



SENDEROS.  
REVISTA DE ETNOMUSICOLOGÍA

---

1 | 2008  
Anexo

Alfonso Arrivillaga Cortés  
Matthias Stöckli  
editores

Senderos. Revista de Etnomusicología 1/2008, Anexo  
Editores: Alfonso Arrivillaga Cortés y Matthias Stöckli  
Área de Etnomusicología  
Centro de Estudios Folklóricos  
Universidad de San Carlos de Guatemala  
20 pp. 16 x 23 cm.

1. Etnomusicología. 2. Conjuntos de cuerda. 3. Violín.  
4. Huehuetenango, Guatemala.



© 2008. Alfonso Arrivillaga Cortés y Matthias Stöckli  
© 2008. Área de Etnomusicología. Centro de Estudios Folklóricos. Universidad  
de San Carlos de Guatemala.  
Avenida La Reforma 0-09 zona 10, Ciudad de Guatemala  
Teléfonos: 2331-9171 o 2361-9260  
Fax: 2360-3952  
Correo electrónico: etnomusicologiasenderos@gmail.com

Diseño de portada y logos: Edgar Figueroa  
Diagramación, revisión de estilo y cuidado de la edición: Paola Kermaier  
Foto de contraportada: Alfonso Arrivillaga Cortés

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro y del disco compacto que le acompaña, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin la autorización previa y por medio escrito de los titulares del copyright.

Impreso en Serviprensa, S.A.

ALFONSO ARRIVILLAGA CORTÉS

## MELODÍAS PARA VIOLÍN DE HUEHUETENANGO. UN EXTRACTO DE *FOLKLORE MUSICAL DE GUATEMALA* DE LISE PARET-LIMARDO DE VELA

### Abstract

Scarce attention has received the studies of the groups of rope between the mayas of Guatemala. One of these contributions is the Lise Paret-Limardo de Vela of which studies are an important fund for the history of the ethnomusicology in Guatemala. This work is an abstract of the melodies of violin of Huehuetenango that she compiled and transcribed in 1961 and presented, followed of a series of estimations on the musical fact that denote a big knowledge on the music of the native villages, generally those that in group are contrasted to the lamp of the current ethnography.

### ANTECEDENTES

En 1962, la Tipografía Nacional de Guatemala publicó *Folklore musical de Guatemala* de Lise Paret-Limardo de Vela.<sup>1</sup> No consta hasta entonces un escrito tan prolífico con transcripciones sobre un conjunto musical que plantee, de entrada, un panorama sobre

<sup>1</sup> Un cuadernillo de 54 páginas, 19 de texto y el resto (33 páginas) con 92 partituras de transcripciones (14 de Chajul, cinco de Nebaj, cinco de San Francisco Cotzal, once de Carchá, diez de Cobán, once de Tukurú, ocho de Tamahú, ocho de Puruhá, cinco de San Sebastián Huehuetenango y 15 de San Juan Atitán). Esta publicación fue reeditada en la revista *Tradiciones de Guatemala* 66 (Stöckli y Arrivillaga, 2006), aunque dejando fuera la mayor parte de las partituras por razones de espacio. No dudamos la molestia que a la autora esto pueda causar considerando la importancia que les confiere. En este trabajo se aborda la totalidad de las partituras que presenta para Huehuetenango (nota de los editores).

la música indígena utilizando, para ello, comentarios sobre otros conjuntos musicales. Hasta entonces los escritos de cronistas, viajeros, historiadores y etnólogos únicamente eran un acercamiento al fenómeno musical y no una visión especializada. Las historias de la música de Sáenz Poggio (1878), Díaz (1928) y Vásquez (1950) sólo ofrecen unas notas a “la música de los indios”, su interés está en las artes y la música occidental. Es con Jesús Castillo, cuyos escritos (1927, 1928, 1938 y 1941) gozan de resonancia, que la música de los indígenas pasa a ser tratada con exclusividad, incluyendo, además, registros melódicos y gamas sonoras.<sup>2</sup> No obstante, es con el trabajo de esta autora que el registro magnetofónico<sup>3</sup> se realiza de manera sistemática, algo que otros países del continente inician entre las décadas de 1940 y 1950 con la creación del Instituto Indigenista Interamericano (III).

