollarían bajo reglas menos estrictas que en el área quiché. Al contrario, los kekchi se aferran mucho más en la tradición, y aún si un músico kekchi se permite hacer ciertas variaciones propias, no sale de las convenciones melódicas y del fraseo; en efecto, por consideración a los instrumentos acompañantes no puede ser de otro modo. El caso es diferente entre las tribus del grupo quiché cuando al instrumento de viento se junta únicamente el tambor grande (o rara vez, el tambor de madera que probablemente es de origen azteca). En estos casos el músico tiene mucho más libertad y me parece como si se aprovechara de ella en un alto grado; no obstante, nunca logré seguir a las melodías a menudo muy agitadas y transcribirlas. Cuando dos chirimías tocan junto al acompañamiento de un tambor, algo que se puede observar de vez en cuando, la libertad de variar es limitada, por supuesto. El concierto ocurre entonces de tal manera o que la segunda chirimía acompaña a la primera (ejemplos de tal índole proporciona Brasseur de Bourbourg [sic] en el anexo de su "Gramática de la lengua Quiché" [sic], París 1862), o que entra después de un tiempo determinado en el mismo intervalo o bien en un intervalo distinto.

Así por ejemplo oí en Chincani (1895) en la primera danza del Baile de Cortés que proviene de todos modos del área quiché, 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, continuamente la siguiente melodía:



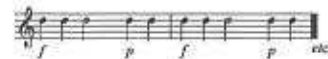
Más adelante la primera chirimía tocó:



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:



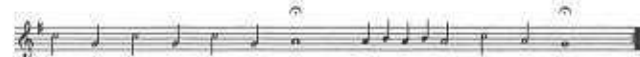
Fue una música extremadamente irregular y violenta, sin armonía, pero quizás apropiada para la danza (una especie de danza guerrera). Más adelante la primera chirimía empezó a tocar otra vez:



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, aparentemente variadas frecuente y fuertemente por los músicos, la inquietud de las melodías, la excitación nerviosa causada por los tonos iniciales agudos y continuos, contrastan marcadamente con las melodías dulces y armoniosas de los kekchi. No obstante, hay que considerar que el Baile de Cortés es una danza guerrera, lo que exige también de la música un carácter fogoso.

Cabe todavía mencionar una costumbre propia de las tribus del grupo quiché (una costumbre que no se encuentra entre el grupo pokom), es decir, la costumbre de las indias de silbar melodías cortas mientras que muelen maíz. Por lo general, se trata de melodías muy sencillas y sin pretensiones, sin embargo, tienen a menudo su encanto como indicarán los siguientes ejemplos:



La misma costumbre se halla, aún mucho menos frecuentemente, entre las tribus del grupo mam donde los motivos musicales son aún más simples y pobres. En efecto, la música tradicional del área mam es por lo general más sencilla, menos sofisticada con respecto a su forma, y más pobre en inventiva que la del área quiché. Allí nunca he observado la combinación de dos chirimías, ni los tonos menores; las piezas musicales ya no son de dos partes sino solamente de una. Los ritmos son a menudo más variados que en el área quiché, pero menos refinados y más torpes que en el área pokom; con frecuencia se nota una falta de simetría en la formación de las partes correspondientes a un período musical, como se puede ver en las siguientes melodías:



Mientras que no es muy raro encontrar entre las tribus de los grupos quiché, mam y tzental del altiplano de Guatemala y de ciertas zonas vecinas del estado mexicano de Chiapas que un son termina con un tono sostenido en la quinta, se puede observar que entre las tribus mam ciertas piezas terminan a veces hasta en la segunda. Por ejemplo:



Sin embargo, lo más frecuente es encontrar un término en la tónica y muy a menudo se le agrega una breve cadencia a un período musical que no termina en la tónica, para asegurar una conclusión satisfactoria, como, por ejemplo, en el siguiente caso:



Llama también la atención el uso frecuente de tresillos en la música de las tribus mam, y además, la frecuencia con que los sones empiezan en la quinta. Para proporcionar una idea del modo de acompañamiento del tambor, agrego la siguiente pieza breve:



no sin indicar que a menudo el tamborero subdivide las notas del valor de un cuarto en corcheas, y además, que en otras piezas el acompañamiento del tambor a menudo está sin copado.

