



## Primeros apuntes sobre la música del Baile de Ma'Muun de Santa Cruz Verapaz

MATTHIAS STÖCKLI



### INTRODUCCIÓN

Los siguientes apuntes representan un primer acercamiento a la música que acompaña el *Baile de Ma'Muun* en la tradición local de Santa Cruz Verapaz (A.V.) la cual está viviendo actualmente una suerte de revitalización y revalorización.<sup>1</sup> No pretenden corresponder de la forma presente ni etnográfica ni analíticamente más que superficialmente a esta tradición cultural y musical. En efecto, su objetivo no es mucho más que, la simple demostración de que se trata aquí no



1 Véase también en Carlos René García Escobar, 2005.

2 En la primera fecha el baile se realizó con motivo de la entrega oficial del vestuario, de las máscaras y de los instrumentos musicales nuevos por parte de ADESCA (Aporte para la descentralización cultural), en la segunda con motivo de otra visita de representantes de ADESCA. En lo siguiente nos referimos a las dos realizaciones de la danza como *Versión 1* y *Versión 2* respectivamente.

de una práctica musical idiosincrásica local, sino de una práctica que comparte ciertos rasgos estructurales importantes con otras tradiciones musicales más. La confirmación de cierta difusión o “densidad” de esta práctica nos parece precisa no solamente porque la tradición del *Baile de Ma'Muun* de Santa Cruz Verapaz está pasando aparentemente por una fase de reconstrucción, sino también y sobre todo porque la base para comparaciones de la música de conjuntos instrumentales como aquel asociado con esta danza, está en sí ya muy estrecha.

Aparte de la música del *Baile de Ma'Muun*, grabada integralmente por el suscrito el 9 de abril de 2005 y una vez más en video el 28 de mayo del mismo año por Carlos René García Escobar y Jairo Cholotío Corea,<sup>2</sup> son únicamente dos ejemplos más que consultamos aquí por fines comparativos: la música del *Rabinal Achí* en una versión grabada en enero de 1999 por García Escobar y nada más que un fragmento de una pieza musical proveniente de una tradición que desconocemos en gran parte. Se la grabó en 1972 en Venustiano Carranza, Chiapas, durante la fiesta de San Bartolo (Alderson 1975: lado 1/# 2). Los tres ejemplos representan tradiciones indígenas –poqomchí, achí y tzotzil respectivamente– de conjuntos instrumentales compuestos de varias trompetas y uno o dos tambores de madera o de parche.

En lo siguiente se presentan primero algunos datos musicológicos respecto al *Baile de Ma'Muun* para compararlos después con datos provenientes de las otras dos tradiciones.

## LA MÚSICA DEL BAILE DE MA'MUUN

### El conjunto

El conjunto instrumental que acompaña el *Baile de Ma'Muun* se compone de un tun, o sea, de un tambor de madera tocado con dos baquetas de madera relativamente gruesas y de dos trompetas de metal. El tun actual que ya ha suplantado el tun viejo hecho de un solo tronco ahuecado, fue ensamblado recientemente de varias duelas. Respecto a las trompetas hay actualmente dos juegos en uso: en *Versión 1* se tocaron las dos trompetas viejas, ambas sin válvulas y de diferente tamaño, mientras que en *Versión 2* se combinaron una trompeta vieja con una de las dos trompetas recién adquiridas, ambas provistas de tres válvulas y ahora siendo del mismo tamaño.

En *Versión 2*, la trompeta grande tocó la parte musical que en *Versión 1* había

realizado la trompeta pequeña, mientras que la trompeta nueva se encargó de la parte que dejó vacante la trompeta grande. Pero no solamente los instrumentos cambiaron o intercambiaron funciones de una versión a otra, sino también los músicos. Además, por razones desconocidas solamente dos músicos estuvieron presentes en *Versión 2*, así que el tamborero asumió ocasionalmente también la parte de la trompeta grande, dejando su puesto en el tun por lapsos breves al dueño y representante de la danza. Suponemos que por una buena parte fueron estos cambios los responsables de las diferencias musicales entre las dos versiones.