*Folklore musical de Guatemala* muestra, por primera vez, un amplio universo melódico, producto de un intenso trabajo de recopilación en el campo y su posterior transcripción y análisis, resultados que en su conjunto forman un acervo determinante para el desarrollo de la etnomusicología. Su obra refleja esa ventaja y, al mis-

<sup>2</sup> Inmersos en otras búsquedas, viajeros como Moleret (1990: 422-423) o investigadores como Sapper (1897: 310-325; reedición, 2006: 101-111) incluyeron en sus apreciaciones importantes notas sobre la música así como transcripciones. Contemporáneo a este último, Vicente Narciso desarrolló, además de su crónica de una expedición musical (1913), estudios sobre la música de los indios poqomchi'és (citado por Sapper, 1968: 193-208). La sección de documentos de la revista *Tradiciones de Guatemala* 66 (2006: 101-144) presenta los textos de Sapper arriba citados, de Castillo (1944: 23-40; reedición, 2006: 113-122) y el texto de Paret-Limardo que ahora nos ocupa. Éstos cuentan con comentarios de los editores.

<sup>3</sup> Corresponde a Franz Termer el primer registro identificado, en 1927, con una grabadora de cilindros entre los indígenas de Huehuetenango (Arrivillaga, 1989: 37; Stöckli, 2008: 121-136), seguido por Henrietta Yurchenco en 1945 (Arrivillaga y Stöckli, 2006: 77-82) que graba con discos. Ambos son pioneros de las primeras grabaciones. Hasta ahora es la colección de Yurchenco la única que pervive como acervo.

mo tiempo, es la primera en abordar una expresión instrumental poco atendida, donde los estudios de la música de marimba, chirimilla y flauta indígena (*xul*) tal vez se consideran más adecuados por su exotismo y distancia de los conjuntos de cuerdas introducidos a lo largo de la vida colonial.

## LISE PARET-LIMARDO DE VELA

Pese a su contribución a la etnomusicología guatemalteca poco se sabe de Paret-Limardo. De nacionalidad haitiana, debió arribar al país en 1960 (si no es que antes).<sup>4</sup> Desconocemos si su llegada fue concretamente para realizar el proceso de etnografía musical que emprendió, el caso es que, acogida por el Instituto Indigenista Nacional (IIN) de Guatemala —en ese entonces bajo la dirección de Jorge Luis Arriola— inicia su labor de recopilación.<sup>5</sup>

Si bien desconocemos su especialización doctoral, sabemos que en su maestría en lenguas presentó la tesis *L'églogue et son développement de Théocrite à Clément Marot* (Paret-Limardo, 1946) en la Universi-

<sup>4</sup> En 1960 es designada por el Instituto Indigenista Nacional (IIN) y la Dirección General de Bellas Artes para representar a Guatemala en el *Congreso Internacional de Folklore* en Buenos Aires, al que asiste con material recopilado en el terreno, empresa que debió llevarle al menos un año; en la publicación de 1962 señala que se trata de un libro que le lleva dos años elaborarlo. Por todo ello podemos conjeturar que su arribo pudo ser antes de 1960.

<sup>5</sup> Quince años atrás, siendo Arriola ministro de Educación recibe y apoya a Henrietta Yurchenco en la misma actividad. Ese año de 1945 se funda el IIN, bajo los preceptos de Instituto Indigenista Interamericano (III), con apoyo del Departamento de Estado (firme impulsor del III). Parte de los objetivos del indigenismo era la valoración de las expresiones musicales de los pueblos indígenas a partir de programaciones radiales y la edición de discos y publicaciones, así como su valoración estética por parte de creadores latinoamericanos, una empresa en la que se desempeñaba Yurchenco, muy cercana a Manuel Gamio, director del III de 1942 a 1960. Gamio fue uno de los estudiantes más distinguidos de Franz Boas, importante estudioso e impulsor indirecto de la disciplina.

dad Laval de Canadá. De sus estudios musicales también ignoramos su preparación, aunque es evidente, por sus apreciaciones y transcripciones, que contó con una sólida formación musical, la cual, sumada a una cimentada cultura general y una especial sensibilidad por el arte indígena, la llevó al desarrollo de un trabajo sin precedentes en la historia de la etnomusicología guatemalteca.