Sin embargo, el rasgo más distintivo de la música tradicional de las tribus mam es el hecho que allí todavía es común hallar el canto con letras indias, algo que por lo visto ya no se encuentra – al menos no en el presente – entre los indios de los grupos quiché y pokom. Ya había visto en mis viajes anteriores al área mam como los indios quemaban pom todas las tardes frente a la iglesia mientras cantaban tonos sostenidos, pero en mi viaje del año 1892 tuve además la oportunidad, escuchar el llanto fúnebre entonado por las indias en las tumbas de sus parientes: melodías muy particulares, cantadas con suma pasión y dolor, y aparentemente no ligadas a un ritmo regular. Desdichadamente, no me fue posible hacer observaciones más exactas sobre tal hecho, ni tampoco comprender el contenido del canto porque era tan ignorante del idioma mam como mis acompañantes nativos. Aquí algunas pruebas del llanto fúnebre:



En Chiapas, lamentablemente oí apenas unas pocas piezas las cuales se tocaban en casi todas partes (entre los tzentales, chaneabales, zoques, y también entre los zapotecas de Oaxaca y los chortí de Guatemala) con flautas o chirimías y con tambor. Es que se trata de pura casualidad, desafortunadamente, si uno llega a presenciar una fiesta india, y a veces las circunstancias son tales que uno prefiere abstenerse de una estancia prolongada y poner pies en polvorosa, sobre todo dándose cuenta que uno probablemente no contaría con la calma necesaria para transcribir las melodías.

Por ejemplo, cabalmente cuando pasé en 1894 por Caucuc [sic] en Chiapas (en el área tzental), se celebró una gran fiesta. Unos indios estaban bebiendo, otros ya borrachos y casi inconscientes; otros participaron en una procesión a la cual siguieron el tamborero y los fieles a cierta distancia. Algunos hicieron carreras impetuosas montando caballos sin silla o solamente con albarda en las que también participó una amazona india medio borracha y montada a horcajadas; otros bailaron acompañados de la música de una orquesta local, compuesta por arpa y guitarra. – Total, un ir y venir sin orden y concierto del cual hui lamentablemente pronto por miedo de molestias por parte de los indios borrachos. Sin embargo, logré comprobar que la música de los tzentales corresponde bastante bien a la de las demás tribus mayas, no sin exhibir de todos modos, ciertas particularidades locales. Desafortunadamente no puedo precisar las diferencias porque transcribí solamente los siguientes rudimentos de una melodía tocada por una flauta y acompañada por un tambor:



Llama la atención que en Chiapas los indios ya tocan, además del tambor y de la flauta, una vez más instrumentos de cuerda: no solo los oí entre los tzentales sino también entre los choles (violín y guitarra, más canto: un llanto fúnebre, mayormente en los siguientes tonos):





Muy interesante me pareció haber oído una vez en San José Montenegro una pieza (tocada por una marimba) la cual había escuchado, aún con un ritmo más vivaz, también entre los kekchi de la Alta Verapaz, lo que me lleva a suponer que ciertas piezas (difundidas probablemente a través de las danzas) fueron adoptadas por tribus distintas y a menudo muy distantes entre sí.

A pesar de todas las diferencias que se hallan entre las tradiciones musicales de las distintas tribus mayas, se pueden observar ciertos rasgos comunes que tampoco parecen faltar entre los pueblos mayas y los zapotecas. Los sones zapotecas que oí, terminaban por lo general en la tónica y se los tocaban con flautas y tambor. Una vez, sin embargo, escuché en Mitla (Oaxaca) una melodía que terminó de la siguiente manera particular:



