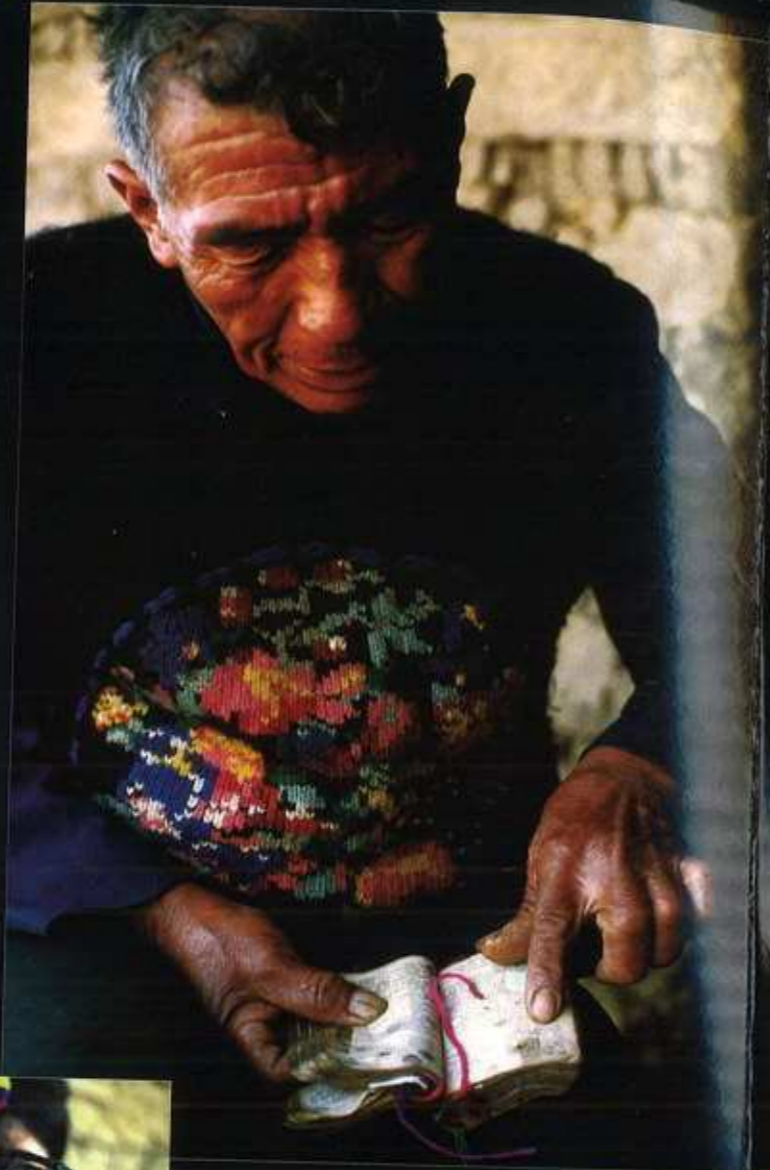


EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE
DERECHOS DE AUTOR
POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO,
UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION



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



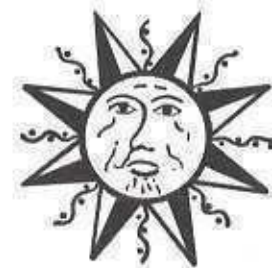
Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés
Editores

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



Folklore Musical de Guatemala Melodías de violín del Quiché, de las Verapaces y de Huehuetenango¹

Lise Paret-Limardo de Vela

«Ningún espectáculo, ninguna lectura nos hace penetrar tan rápidamente y tan a fondo en el alma de una raza extranjera como las notas de su música», ha dicho André Cheillon. Siendo ésta una gran verdad, hemos pensado que dedicándonos al estudio de la etnografía sonora, en nuestro medio indígena, podríamos colaborar eficazmente para un mejor conocimiento del hombre indígena y aportar de esa manera algunos datos interesantes a un capítulo sobre la psicología de los pueblos.

Nuestro propósito, al iniciar investigaciones folklóricas a través del territorio nacional, era reunir y estudiar las melodías y los ritmos que componen los repertorios de los indígenas, así como recoger todos los datos posibles para un estudio científico y profundo sobre los instrumentos musicales más tradicionales empleados por los músicos, con ocasión de celebrar sus fiestas religiosas, civiles y rituales.