Entre 1960 y 1962 pasa buena parte del tiempo en el campo realizando entrevistas y grabaciones *in situ*, que dan como resultado su trabajo sobre los conjuntos de cuerda (1962) y, un año después, su estudio sobre el Baile del Venado (1963).<sup>6</sup> Gracias a ella se conocen varios "originales" de bailes: los Doce Pares de Francia de San Martín Jilotepeque (1962a), Moros de Nejapa (1963a), Torito de San Juan Comalapa (1963b) y Venado de Santa Catarina Ixtahuacán (1969). Luego de estos años iniciales de la década de 1960, el nombre y la obra de esta autora pasan al olvido y, al igual que otros registros (magnetofónicos y filmicos) realizados por investigadores que llegan al país a lo largo del siglo XX, sus archivos desaparecen.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Este estudio constituye una importante recopilación de diversos *originales* (como son llamados los registros de los diálogos o parlamentos de los danzantes) del Baile del Venado a lo largo del país, incluido San Juan Ixcay, lo que tiene a bien develar las variantes de esta representación dramática con raíces precolombinas, así como apreciaciones sobre el fenómeno danzario, los trajes y los conjuntos musicales. Dada su preocupación por los procesos de pérdida e invirtiendo gran esfuerzo en las transcripciones musicales, manifiesta su molestia por la ausencia de partituras, algo que espera reparar en la edición francesa que prepara. Presenta las variantes instrumentales de este baile según su procedencia, algo que, a la luz del estado actual de esta expresión dancística acompañada predominantemente por marimba sencilla de uno o tres intérpretes, llama la atención.

<sup>7</sup> Carlos Navarrete (comunicación personal, 2008) comenta que Paret-Limardo, desde su llegada, asistió de manera activa a la vida cultural y académica del país. Era asidua visitante de la facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos y de varios cafés que reunían a la intelectualidad de ese entonces. Ella —recuerda Navarrete— tenía gran interés por los instrumentos musicales del período del contacto localizados, que presuponía ejecutaron los indígenas por mucho tiempo después. Luego de 1963 no supo más de ella.

Agradable sorpresa fue encontrar, en 2003, que sus grabaciones (16 cintas de carrete) y apuntes personales estaban resguardadas en el archivo etnomusicológico de la Universidad de California, Los Ángeles, formando la Colección Paret-Limardo de Vela, 1962.<sup>8</sup> Dicho material es llevado por Linda O'Brien, quien lo obtiene de Peter Crossley-Holland, director de un importante archivo de música inglés. Fue de las manos de Lise Paret-Limardo que Crossley-Holland recibe cintas y apuntes personales cuando, de manera intempestiva, le visitó. Sin comentario dejó los materiales y desapareció tan rápido como llegó. Partió sin dejar ningún dato que permitiera su ubicación en el futuro. Es evidente que buscaba el resguardo de un material por ellapreciado y clave en la historia de la etnomusicología guatemalteca.<sup>9</sup>

## FOLKLORE MUSICAL

El estudio de la música de manera aislada no tiene sentido —indica Paret-Limardo—, es necesario, a partir de su comprensión, adentrarse en la psicología de los pueblos ya que las expresiones sonoras son un reflejo del hombre, de la sociedad. Previo a introducir los conjuntos de cuerda muestra un nutrido cuerpo de datos empíricos (que incorporan a otros conjuntos musicales), el cual refleja su acercamiento al terreno, columna vertebral de su investigación.

Aunque su trabajo se inscribe en las políticas del IIN que buscan por diversas vías la integración del indio a la sociedad (mediando en ello una valoración folklorista y una exaltación de su pasado histórico), presenta observaciones según las cuales la música indígena es portadora legítima de lo nacional, una apreciación

<sup>8</sup> En el Online Archive of California se detalla información relativa a esta colección (véase la página <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/kt5n39q4xn>).

<sup>9</sup> En 2006, el Área de Etnomusicología recibió, gracias a Linda O'Brien, la donación de dos muestras sonoras de este archivo, las que fueron reproducidas en el disco compacto sobre la etnomusicología en Guatemala adjunto en *Tradiciones de Guatemala* 66, *Etnomusicología en Guatemala* (2006), ejemplos 16 y 17.

repetida en sus escritos. Con ello toca de manera tangencial elementos de una polémica que surgirá, dos décadas después, sobre la cuestión étnico-nacional. Por ello, al momento de publicar su obra para muchos debió sonar disonante la sola idea de que calificara esta música de bella, digna de representar a todos los guatemaltecos. Buscando generar un efecto de difusión, esta académica —de particular sensibilidad para su tiempo— ve en la docencia el vehículo adecuado para recuperar del olvido y la pérdida estas tradiciones; un objetivo que impulsa su trabajo de transcripción.<sup>10</sup>

Mas allá de las dificultades técnicas que presenta el proceso de grabación (desde el sacrificio en velocidad para el registro por las pocas cintas usadas y los equipos defectuosos) o las vicisitudes sufridas (por el desinterés de algunos alcaldes en la organización o la poca colaboración de pobladores y portadores, afanados por lo que debió ser todo un evento en la comunidad),<sup>11</sup> nos presenta un panorama donde realzan recibimientos y atenciones que reflejan el interés de los portadores por el éxito de su empeño.