### La estructura musical

En términos generales, la música del *Baile de Ma'Muun* se puede describir como un continuo creado por la superposición de breves y repetidas fórmulas rítmicas y melódicas del tun y de una de las

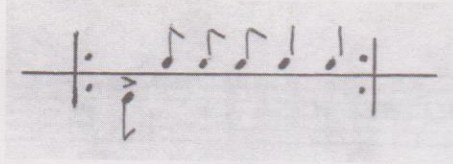
124



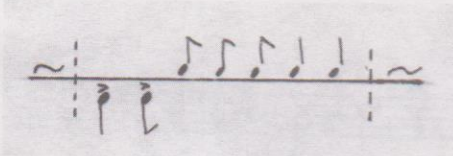
28/05/2005. El grupo de bailarines y músicos. El juego de trompetas modernas se ve a mano izquierda, las dos trompetas viejas a mano derecha del tun.

trompetas, al cual la segunda trompeta añade esporádicamente otro estrato melódico. Este continuo sonoro se interrumpe por completo únicamente durante los parlamentos de los bailarines, algo que ocurrió tanto en *Versión 1* como en *Versión 2* una sola y breve vez.

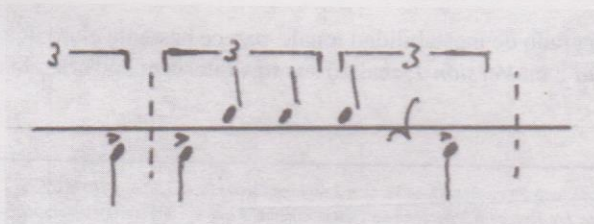
La fórmula rítmica que el tun repite con ligeras variaciones casi durante toda la danza, es la siguiente:



En *Versión 1* la mayor alteración de esta fórmula consistió en el añadir ocasional de un tiempo acentuado:



En *Versión 2* el tun cambió a menudo de la fórmula rítmica básica a una fórmula de dos tresillos, sin ocasionar, de todos modos, un cambio del tiempo básico. En *Versión 1* un cambio de tal índole ocurrió solamente una vez hacia el final de la danza.<sup>3</sup>

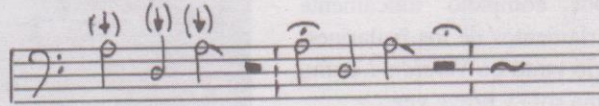


28/05/2005. Los dos músicos durante la tocada. La trompeta moderna (Trompeta 1) a mano izquierda, la trompeta grande vieja (Trompeta 2) a mano derecha.

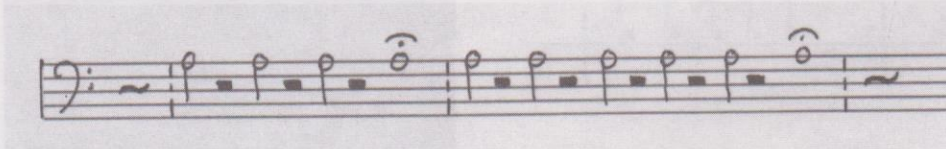


<sup>3</sup> Uno de los elementos que las dos variantes de la fórmula rítmica básica tienen en común, es la sucesión de dos tonos acentuados y del timbre más grave. (Transcripciones 2 y 3)