Hace poco más de dos años que empezamos esta labor, con amor y devoción, disponiendo de recursos escasísimos, por lo cual, más de una vez, tuvimos que abandonar la tarea, sin desanimarnos por ello. Poco a poco, nuestro archivo sonoro iba enriqueciéndose y, cuando el Instituto Indigenista Nacional y la Dirección General de Bellas Artes no hicieron el honor de designarnos para llevar su representación al Congreso Internacional de folklore, de Buenos Aires, Argentina, en diciembre de 1960, ya teníamos bastante material para divulgar, por medio de conferencias en varios países de la América del Sur, el riquísimo folklore musical de Guatemala. El éxito que obtuvo allá esta música,

nos dio orgullo y aliento para proseguir lo que ahora consideramos una verdadera misión.

En el desempeño de esta misión, debemos reconocer con gratitud la ayuda de la Secretaría de Información de la Presidencia de la República, del Ministerio de Comunicaciones y Obras Públicas, del Ministerio de Gobernación, de la Dirección General de Desarrollo Socio-Educativo Rural, del SFEI, del IAN, de la Secretaría Particular de la Presidencia y de la Dirección General de Bellas Artes.

Dicha ayuda nos permitió resolver el problema del transporte de vez en cuando, obtener la colaboración de los gobernadores departamentales y de los alcaldes del interior, la atención de las principales familias en aldeas y municipios, etcétera. También estimamos altamente la comprensión y amistad de los indígenas, quienes, con agrado, ejecutaron para nosotros su música y, en muchas ocasiones, accedieron a bailar fuera de época sus bailes típicos, a fin de guiarnos con más seguridad. La distinción de que fuimos objeto de su parte, la debimos a tocar algunos de sus instrumentos, dando a sus melodías el mismo sentimiento con que ellos las interpretan. Hemos de agregar que jamás olvidaremos la simpática acogida de los jefes de las cofradías del Sacramento y de San Antonio, en Nebaj: salvas de cohetes anunciaron nuestra llegada a la emoción y la alegría de los indígenas presentes al oírnos ejecutar, a petición suya y con la ayuda de sus propios instrumentos, las melodías religiosas de su localidad. Fueron para nosotros, la más generosa recompensa a nuestros esfuerzos; ellos habían reconocido su música.

Con coadyuvantes tan apreciables, qué bella obra habríamos realizado, de no ver precario nuestro material y escasa la ayuda obtenida, la mayor parte del tiempo, de las au-

¹ Publicación original: Tipografía Nacional, Guatemala 1962.

toridades locales. En primer lugar, ¿cómo obtener registros de calidad, si estábamos forzados, por razón de economía, a emplear una velocidad poco compatible con cierta fidelidad del sonido pretendida? Luego, teníamos que servirnos de cintas magnetofónicas bastante usadas, remendadas, pegajosas por la humedad, desarrollándose con dificultad en sobresaltos; los aires ya débilmente registrados dejan percibir claramente un inevitable chirrido a causa de esta última desventaja. Sin embargo, aún empleando una cinta en mejores condiciones, el resultado no había sido tampoco del todo satisfactorio, por las condiciones del ambiente en que trabajamos; en efecto, había que admitir en la sala a todos los parientes y amigos del alcalde, del secretario de la municipalidad y de los principales empleados del Gobierno, y, naturalmente, a nadie le importó hacer observaciones en alta voz, conversar, toser. Allí, las mujeres amamantaban a sus niños, quienes, de tiempo en tiempo, se hacían notar por sus gritos; los niños jugaban entre sí y nos era imposible hacerlos callar. ¡Cuántas melodías notables no se echaron a perder por la interferencia de la voz de los adultos y la algarabía de los niños!

En algunas localidades tuvimos que luchar para lograr encerrarnos a fin de evitar los defectos de la situación antes dicha; pero otro inconveniente se presentaba al registrar instrumentos de sonido muy agudo (la pequeña flauta de bambú; por ejemplo) o de fuertes vibraciones, como el tambor; las condiciones acústicas no eran favorables, resintiéndose la grabación en un local demasiado exiguo, donde los sonidos no eran amortiguados.