Resume los procesos de pérdida y adulteración de la música tradicional por tres causales: el conflicto entre catequistas y costumbristas,<sup>12</sup> las migraciones a las fincas de café y algodón en la bocacosta y costa del Pacífico, y los medios de comunicación

<sup>10</sup> Esfuerzo nada despreciable e incommensurable que le lleva a presentar sólo relieves melódicos y no formas musicales más complejas, facilitando con ello su aplicación en la educación.

<sup>11</sup> Una de estas dificultades se dió en Soloma, cuya población enardecida —lo que nos parece exagerado— impidió que se grabara. Si bien hoy hemos encontrado pocos casos de disponibilidad para realizar el registro, este rechazo nunca se ha manifestado de manera violenta. Con todo, de no haber pasado este suceso hoy contaríamos con las melodías de una comunidad q'anjob' al además de las mames reportadas.

<sup>12</sup> Entre los que menciona está el conflicto de Aguacatán, una situación que llevó a una tensión que significó no sólo la pérdida de importantes eslabones de tradición sino que fue un caldo de cultivo para el desarrollo del conflicto armado interno.

masiva (radiales y altoparlantes en las ferias) que promueven la música ranchera mexicana y el jazz. Todos elementos que continúan ejerciendo su presión sobre la tradición musical hasta el día de hoy, sin que ello signifique en muchos casos merma, pero sí, readaptación y acomodo como toda dinámica de tradición.

Deriva de esta movilidad poblacional<sup>13</sup> una serie de cuestionamientos relacionados con la identificación de sitios de procedencia y área de dispersión de los sones, los elementos en común y las diferencias sobre una misma forma musical, entre otras características. Conclusiones a las que espera llegar con la continuidad de su estudio (algo que lamentablemente no sucede), ya que sólo levantamientos más completos ayudarán a entender el origen y la dispersión pero, sobre todo, apoyar —espera Paret-Limardo— a la conservación intacta de estas tradiciones.<sup>14</sup>

#### LOS CONJUNTOS DE CUERDA: VIOLINES, ARPAS Y GUITARRILLAS

Hasta hoy no existen evidencias del uso de instrumentos de cuerdas (cordófonos) entre los mayas del período precolombino. Instrumentos como violines, arpas, guitarras y guitarrillas tienen un vínculo europeo, se trata de instrumentos impuestos usados para la conversión de las poblaciones indígenas. Al igual que en otras partes del continente, estos instrumentos se incorporan a las tradiciones indígenas y pasan a ser reproductores de un nuevo discurso sonoro para sus actividades festivas y rituales. Estos instru-

<sup>13</sup> La que lleva a nuevas convivencias étnicas a partir de las cuales otras tradiciones musicales son adoptadas y llevadas de regreso a comunidades tan distantes del sitio de contacto, la costa y la comunidad portadora original de esa tradición musical.

<sup>14</sup> Una muestra de estos procesos de dispersión de tradiciones musicales por adopción es el son de Santa Eulalia que Henrietta Yurchenco recopiló en la finca San Francisco Cotzal y que ella recoge en el mismo sitio con el nombre de *barreño*, del que agrega habría que ir por sus orígenes a San Marcos (Paret-Limardo, 1962: 8).

mentos de conquista toman la función simbólica o antiguos roles precolombinos para constituir un nuevo discurso sonoro.

*Folklore musical* nos acerca a la práctica musical de los conjuntos de cuerdas en cuatro departamentos: Huehuetenango, Quiché, Alta y Baja Verapaz, con diversos órdenes instrumentales. Para Huehuetenango y Quiché, con excepción de San Francisco Cotzal, el violín se acompaña de guitarra, mientras que en este último lugar el conjunto cuenta, además, con una guitarrilla.<sup>15</sup> Poco queda de la tradición que reporta esta autora, al menos en el caso de los Cuchumatanes, a juzgar por lo reportado por los etnógrafos que refieren el conjunto de guitarra y violín en un papel central, acompañando los cambios de alcaldes rezadores, los rituales funerarios y el sistema festivo (Arrivillaga, 2008: 9-38).<sup>16</sup>

Hoy la tradición de violín y guitarra se focaliza en escasos lugares y portadores, ya no se trata de un conjunto común o típico. Sucedió lo vaticinado por Paret-Limardo en el sentido que la práctica musical de rancheras mexicanas terminó por ser común; la interpretación de himnos y alabanzas de congregaciones neopentecostales también contribuye a que mermen esta y otras tradiciones.