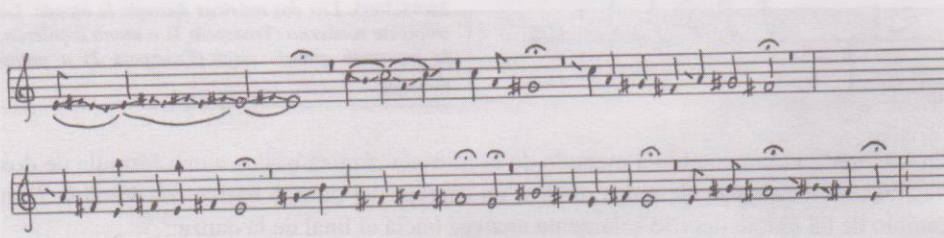
En *Versión 1*, la trompeta grande (en lo siguiente: *Trompeta 1*) realizó la siguiente fórmula melódica en el intervalo de una quinta:



Esta misma parte se realizó en *Versión 2*, como ya lo hemos mencionado, por medio de una de las trompetas modernas con válvulas. No obstante, el movimiento melódico se redujo aún más, limitándose generalmente a la repetición de un solo tono:<sup>4</sup>



A este continuo rítmico-melódico del tun y de *Trompeta 1* la trompeta pequeña (en lo siguiente: *Trompeta 2*)<sup>5</sup> contribuye muy de vez en cuando con un movimiento melódico más amplio y extenso:<sup>6</sup>



A pesar de un alto grado de inestabilidad tonal,<sup>7</sup> parece bastante claro que el músico quien tocaba la *Trompeta 2* en *Versión 1*, realizó sus tres intervenciones según el mismo patrón melódico-tonal.<sup>8</sup>



4 En efecto, el músico que tocó esta trompeta en *Versión 2* no hizo uso de las válvulas. (Véase foto.)  
 5 Los términos *Trompeta 1* y *Trompeta 2* denominan ciertas funciones que las dos trompetas empuñan en la realización de la estructura polifónica, pero no implican una jerarquía musical. Se usan a lo largo de este artículo en este sentido funcional.  
 6 Lo siguiente es la transcripción de la primera de en total tres intervenciones de *Trompeta 2* en *Versión 1*.  
 7 Vale recordar que el instrumento que tocó esta parte, fue en ambas versiones una trompeta sin válvulas.  
 8 Apenas comprensible (y por lo tanto: comparable) es esta misma parte en *Versión 2*: por un lado seguramente por cuestiones técnicas - la grabación se efectuó de cierta distancia por medio de una cámara de video con el micrófono integrado - por el otro al parecer también por el modo mismo de ejecución.

El enlace de las fórmulas y frases rítmicas y melódicas con un tiempo constante y una métrica fija es en todas las tres voces relativamente suelto. Sin embargo, hay diferencias graduales: mientras que *Trompeta 2* goza de las libertades más amplias al respecto, el tun es la voz que más se aferra a lo largo de la danza a un tiempo y una métrica flexibles, pero casi siempre perceptibles como tales; *Trompeta 1* mantiene una posición intermedia, inclinándose, sin embargo, más hacia el comportamiento métrica del tun.

Del mismo modo suelto se organiza la superposición de las tres voces, pero también a este respecto el tun y *Trompeta 1* parecen vinculado más estrechamente entre sí por la referencia – siempre muy flexible, de todos modos – a una métrica común, o, al menos, por el comportamiento repetitivo común a los dos. En efecto, la referencia a una base métrica común se revela más claramente en *Versión 2*, en donde las secuencias de tonos idénticos de *Trompeta 1* marcaron a menudo el mismo lapso de tiempo que duró una repetición de la fórmula rítmica del tun.

En cuanto a la entrada y la duración de las intervenciones de *Trompeta 2*, éstas se coordinan en primer lugar con ciertos acontecimientos de la trama de la danza, en concreto, con un movimiento coreográfico específico repetido varias veces a lo largo de una representación.<sup>9</sup>



<sup>9</sup> Se trata de los momentos en los cuales las dos Guacamayas agarran a Quiché Vinac y dan una vuelta junto a él. (Véase también en García Escobar 2005.)