Un contraste bien marcado a la música tradicional de las tribus indias autóctonas de Mesoamérica la cual se halla más a menudo en forma de música instrumental, representa la música de los caribes, aunque ignoro si ésta es de origen caribe (por lo tanto: indio) o africano. Es que el canto con letras representa aquí el elemento dominante y aunque el timbre vocal es por lo general algo bronco, y también el acompañamiento instrumental (sobre todo de guitarras) suena a menudo menos afinado y suave que entre los indios kekchi por ejemplo, también la música tradicional de esta tribu tiene un núcleo valioso. Los ritmos son casi tan variados y tan ricamente articulados como los de las tribus mesoamericanas, pero el número de intervalos y modulaciones es más alto entre los caribes como ya lo logra demostrar la siguiente melodía cantada por un caribe la cual escuché hasta la saciedad en el río Belice:



y la cual el hombre concluyó así:



o así:



Mucho me gustó escuchar alternándose un canto solista y coral, como por ejemplo una vez en Livingston (1888) cuando algunos niños transportaban cargas en sus cabezas desde la playa hacia el pueblo mientras que una voz cantó:



a lo que el coro de los niños respondió:



En total, la música tradicional de los indios es bastante interesante y no sin belleza, así que quisiera terminar mis explicaciones con el deseo de que un viajero más afortunado logrará promover los estudios sobre esta cuestión por medio de grabaciones exactas y llevarlos a una conclusión favorable, en beneficio de la etnología y de la musicología.

Traducción del alemán: Matthias Stöckli

## Comentario



Foto tomada de Sapper 1897.

Son dos puntos que nos parecen de interés particular en este texto de Karl Sapper<sup>2</sup>: la información etnomusicológica que proporciona en forma escrita y de transcripciones, y el texto en sí como parte de la historia de la etnomusicología en Guatemala.

Como fuente etnomusicológica el texto obviamente tiene, por lo general, un valor epistémico limitado hoy en día, dado que las informaciones se presentan en su mayoría bastante fragmentadas, disparadas y superficiales. Hay excepciones, sin embargo: en el pasaje dedicado a la música del Baile de Cortés el suscrito encontró por ejemplo los datos precisos para comprobar la historicidad del modo rítmico particular en que los integrantes de conjuntos contemporáneos como los de chirimía y tambor o flauta y tamborón, suelen coordinarse entre sí. (Stöckli 2005) Además, el hecho que proporciona suficientes detalles para hacerse una idea relativamente exacta de la estructura de una práctica polifónica instrumental-vocal la cual en el presente ya no se halla de esta forma en la música tradicional indígena, la convierte dicha descripción, a pesar de todo, en un documento histórico valioso.

Cabe destacar también las observaciones de Sapper respecto a ciertas prácticas musicales de mujeres indígenas, en concreto, el silbar y las lamentaciones. Sobre todo el hecho que le pareció suficiente significativo aquel "silbar entre dientes" informal de las

<sup>2</sup> Karl (Carl) Sapper (1866-1945), geólogo y geógrafo alemán, llegó a Guatemala en 1888, siguiendo los pasos de su hermano mayor, Richard Sapper, quien se había instalado poco antes como finquero en la Alta Verapaz. A parte de su trabajo como cafetalero en las fincas de su hermano emprendió las extensas expediciones científicas (o "trabajos de terreno", para usar un término antropológico contemporáneo aunque los intereses de Sapper incluyeron campos mucho más variados de los que normalmente cubre un proyecto de investigación unipersonal hoy en día) cuyos resultados resumió en el libro del cual el texto traducido aquí forma un capítulo. (Este mismo libro cuenta además con un capítulo dedicado a las danzas tradicionales el cual complementa en algunos aspectos el capítulo sobre la música: *Tanzspiele bei den Indianern des nördlichen Mittelamerika* (Danzas de los indios de la Mesoamérica septentrional).) En 1900 se radicó otra vez en Alemania para ocupar el cargo de profesor en varias universidades. En 1919 fue nombrado profesor titular por la Universidad de Würzburgo donde fundó el Instituto Americanista (Institut für Amerikaforschung) y donde permaneció hasta su jubilación. Aún después de su regreso a Alemania hizo varios viajes con fines científicos a Guatemala y Centro América. (por más datos biográficos véase Termer 1970)

indígenas verapacenses para apuntar y discutirlo, demuestra una amplitud de criterio de la cual parece haber carecido en gran parte la práctica etnomusicológica en el país desde entonces.