Algunas veces hubimos de renunciar al trabajo, aún teniendo a los músicos a nuestra disposición; tal ocurrió en Salamá, Baja Verapaz, y en Soloma, Huehuetenango. Las gentes de dichas localidades habían decidido imposibilitar toda grabación si rehusábamos dejarles entrar al recinto del trabajo. Cumplían su promesa haciendo un estruen-

do de todos los diablos alrededor de la casa comunal, y aun lanzaron piedras sobre el edificio sin que la fuerza pública impusiera el orden. En Chajul, hubimos de repetir nuestras visitas para recoger algunas melodías y, finalmente, tuvimos que confinarnos en una habitación y, en pleno día, cuando hacia un sol radiante, grabamos a la luz de parpadeantes velas.

En algunos otros casos, nuestros viajes resultaron casi inútiles. Legábamos a lugares remotos o extraviados para oír decir a los alcaldes que, no sabiendo exactamente lo que deseábamos, no se habían ocupado de convocar a todos los músicos y que si queríamos regresar dentro de algunos días, o durante la celebración de la fiesta patronal, la tarea nos sería más fácil. En la fecha fijada nos presentamos nuevamente al lugar para recibir una gran decepción: los alcaldes, teniendo mucho que hacer, no habían tenido tiempo de ocuparse de nosotros y nos rogaban regresar en una época más tranquila. Esto nos pasó en San Pedro Carchá, en Zacapulas, en Santa Cruz del Quiché, en Joyabaj. Estos hechos son realmente lamentables si se piensa en el esfuerzo sobrehumano desarrollado para llegar a ciertas partes del país, a donde no nos será dable tal vez retornar muy pronto.

Por todas esas razones, nuestras grabaciones fueron realizadas fragmentariamente. Aún así, nos complace poder utilizar lo que fue hecho en condiciones tan desventajosas, porque al menos hemos tenido buen éxito al transcribir la música, salvándola del olvido. Algunas muestras excelentes que poseemos han sido revisadas con cuidado, grabadas de nuevo y presentadas con comentarios, al servicio de las instituciones nacionales y, con fines de propaganda, de las instituciones extranjeras que quieran interesarse en nuestro folklore musical.

Ahora trabajamos más activamente que nunca. Nuestra estancia en el Quiché, en el mes de mayo de 1961, nos hizo ver la urgencia

de activar nuestra labor. Habríamos querido ofrecer juntos los estudios sobre el instrumental y las melodías pero nos decidimos a publicar primero estas últimas por varias razones: primero, por el peligro de que desaparezca la música de ciertos bailes con la extinción de los mismos, debido a limitaciones económicas que dificultan a los indígenas alquilar los trajes de circunstancia y asumir los demás gastos concernientes a la celebración de sus fiestas. En consecuencia, la música cae en desuso y, muertos los ejecutantes que la interpretaban sin haber formado discípulos para su reemplazo, se olvidan los sones y después de algunos años ni un milagro puede resucitarlos para el pueblo. La grabación puede, en cierto sentido, salvarlos del olvido, pero reenseñar sus propias melodías a los indígenas por medio de discos, no logrará siempre comunicarles el deseo de volver a ellas con ese entusiasmo y fe ciega que ponen en la conservación de sus tradiciones.

En segundo lugar, la resistencia hecha a los catequistas para tocar sus instrumentos musicales y, naturalmente, ejecutar aires indígenas y participar en las festividades de su colectividad; esta situación provoca numerosos conflictos entre los **catequistas** y los **costumbristas** en algunos lugares, como San Miguel Uspantán, Aguacatán, Cubulco.