<sup>15</sup> De haber continuado hasta Jacaltenango (en esos días sólo accesible por vereda) esta investigadora habría encontrado la guitarrilla en función. En las Verapaces permanece el uso de la guitarrilla (en su variante q'eqchi') y se introduce el arpa aunque se anula la guitarra.

<sup>16</sup> Dos años después de la edición del cuadernillo de Paret-Limardo (1962), Jacques Jangoux recopila en San Mateo Ixtatán cuatro ejemplos de violín y guitarra que incluye en el disco *Music of Guatemala* (1973, reeditado como "Fiestas" in *Guatemala* en 1975) con la identificación: *Donatori di violino e di chitarra al mercato, nei ristoranti e nei bars* (L.2, No. 1, 2, 3 y 4), entre otros ejemplos instrumentales. Precursor en el área es Henri Lehmann (1961), investigador francés, que trabaja en Colotenango entre octubre de 1953 y mayo de 1954. Durante su estadía registra en cintas magnetofónicas música y oraciones y filma en 16 mm (*kodachrome*) la vida ceremonial de los mames de esta localidad materiales editados por el departamento de musicología del Museo del Hombre (No. L.D. 45-1 [*Mustique populaire*] y No. L.D. 45-2 [*Prières et discours chantés en langue Mam*]

Los ejemplos que Paret-Limardo presenta son de San Sebastián Huehuetenango y San Juan Atitán.<sup>17</sup> Al momento que realiza su trabajo de campo los instrumentos son fabricados por los mismos indígenas. Esta tradición se ha modificado sensiblemente en Huehuetenango, a pesar que el departamento cuenta con una reconocida *lutheria* en varios tipos de instrumentos de cuerda. Los violines registrados<sup>18</sup> de tres cuerdas le recuerdan la viola de gamba por sus proporciones y timbre, en especial cuando sus cuerdas son de tripa de cerdo frotadas por la mecha de crin de un arco poco tensado que dificulta la definición de su relieve melódico (Paret-Limardo, 1962: 10-11).

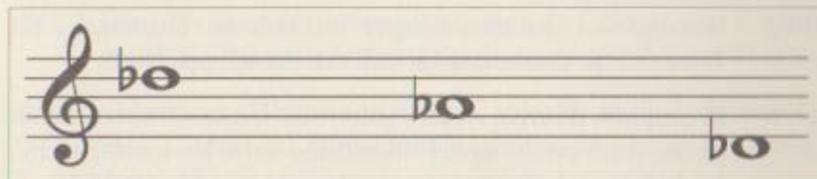


Imagen No. 1

Afinación del violín de San Sebastián, Huehuetenango.

y Colotenango, 1964). Lehmann y Paret-Limardo debieron conocerse dada la francofonía común a ambos; además, como hemos apuntado, Paret-Limardo tenía un especial interés por los vestigios mayas del periodo del contacto, que Lehmann trabaja en el sitio de Mixco Viejo. Sobre la tradición actual de los conjuntos de cuerda entre los jakaltekos existe alguna producción discográfica (véase: De México me despido, 1993; Maya Honh canta desde el Refugio, 1993; Descendiente de nuestros antepasados, s.f.; *Senderos. Revista de Etnomusicología* 1) que refleja una práctica más popular que entre los mames, donde sólo encontramos un par de sonos para violín de Colotenango (Chinabajul, s.f.), el mismo sitio donde graba Lehmann.

<sup>17</sup> La publicación original confunde intermitentemente a San Sebastián Huehuetenango con San Sebastián Petzal (cuya denominación correcta es San Rafael Petzal). Dado que el texto advierte San Sebastián como vecino de San Juan Atitán, es indudable que se trata de la primera locación. Miguel Henry localizó un original de la publicación dedicada a Francis Gale, el 10 enero de 1963, por la autora cuyas anotaciones confirman esto (agradezco a Henry el dato).

<sup>18</sup> Señala que, comúnmente, son conocidos como *rabel* (Paret-Limardo, 1962: 10) —como efectivamente sucede entre los q'eqchi'es— pero no en Huehuetenango.