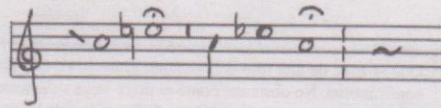
<sup>10</sup> Contrariamente al tun nuevo de Santa Cruz Verapaz, el tun grabado en 1999 en Rabinal era apto para la producción de varios tonos de alturas definidas.

## COMPARACIÓN

### La música del *Baile del Rabinal Achí*

Igual al *Baile de Ma'Muun*, el conjunto acompañante del *Rabinal Achí* consiste en dos trompetas de metal, sin válvulas y de diferente tamaño, y un tun hecho en este caso de un solo tronco de madera y tocado con baquetas con un extremo envuelto de hule.

También el juego de conjunto se organiza de un modo general muy similar: el tun ejecutando continuamente una fórmula rítmica-melódica<sup>10</sup> –en efecto, fueron varias las fórmulas que se tocaron a lo largo de la danza grabada;– una trompeta (*Trompeta 1*) repitiendo el intervalo de una quinta (*re – sol* en la versión grabada), dando más importancia al tono superior del intervalo; la otra (*Trompeta 2*) interviniendo esporádicamente con una frase melódica más extensa. Sin embargo, a diferencia del *Ma'Muun*, *Trompeta 2* ejecutó en la versión estudiada una secuencia de tonos menos amplia y más formalizada, limitándose al intervalo de una tercera mayor/menor:



Finalmente, también en esta tradición se coordinan los tres estratos musicales de una manera global: sueltos al respecto de un pulso regular y una métrica fija comunes, pero marcando en conjunto fases temporales mayores cuya duración está determinado principalmente por la trama y la coreografía. El *Rabinal Achí* tiene

parlamentos mucho más elaborados que (actualmente) el *Ma'Muun*; la estructura de aquellos está marcada, entre otro, precisamente por la superposición de todas las tres voces musicales, es decir, por las contribuciones melódicas de *Trompeta 2* a la textura sonora más continua creada por el tun y *Trompeta 1*. Además, durante la fase principal de parlamentos que en la realización de la danza bajo estudio duró más que 70 minutos, el conjunto instrumental se limita a breves intervenciones a tres, tocadas en determinados momentos y representando una especie de puntuación. Estas intervenciones siguen, aún breves, al mismo patrón polifónico que acabamos de esbozar.

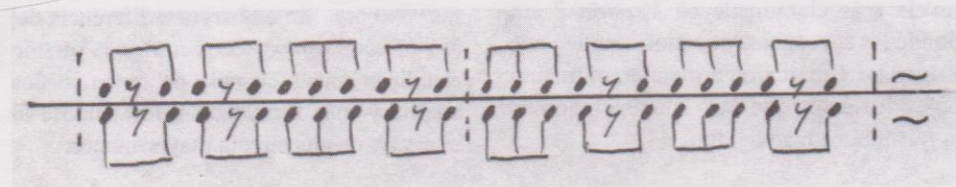
### La pieza proveniente de una tradición musical tzotzil (Chiapas)

Fueron tres instrumentos del tipo *trompeta* y dos tambores que tocaron

la pieza chiapaneca incluida aquí por fines comparativas. Según la foto en la portada de la cubierta del disco (Alderson 1975), que muestra parte del conjunto en acción,<sup>11</sup> se trató de tambores de doble parche y distinto tamaño, tocados con baquetas sin hule, y de dos trompetas de metal con fuerte semejanza a trombones. El tercer instrumento de viento no está representado en la foto; no obstante, según la escucha de la pieza y las indicaciones de Alderson (ibid. 1), se trató también de un instrumento del tipo *trompeta*.<sup>12</sup>

Aunque participan más instrumentos en su realización, la estructura polifónica general de la pieza es, otra vez, similar a la de las otras dos tradiciones estudiadas:

Los dos tambores tocan, en conjunto y con ciertas variaciones, continuamente la siguiente fórmula rítmica:



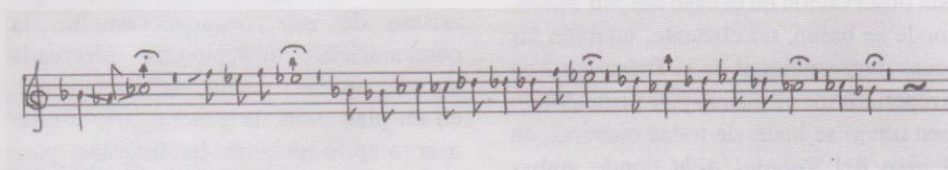
11 Que se trate de una foto del conjunto grabado en el disco, es una suposición; no hay, en efecto, indicaciones escritas que la confirmarían. No obstante, como el disco lleva solamente una grabación de este tipo de conjunto, es probable que sea así.

12 De todas maneras, tenemos ciertas dudas acerca de la identificación del tipo exacto de trompetas que se tocaron en esta pieza: el mismo Alderson las describe simplemente como "tres trompetas largas sin válvulas" (ibid. 2), como si hubieran sido todas del mismo tipo y tamaño. La foto en la portada del disco la cual hemos interpretado tentativamente como representación del conjunto que se grabó en el disco, muestra dos instrumentos que en realidad son largos y no tienen válvulas. Parecen ser más o menos del mismo tamaño; en la pieza grabada tocaron además en el mismo registro. Aunque tienen aspecto de trombones modernos simples, es decir, trombones con vara móvil y sin válvulas, la posición de las manos de ambos músicos y, otra vez, la escucha de la pieza, parecen indicar que en realidad, los dos instrumentos no fueron provistos de una vara móvil, o, en el caso que sí lo fueran, que la vara se mantuvo en una posición fija al tocarlos. Respecto a la tercera trompeta, representada solo acústicamente, se la escucha tocando en un registro más agudo, marcadamente distinto de los otros dos instrumentos, pero aparentemente también sin uso de válvulas o vara móvil. Entonces, o se tocaron en ella los armónicos más agudos de una escala natural sobre un tono fundamental de más o menos la misma altura como el de las otras dos trompetas o se trataba en realidad de una trompeta más corta. Quizás una trompeta del tipo entonces como se lo halla representado en otra foto incluida a la libreta del tomo 2 del disco (Alderson 1977: 2); un tipo que parece bastante a las trompetas sin válvulas tocadas en las tradiciones musicales del *Ma'Muun* y del *Rabinal Achí*.

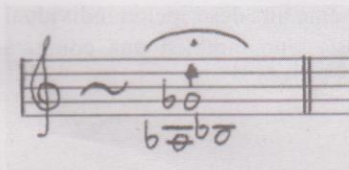
Las dos trompetas semejantes a trombones reparten entre sí una fórmula melódica que se basa en la repetición variada de dos cuartas separados por una segunda mayor:



La tercera trompeta no entra hasta el final de la pieza; lo hace por medio de un movimiento melódico que es, otra vez, más amplio:



La pieza termina, después de una cadencia elaborada en la cual participan todas las voces melódicas (y los tambores), en el siguiente acorde a tres:



Como no disponemos por el momento de más informaciones acerca de esta música, salvo de que se tocó durante la fiesta de San Bartolo, ignoramos por completo los modos de la interacción entre música y posibles contextos (coreografía, procesión, etc.), modos que en las otras dos tradiciones determinan hasta cierto punto la estructura temporal y polifónica de la música.

## CONCLUSIÓN

La comparación de la música del *Baile de Ma'Muun* con otras dos tradiciones de conjuntos compuestos de más de una trompeta y uno o dos tambores demuestra, que ésta comparte con aquellas una forma de polifonía de tres estratos organizada de un modo muy similar.