En tercer lugar, por la rápida adulteración de las melodías debida a influencias de elementos extraños: **a)** La excesiva divulgación que alcanza la música moderna, no siempre de buen gusto (las **rancheras** mexicanas, el **jazz** norteamericano), desdichadamente descargada sin piedad por altoparlantes de vehículos publicitarios —hasta de la propia Municipalidad—, con ocasión de fiestas o por otros motivos; también las marimbas, traídas a gran costo de centros urbanos importantes, combaten inconscientemente a nuestros ritmos vernáculos; **b)** Las necesidades económicas obligan a los indígenas de regiones pobres a trasladarse a fincas de la costa, donde trabajan durante largos meses;

entre esos trabajadores se encuentran también músicos de diversas regiones del país, quienes a veces llevan consigo sus instrumentos y tocan, si se presenta la oportunidad, sus propias melodías, por supuesto, pero inconscientemente algo reciben de tales contactos, como puede verse comparando el «Son de la cofradía de San Juan», de Chajul, y la pieza llamada «Torito Bravo», ejecutada por los músicos de San Andrés Itzapa, de Chimaltenango. Lo mismo sucede entre el son llamado «Barreño», tocado por los músicos de la finca San Francisco de Cotzal (mayo de 1961), que nosotros grabamos, y el «Son de Santa Eulalia», grabado en el mismo lugar por la señorita Enriqueta Yurchenco (1945). Lo más interesante es que al oír este último, durante nuestro paso por Chajul, los indígenas de la actual generación afirmaron que la melodía no pertenece a esa región.

Por lo que acabamos de ver, sería interesante seguir las huellas de las melodías para llegar a identificarlas, si es posible, con la región que las vio nacer. En el caso del son de la finca de San Francisco de Cotzal, el «Barreño», tendríamos que ir a buscar su fuente en San Marcos, lugar de origen de todos los sones «barreños», o pensar que salió del territorio de los ixiles y sus peregrinaciones lo llevaron después a San Marcos; hasta podría ser que algún músico adoptara un título a su gusto para dicha melodía.

Para determinar todo esto, en plano realmente científico, sería preciso seguir a las melodías a través de sus migraciones, indagar cómo fueron adoptadas o adaptadas por músicos pertenecientes a diversos grupos lingüísticos y culturales, y sacar luego deducciones aceptables; labor gigantesca, difícil de llevarse a cabo sin la colaboración decidida y eficaz de los alcaldes municipales, de los maestros, de la gente de buena voluntad del país. Al efecto, tenemos el propósito de hacer publicar las melodías indígenas, por regiones y por instrumentos, y difundir esas publicaciones en todos los

municipios de Guatemala, a fin de que sean ejecutadas en público con la mayor concurrencia posible, y quienes deseen ayudar opinen, a saber: sobre cada melodía, si la han oído antes; dónde; si esa melodía se canta; dónde se canta y cuál es la letra; en qué ocasión se canta; en qué fecha o época ocurrió su primera audición; si se toca con variantes en algún pueblo, pues esto ofrecería un rastro para proseguir la investigación.

Sería ideal, naturalmente, que en las escuelas, los maestros que sepan de música, enseñasen a los alumnos la música de su región, con los instrumentos típicos o, en defecto de éstos, con flautas rústicas fabricadas por ellos mismos (en las escuelas de Suiza, los niños aprenden a fabricar sus flautas), o con instrumentos similares como la pequeña flauta alemana llamada **Blockflöte**, que casi todos los escolares tocan en Alemania, instrumentos melódicos por excelencia, en los que también se puede interpretar música clásica, incluso la obra de los grandes maestros. Es lástima que en Guatemala la enseñanza de la música no sea obligatoria en las escuelas normales.

Nuestra primera publicación comprende las melodías del violín en las regiones siguientes: 1) Chajul, Nebaj, San Francisco de Cotzal y Zacualpa (Quiché). 2) San Pedro Carchá, Cobán, San Miguel Tucurú y Tamahú (Alta Verapaz). 3) Purulhá (Baja Verapaz). 4) San Sebastián y San Juan Atitán (Huehuetenango). Por ahora, lamentamos no dar a conocer más que las simples melodías que van con acompañamiento de guitarra en Nebaj, Chajul (Quiché); San Sebastián y San Juan Atitán (Huehuetenango); de guitarra y guitarra, en San Francisco de Cotzal (Quiché); de harpa y guitarra en las Verapaces. Esta decisión se debe a la prisa que tenemos en divulgar dichas melodías para seguir de una vez con nuestras investigaciones en la forma expuesta más arriba.

Antes de hacer algunas breves observaciones sobre las melodías transcritas, queremos

referirnos a ciertas particularidades del instrumento conductor, o sea el violín.