Dado que el lector interesado puede consultar la fuente reeditada (Paret-Limardo, 2006: 127-137), sólo añadiremos que para la autora las melodías indígenas cuentan con un carácter cadencioso difícil de precisar (las medidas binarias o ternarias) dada la falta de acentuación que sólo sucede en el primer tiempo y sin gran diferencia de los otros, así como su poco rigor del ritmo (Paret-Limardo, 1962: 12).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arrivillaga Cortés, Alfonso

- 1989 Investigación etnomusicológica realizada en Guatemala. En *Tradiciones de Guatemala* 32, CEFOL-USAC, pp. 25-65.
- 1996 El conjunto de arpa, violín y guitarrilla: Una reminiscencia hispánica o un producto del sincretismo entre los maya-q'eqchi'. En *Bulletin de la Société Suisse des Americanistes* 61, pp. 25-33.
- 2008 Cómo cantan los Cuchumatanes. Un recuento musical a partir de la mirada etnográfica. En *Senderos. Revista de Etnomusicología* 1, Área de Etnomusicología, CEFOL-USAC, pp. 11-35.

Arrivillaga Cortés, Alfonso y Stöckli, Matthias

- 2006 Henrietta Yurchenco un esbozo biográfico. En *Tradiciones de Guatemala* 66, *Etnomusicología en Guatemala* (Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga, editores), CEFOL-USAC, pp. 77-82.

Castillo, Jesús

- 1927 La música autóctona. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 4 (28):1, pp. 14-24.
- 1928 Nuestro inventario espiritual. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 5(29):1, pp. 20-23.
- 1938 La Música Maya-Quiché. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 15(39):3, pp. 291-295.

Melodías para violín de Huehuetenango. Un extracto de Folklore musical...

- 1941 *La Música Maya-Quiché*. Editorial E. Cifuentes, Quetzaltenango (varias reediciones de Editorial Piedra Santa sin enumerar).
- 1944 A los jóvenes compositores nacionales. En *Legado folklórico a la juventud musical guatemalteca*. Tipografía E. Cifuentes, Quetzaltenango (reeditado en *Tradiciones de Guatemala* 66, CEFOL-USAC, pp. 113-122).

Díaz, Víctor Miguel

- 1928 *Vida artística de Guatemala: apuntes para la historia de la música*. Segundo opúsculo, Tipografía Nacional, Guatemala.

Lehmann, Henri

- 1961 Discours chantés, prières et musique de Colotenango (Guatemala). En *Journal de la Société des Américanistes* N° 1, pp. 77-109.
- 1964 *Colotenango*. Film sonorisé de 50 minutes en kodachrome 16 mm. Comité du Film Ethnographique, Musée de l'Homme, Paris.

Moleret, Arturo

- 1990 *Viaje a América Central (Yucatán y Guatemala)*. Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala.

Narciso, Vicente

- 1913 *Álbum de Recuerdos. Expedición Musical a Petén y Belice 1910-1911. Notas, impresiones, estudios y recuerdos*. Imprenta de Sigüere y Cia., Guatemala (reimpreso en *Tradiciones de Guatemala* 4, 1975, CEFOL-USAC. pp. 289-366).

Paret-Limardo de Vela, Lise

- 1946 *L'églogue et son développement de Théocrite à Clément Marot*. Tesis de maestría. Universidad Laval, Canadá.
- 1962 *Folklore musical de Guatemala*. Tipografía Nacional, Guatemala (reimpreso en *Tradiciones de Guatemala* 66, *Etnomusicología en Guatemala*, 2006, CEFOL-USAC. pp. 127-137).
- 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 Pineda de 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.

Sáenz Poggio, José

- 1878 *Historia de la música guatemalteca: desde la monarquía española hasta fines del año 1877*. Imprenta de la Aurora, Guatemala.

Sapper, Karl

- 1897 *Das nördliche Mittel-Amerika nebst einem Ausflug nach dem Hochland von Anahuac: Reisen und Studien aus den Jahren 1888-1895*. Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn (reimpreso en español el capítulo correspondiente como "Música Tradicional de las Tribus indias de la Mesoamérica septentrional". En *Tradiciones de Guatemala* 66, *Etnomusicología en Guatemala*, CEFOL-USAC. pp. 101-108).

- 1968 Costumbres y Creencias de los Indios Pokonchi. En *Traducciones Mesoamericanistas*, tomo II. Sociedad Mexicana de Antropología, México, pp. 193-208.

Stöckli, Matthias

- 2008 Acerca de las grabaciones hechas por Franz Termer en Santa Eulalia, Huehuetenango, y su transcripción por Wilhelm Heintz. En *Senderos. Revista de Etnomusicología* 1, Área de Etnomusicología, CEFOL-USAC. pp. 121-136.

Vásquez A., Rafael

- 1950 *Historia de la música en Guatemala*. Tipografía Nacional, Guatemala.