Hay cierta tentación de interpretar la relación específica entre estos tres estratos convencionalmente como un estrato melódico principal de un lado y un

acompañamiento en forma de *ostinato* del otro, conformado por una parte rítmica y una parte melódica-rítmica. No obstante, hay varias razones que se pueden alegar en contra de tal atribución simple y unívoca de funciones como "melodía" y "acompañamiento", "principal" y "secundaria", "melódica" y "rítmica". Para empezar, la relativa escasez y brevedad de las intervenciones de la supuesta "voz principal" o "melodía" ponen muy en duda la concepción de su contraparte como mero acompañamiento. Además, el comportamiento melódico de la *Trompeta 2* no se distingue siempre y en todos sus aspectos fundamentalmente del de la *Trompeta 1*. Menos obvia quizá es esta observación en el caso del *Ma'Muun*, donde se basan, no obstante, también las pocas intervenciones de la *Trompeta 2* en la repetición de un mismo patrón melódico; bien obvio se hace, de todas maneras, en el caso del *Rabinal Achí* donde ambas trompetas se limitan a repetir - y a variar hasta cierto punto - una sola fórmula melódica breve cada una, cuya diferencia principal, aparte del intervalo melódico distinto, consiste en que la fórmula de la *Trompeta 2* es de dos partes y la de la *Trompeta 1* generalmente sencilla. Finalmente, la distinción funcional entre "rítmico" y "melódico-rítmico" se aplica bien al caso en que se usan tambores de parche, pero no automáticamente a los casos en que se toca el tun, un instrumento que normalmente facilita la producción de varias alturas de sonido distintas, al menos dos de ellas siendo además de alturas definidas, y que se presta por lo tanto a la producción de un tipo melódico similar al cual que se produce en al mínimo una de las trompetas del conjunto.

Por otro lado, vale también recordar que en *Versión 2* de la danza del *Ma'Muun* el movimiento melódico de la *Trompeta 1* se redujo en general a la repetición rítmica de un solo tono. No obstante, es también cierto que el tun recién adquirido para acompañar aquella danza, no fue, en efecto, manufacturado de tal manera que produzca alturas de sonidos bien distintos y menos aún definidos; el hecho que aún así se toca,<sup>13</sup> quizás indica que no se concibe la contribución del tun al juego melódico-polifónico de las trompetas como un elemento absolutamente indispensable.

A raíz de las limitaciones tanto del material estudiado como del enfoque mismo de este pequeño estudio, la comparación musicológica efectuada en este artículo quedó, necesariamente, en un plan bastante general. Un estudio más amplio debería habilitarnos para delimitar con más agudeza el campo de posibilidades de la organización de los distintos parámetros musicales en cada una de las tradiciones, facilitando así no solamente una descripción individual más fundada sino también una comparación más detallada.<sup>14</sup>



13 Al parecer, el viejo tun estaría, si fuera necesario, todavía disponible y tocable.

14 Por ejemplo, no nos hemos referido aquí explícitamente a la cuestión de la tonalidad la cual tiene, obviamente, ciertas particularidades en cada una de las tradiciones: ¿qué es la concepción tonal en que se basa la organización vertical de los distintos estratos melódicos? ¿Hasta qué grado representan las relaciones tonales como las demuestran los ejemplos presentados aquí, la regla o concepción obligatoria del juego tonal en conjunto? ¿Hay una concepción tonal común a las tres tradiciones que corresponde a las similitudes de la organización general de los distintos estratos?



## BIBLIOGRAFÍA

García Escobar, Carlos René.

- 2005 **La Danza del Ma'Muun o de las Guacamayas: una versión prehispánica poqomché del rapto de la doncella.** *La Tradición Popular* 153.

## DISCOGRAFÍA

Alderson, Richard (grabación y edición).

- 1975 **Modern Mayan: The Indian Music of Chiapas, Mexico.** Folkways Records FE 4377, New York.
- 1977 **Modern Mayan Volume 2.** Folkways Records FE 4379, New York.