El violín de los indígenas es llamado corrientemente **rabel** y, en su construcción primitiva, de inspiración medieval, recuerda el **rabab** clásico de los turcos y el **rabel** de los panameños y de los chilenos, siendo como este último una herencia de la colonización española.

En algunas zonas, tales como Chajul, San Francisco de Cotzal, San Sebastián Huehuetenango, por ejemplo, el número de las cuerdas es de tres, pero se acuerdan sobre notas diferentes, a saber, para Chajul: **fa** (sobre la quinta línea), **si** bemol (debajo de la primera línea); para San Francisco de Cotzal; **mi** (en el cuarto espacio), **la** bemol (en el segundo espacio), **re** (debajo de la primera línea), reproducción exacta de la entonación (encordadura) de las tres últimas notas del instrumento clásico; para San Sebastián: **mi** bemol (en el cuarto espacio), **la** bemol (en el segundo espacio), **mi** bemol (sobre la primera línea). En Nebaj, el violín posee sus cuatro cuerdas, escalonadas así: **fa** diez (sobre la quinta línea), **sol** (sobre la segunda línea), **mi** (sobre la primera línea y **mi** (en el cuarto espacio).

La construcción particular del instrumento le da cierta gravedad y una profundidad de sonido que recuerda el timbre de la **viola da gamba**, sobre todo cuando las cuerdas son de **tripa**; últimamente bastantes **rabeles** las han remplazado por cuerdas metálicas. La mecha de erin del arco, siendo poco tensa, el dominio de la intensidad del sonido, los matices del fraseo y de la expresión, escapan al control del ejecutante; he aquí por qué la ejecución carece de relieve y delicadeza. En la fotografía el lector puede apreciar la manera como el músico agarra su arco y su instrumento.

Acerca de la fabricación del instrumento es preciso señalar que, en ciertas regiones, los

costados del instrumento, uniendo las dos tablas de la caja de resonancia están hechos con piel de venado y su altura varía según las tradiciones del medio; este hecho influye, naturalmente, sobre la sonoridad del instrumento. Finalmente, es interesante hacer notar que, en varios cantones de la Alta Verapaz, algunos indígenas fabrican la caja de resonancia del violín aprovechando una calabaza cortada por mitad.

Escuchando las melodías indígenas, advertimos que, si a menudo son perfectamente cadenciosas, sobre todo cuando el acompañamiento es llevado por la guitarra, la guitarra o el harpa (sic), la falta de acentuación no permite, en algunos casos, precisar si se trata de una medida binaria compuesta, o de una medida ternaria. Así, sólo el primer tiempo es marcado, y además, bastante débil sin gran diferencia de intensidad con los otros, y éste debe guiarnos en la ejecución de la mayor parte de los aires de música folklórica guatemalteca. Por otra parte, las melodías no se sujetan siempre al rigor del ritmo, hecho que particularmente se evidencia en melodías ejecutadas en la flauta y en la chirimilla, y eso explica que en una misma pieza se mezclan medidas binarias, simples o compuestas, y medidas ternarias. Hasta donde es posible, hemos escogido para su transcripción en esta colección, aires cuyas frases musicales son regularmente fragmentadas, y esto con un fin determinado. En efecto, si dichos aires son mostrados por audición en las escuelas, esa simetría ayudará a retener fácilmente el diseño rítmico, paso rápido hacia la asimilación de la línea melódica, pues buscamos la mayor divulgación posible de las melodías indígenas.

Estas melodías no ofrecen simetría periódica y sus frases musicales, muy cortas, se repiten con ligeras variantes para dar más cuerpo a la composición; no hemos juzgado necesario transcribir todas las variaciones para no extendernos demasiado.

En el norte del Quiché las sincopas, por ligaciones y frases, se emplean mucho, lo mismo que el contratiempo que da a las melodías apreciables efectos rítmicos. En cuanto a la medida métrica, comprende ordinariamente 6 breves (el **hexabrachys** de los griegos), vale decir 2 pies ternarios de corcheas, en las medidas de 6 por 8; 3 breves y una larga seguida de un breve (el **tribrachys** y el troqueo de los griegos, o sea el pie ternario normal de negras o corcheas y el pie ternario con las dos primeras unidades contraídas. En Chajul hay que insistir sobre el uso de la forma crética; sucesión de 2 troqueos; el empleo del yambo es casi nulo.