## DISCOGRAFÍA

*Music of Guatemala*. Grabación, edición y notas por Jacques Jangoux, Vol. 2. Ethnic Folkways Records FE 4213. New York, 1973.

"Fiestas" in *Guatemala*. Editado por Jacques Jangoux. Albatros VPA 8225 Stereo. Milán, 1975 (reedición de Folkways Records FE 4213).

*Maya Hohn canta desde el Refugio* (casete). Grabación de Alfonso Arrivillaga Cortés. Casa Laruduna. Guatemala, 1993.

*De México me despido* (casete). Grabación de Alfonso Arrivillaga Cortés. Casa Laruduna. Guatemala, 1993.

*Chinabajul. Música tradicional de Huehuetenango*. Helvetas Guatemala, Fundarte. Guatemala, s.f.

*Etnomusicología en Guatemala* (disco compacto). En *Tradiciones de Guatemala* 66, Área de Etnomusicología, CEFOL-USAC. Guatemala, 2006.

*Cuchumatanes* (disco compacto). En *Senderos. Revista de Etnomusicología* 1, Área de Etnomusicología, CEFOL-USAC. Guatemala, 2008.

## APÉNDICE

### MELODÍAS DE VIOLÍN: LAS TRANSCRIPCIONES<sup>19</sup>

Lise Paret-Limardo de Vela

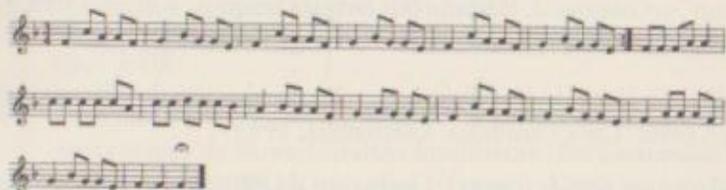
"Las melodías son ejecutadas en diferentes tonos, pero de propósito unificamos la tonalidad, escogiendo la de fa mayor, para permitir a los escolares ejecutar, con una flauta sencilla, las piezas transcritas que constituyen sin duda una de las más lindas expresiones de nuestro folklore musical" (Paret-Limardo, 1962: 19).

<sup>19</sup> Melodías de violín recopiladas y transcritas por Paret-Limardo en Huehuetenango, en 1961. Intercalamos entre las partituras de cada comunidad los análisis textuales que de ellas realizó. Agradecemos a Edgar Barrios Heredia su minuciosa labor como copista de las partituras.

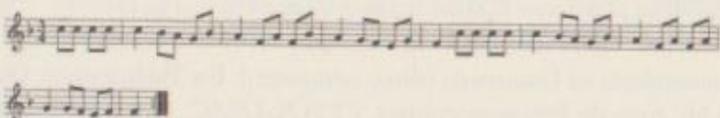
### San Sebastián Huehuetenango

Sebastián Sales Mata (violín) y Juan Sales Segundo (guitarra)

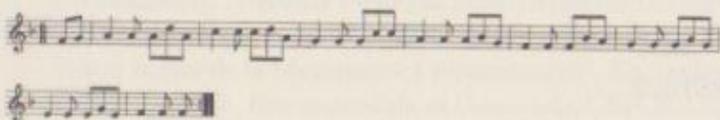
#### Primera melodía



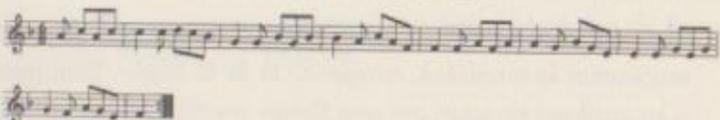
#### Segunda melodía



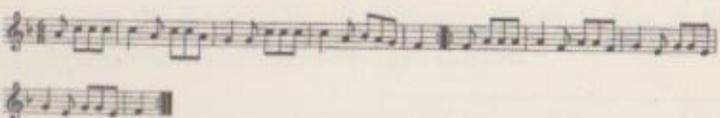
#### Tercera melodía



#### Cuarta melodía



#### Quinta melodía

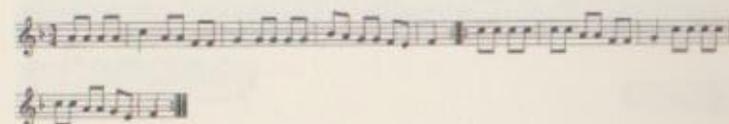


“Las melodías de San Sebastián se desarrollan sobre una medida de 6 por 8, que es la del son nacional, o se ajustan al compás de 3 por 4. La medida de 6 por 8 comprende casi invariablemente una combinación de troqueo y de tribrachys dando una larga y cuatro breves, así: == u, u, u, u, ó dos pies ternarios 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 dibujo 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” (Paret-Limardo, 1962: 14).