En su conjunto, las descripciones y pretensiones "etnomusicológicas" de Sapper van mucho más allá de las observaciones esporádicas sobre una u otra costumbre musical que solían insertar otros viajeros contemporáneos en sus apuntes. Sapper trata de analizar e sistematizar sus observaciones sobre la base de una teoría explícita, la de la supuesta relación estrecha entre música y "vida interior" de los pueblos. Es dentro del marco de esta sicología social de la música que se radican y justifican sus comparaciones de los fenómenos musicales hallados entre los distintos grupos étnicos mesoamericanos. No sería difícil indicar los puntos débiles de tal teoría o más bien, de la metodología que Sapper aplicó y de las conclusiones a las que llegó; sin embargo, el mero hecho de haber tratado de integrar sus datos de dicho modo, con una idea clara además de los beneficios académicos de tal integración, le convierte a Sapper en uno de los representantes más tempranos de la etnomusicología, en el sentido moderno, en Guatemala.

Lo interesante es que aquel hombre de amplios intereses musicales y dotado de "un oído muy fino" (Termer 1970: 2) emprendió sus estudios comparativos en la proximidad temporal inmediata de dos acontecimientos históricos que se volvieron decisivos para el rumbo futuro de investigaciones de tal índole: el primero concierne la publicación en 1885 de *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Campo, método y objetivo de la musicología) por Guido Adler, historiador de la música austriaco. En este tratado Adler define no solamente los principios de la musicología como nueva disciplina académica, sino establece también la musicología comparativa la cual se convertirá décadas más tarde en "etnomusicología", en ese entonces como subdisciplina de la musicología sistemática. Ignoramos si

Sapper tenía conocimientos de este tratado; sin embargo, coincide obviamente con Adler en la propuesta de una intergración más firme de estudios musicales comparativos (incluyendo los de las músicas no occidentales y las músicas populares occidentales) dentro del marco académico; una integración de la cual ambos esperan aportes sustanciosos, Adler para la musicología, Sapper sobre todo, pero no exclusivamente, para la etnología (*Vergleichende Völkerkunde*) la cual quizás le estaba, como geógrafo, más cercana.

El segundo acontecimiento concierne la invención del fonógrafo por Thomas A. Edison en 1877, un recurso técnico cuya importancia Sapper bien parece haber comprendido ("... que un viajero más afortunado logrará promover los estudios sobre esta cuestión por medio de grabaciones exactas..."), sin ya haber usado tal aparato en sus propias investigaciones. De hecho, las primeras grabaciones en el campo etnomusicológico en general se efectuaron no hasta algún tiempo después de aquella primera y más prolongada estancia de Sapper en Guatemala (véase Myers 1992), mientras que las primeras grabaciones etnomusicológicas hechas en el país son probablemente las que hizo Franz Termer en 1927 de un conjunto de dos chirimías y un tambor en Santa Eulalia, Huehuetenango (Heinitz 1933).



Foto tomada de Termer 1956: 83.

## Bibliografía

Adler, Guido  
1885 Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. En *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, pp. 5-20.

Heinitz, Wilhelm  
1933 Chirimía- und Tambor-Phonogramme aus Nordwest-Guatemala. En *Vox: Mitteilungen aus dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg* 19/1-2, pp. 4-12.

Myers, Helen  
1992 Ethnomusicology. En *Ethnomusicology: an introduction*. The New Grove Handbooks in Music, Macmillan Press, London & Houndmills, pp. 3-17.

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, pp. 79-92.

Termer, Franz  
1956 Carlos Sapper, explorador de Centro América 1866-1945. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, Tomo XXIX (1-4), 1956. (Artículo reeditado en 1970 por la Asociación Guatemalteca de Historia Natural, Guatemala).

Matthias Stöckli