Las melodías de Chajul cubren una sensible y los seis primeros grados de la octava superior, o una sensible y la octava, que sobrepasan a veces en uno o dos grados. Las de Nebaj salen muy raramente de la octava y hacen menos uso de la sensible inferior. En cuanto a las de San Francisco de Cotzal, se encierran estrictamente dentro de una octava y accidentalmente recurren a la sensible inferior; el tercer aire de esta localidad que transcribimos aquí, presenta la particularidad de contenerse en un intervalo de quinta.

En el norte del Quiché cuando el violín toca con la guitarra, reivindica siempre el honor de conducir la melodía; en San Francisco de Cotzal, es la guitarra quien la lleva, y con más brío que el violín, compensando así la tristeza de este instrumento, suavizando de cierta manera el lamento de sus notas.

Las melodías de San Sebastián Petzal se desarrollan sobre una medida de 6 por 8, que es la del son nacional, o se ajustan al compás de 3 por 4. La medida de 6 por 8 comprende casi invariablemente una combinación de troqueo y de **tribrachys** dando una larga y cuatro breves, así: — u, u, u, u, ó dos pies ternarios de corcheas con dos elementos contraídos en el primer pie. Por lo que mira al compás de 3 por 4, lo forma un pie ternario de negras subdividido en dos de sus elementos o en la totalidad de ellos. El di-

bajo melódico, muy simple, es precedido generalmente por una **anacrous** dos o cuatro breves que lo lanzan y le prestan el aliento. El cuadro en que se inscribe no alcanza la octava; comprende: la sensible inferior, la tónica, la subtónica, la mediana, la subdominante y la dominante (véanse las melodías números 1, 2 y 5 de San Sebastián); la subdominante interviene a penas (ver las melodías números 3 y 4). La frase musical, muy corta, se repite indefinidamente, pero es marcada y bien rimada por el violín y la guitarra, haciendo olvidar en cierto modo su monotonía y fijándonos inmediatamente sobre la medida de la pieza.

En cuanto a San Juan Atitán, de los 10 aires transcritos únicamente 2 se ajustan a la medida 6/8, sobre el modelo de las melodías de San Sebastián; en los 8 restantes, la medida se bate en tres tiempos. Estos últimos, desde el punto de vista de la extensión del dibujo melódico no ofrecen sino una novedad: la de alcanzar la octava saltando sobre la sensible; tal el caso de los números 8 y 9. El compás de 3/04 presenta las mismas particularidades que el de las melodías de San Sebastián Petzal con, a veces, el primer elemento subdividido y variado. Interesados en los aires de esta región, advertimos que muchos de ellos, por el uso del punteo al principio de las medidas, toman un ritmo de mazurca, al que el temperamento del músico indígena imprime un movimiento menos vivo y menos vigoroso que el correspondiente en verdad a ese género (ver los aires números 3, 9 y 10). Aún más se descubre la tendencia a rebuscar efectos por el empleo del **detaché o staccato** y aún del **martelé**; transcribimos aquí sólo un ejemplo, el del trozo número 6. De manera general, las notas de las melodías se ejecutan separadamente, hecho que se deriva probablemente de la manera de agarrar el arco, pues la escasa longitud de éste, no permite al ejecutante atacar varias notas a la vez.

Entre las melodías de San Sebastián y de San Juan Atitán, se nota cierto parentesco musi-

cal debido en parte a que los pueblos de estas dos localidades vecinas son amigos desde siempre, hablan la misma lengua, especie de **mam**, mantienen excelentes relaciones comerciales y colaboran estrechamente con ocasión de celebrar sus fiestas. Comparando las melodías número 5 de San Sebastián y número 5 de San Juan Atitán, ese parentesco se hace evidente.

En las Verapaces, a diferencia del norte del Quiché, donde el violín es acompañado por guitarra y guitarrilla, el harpa substituye a la guitarra. El harpa es instrumento muy extendido en la Alta Verapaz y secularizado por la tradición; particularmente se escucha a muy buenos harpistas en San Pedro Carchá, Cobán y Senahú, lugares que se significan asimismo por la calidad de las melodías y de sus ejecutantes. En la Baja Verapaz, únicamente en Purulhá tiene esa importancia dicho instrumento y lo mismo puede decirse en general de la Zona Reina, en la región norte del Quiché, vecina de la Alta Verapaz.

En Cobán y en Carchá, la melodía es ejecutada por el violín y el harpa al unísono, por lo cual puede tomarse indistintamente de cualquiera de esos instrumentos; es decir, que los ejecutantes no sólo tocan a la perfección, sino que saben y siguen la melodía muy ajustadamente. Pero el harpa ejerce sobre nuestro oído tal fascinación, que nos lleva, a pesar nuestro, a seguir sus notas y sus acordes casi ciegamente, y esta tendencia a captar más que todo los aires del harpa, se refleja en la manera como se han transcrito las melodías de esta región. En cambio, en San Juan Chameleo debimos renunciar a seguir el aire, porque los músicos no concertaban bien, hasta dar la impresión de tocar cada uno distinta melodía, aparte de las imperfecciones de sus instrumentos.

Resalta, pues, la excelencia de las melodías de Cobán y de Carchá, cuya cadencia puede seguirse fácilmente por el acompañamiento del harpa que marca bien todos los tiempos. Ese instrumento sostiene las melodías del

violín, las hace turbión de cadencias, les presta alas, les da vivacidad. Las frases musicales siguen la corriente y sus notas se engranan en cascadas. Precisa agregar que el elemento humano entra también en juego, para perfilar mejor los aires ejecutados. Se siente vibrar bajo los dedos ágiles de un harpista de San Pedro Carchá, el ciego Rufino Max, un alma sensible de artista que comunica a las notas algo de vaporoso, de aéreo y gracioso. El violín, por su parte, tímidamente, se hace eco de la melodía; su voz tiembla bajo la avalancha de las cuerdas del harpa, pero se sostiene fielmente en sordina.

En Cobán, el harpa y el violín los hacen sonar igualmente por la calidad de su ejecución; la guitarrilla permanece en la sombra, el harpa hace callar todos sus efectos y dicho monopolio en manera alguna anula los resultados de la audición; nuestro oído permanece constantemente encantado.

En San Miguel Tucurú, Tamahú y Purulhá, es el violín el que parece conducir la melodía; el papel del harpa se reduce más que todo al de acompañante, lo cual se debe probablemente a que la resonancia de las cuerdas bajas de dicho instrumento cubre a veces las notas altas de la melodía.

Las piezas musicales de la Alta Verapaz transcritas en esta colección se caracterizan: 1) Por su medida ternaria. 2) Por la disposición del tiempo en **tribrachys** y troqueos, generalmente vale decir en pies ternarios simples y con unidades contraídas, con un contratiempo, algunas veces, que corta la medida ternaria. En el compás de 2/4 el pie binario de negras es normal, contraído o, sobre todo, subdividido en Tucurú; en Tamahú, es casi siempre subdividido, igual que en Purulhá. 3) Por el encuadramiento de las notas en un intervalo de sexta, yendo de la tónica a la subdominante y aumentada en los últimos grados de la gama precedente; sólo por excepción alcanza la octava, partiendo de la tónica, o bien va más allá.

Haciendo una excepción a la regla, es preciso revelar que en Tamahú hay una predilección bien marcada por la medida binaria. El compás comprende casi siempre un pie binario de negras subdividido. En Purulhá y Baja Verapaz, la melodía va de la tónica a la subdominante estrictamente y se desarrolla ordinariamente sobre una medida ternaria.

Algunas veces las piezas musicales de Carchá revelan una combinación rítmica interesante que uno estaría tentado de atribuir a la influencia de la Zarabanda de Sarrazins o de Maures a través de la herencia española, a saber; una medida compuesta de una corchea punteada, una doble corchea y una corchea seguida de otra conteniendo tres corcheas, y así siguiente; pero es necesario ver allí, además, las fantasías del harpista que se deja guiar por sus sentimientos y por la naturaleza y la cualidad de su instrumento.

Al concluir esta breve exposición diremos que, de una manera general, las melodías indígenas esconden una sublime resignación, acentos de melancolía, una dignidad y una serenidad que los coloca por encima de las apreciaciones impacientes y a menudo poco elogiosas de quienes no entienden algo de la psicología de una raza tan reconcentrada. La nostalgia del pasado, la incompreensión del medio ambiente, el requerimiento de la lucha por la existencia, todo eso lleva al indio a buscar una evasión, un consuelo en la música. Esta expresa así elocuentemente las profundidades de su alma y su apego a las tradiciones; haciéndola conocer, deseamos que cada quién pueda leer en ella todo lo que el alma de los indígenas guarda de admirable.

Y ahora, sólo nos resta agradecer a los músicos de las regiones que se expresan a continuación, quienes de buen grado han tenido a bien ejecutar para nosotros los aires aquí transcritos, para permitirnos registrarlos en grabaciones. Chajul: Mateo Hernández (violín) y Salvador Cava (guitarra); Nebaj: Pedro Guzmán (violín) y Francisco Rivera (gui-

tarra); San Francisco de Cotzal: Antonio Tecún (violín), Esteban López Primero (guitarra) y Benjamín Morisa (guitarrilla).

ALTA VERAPAZ.—Tamahú: Ignacio Xol (violín) y Mateo Tut (harpa), procedentes de la aldea de Sabo de San Juan Chamelco. Tucurú: Marcos Tziboy Xol (violín), Crisanto Botzoc (harpa) y Miguel Tziboy Xol (guitarrilla).

BAJA VERAPAZ.—Purulhá: Antonio Isem (violín), Juan Xol (harpa) y Antonio Sum (guitarrilla).

HUEHUETENANGO.—San Sebastián Petzal: Sebastián Sales Mata (violín) y Juan Sales Segundo (guitarra). San Juan Atitán: Pedro Hernández Godínez (violín) y Diego Hernández Godínez (guitarra).

Las melodías son ejecutadas en diferentes tonos, pero de propósito unificamos la tonalidad, escogiendo la de fa mayor, para permitir a los escolares ejecutar, con una flauta sencilla, las piezas transcritas que constituyen sin duda una de las más lindas expresiones de nuestro folklore musical.

Chajul²

Son de la Cofradía de La Concepción

² Nota de los Editores: Las siguientes transcripciones representan solamente una parte del total de partituras que acompañan el texto original de Paret-Limardo de Vela. Por falta de espacio tuvimos que hacer una selección.

Son de la Cofradía de San Pedro

Son de la Cofradia de La Natividad

Musical score for 'Son de la Cofradia de La Natividad' in 2/4 time, marked 'Allegro'. The score consists of eight staves of music, primarily featuring eighth and sixteenth notes with various rhythmic patterns and rests.

Son de la Cofradía de La Candelaria

Musical score for 'Son de la Cofradía de La Candelaria' in 2/4 time, marked 'Allegro'. The score consists of three staves of music, featuring eighth and sixteenth notes with some rests.

Son de la Cofradía del Rosario

Musical score for 'Son de la Cofradía del Rosario' in 2/4 time, marked 'Allegro'. The score consists of six staves of music, featuring eighth and sixteenth notes with various rhythmic patterns and rests.

Son de la Cofradía del Sacramento

Musical score for 'Son de la Cofradía del Sacramento' in 2/4 time, marked 'Allegro'. The score consists of six staves of music, featuring eighth and sixteenth notes with various rhythmic patterns and rests.

Paret-Limardo de Vela, Lise
1962 *Folklore musical de Guatemala*. Tipografía Nacional, Guatemala.

1962a Baile de los Doce Pares de Francia. En *Guatemala Indígena* Vol. II (4) pp. 73-114.

1963 *La Danza del Venado en Guatemala*. Editorial José de Pineda Ibarra. Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

1963a Original del Baile de Moros. En *Guatemala Indígena* Vol. III (1) pp. 151-187.

1963b Original del Baile del Torito. En *Guatemala Indígena* Vol. III (2) pp. 93-118.

1969 La famosa y verdadera historia de venados para solemnizar la fiesta titular de Santa Catarina Ixtahuacán. En *Guatemala Indígena* 4/ 3, pp. 105-121.

Alfonso Arrivillaga Cortés