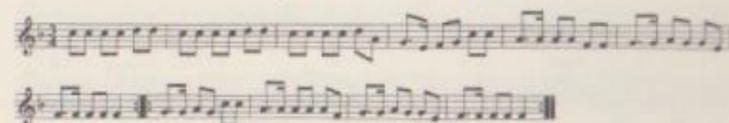
### San Juan Atitán

Pedro Hernández Godínez (violín) y Diego Hernández Godínez (guitarra)

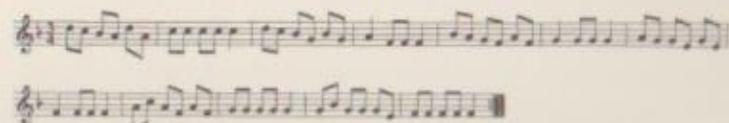
#### Primera melodía



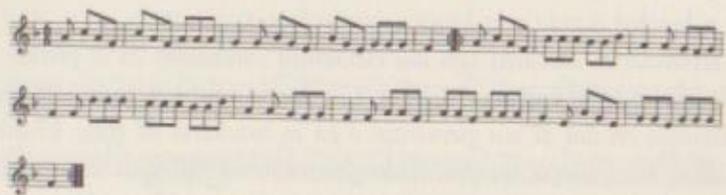
#### Segunda melodía



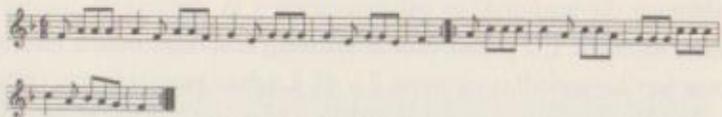
#### Tercera melodía



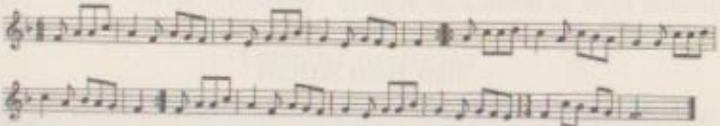
### Cuarta melodía



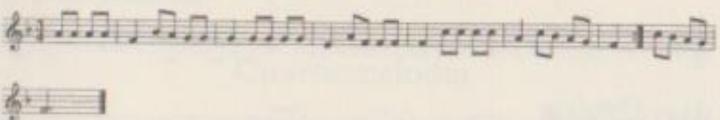
### Quinta melodía



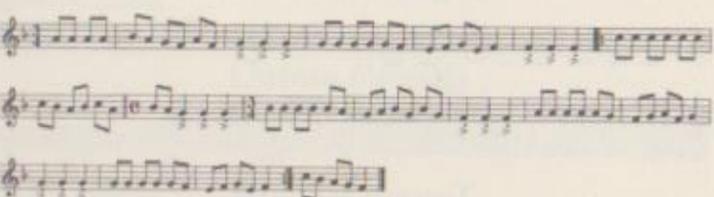
### Sexta melodía



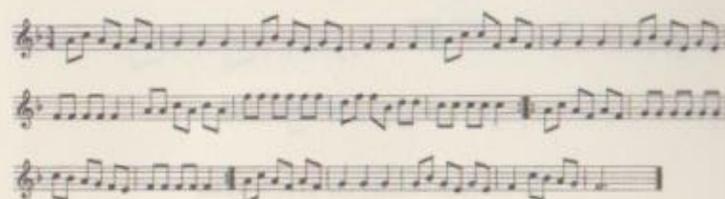
### Séptima melodía



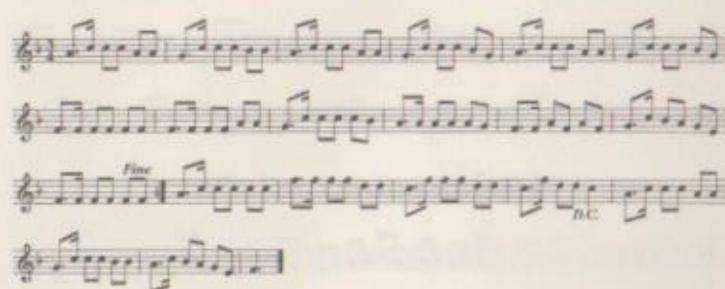
### Octava melodía



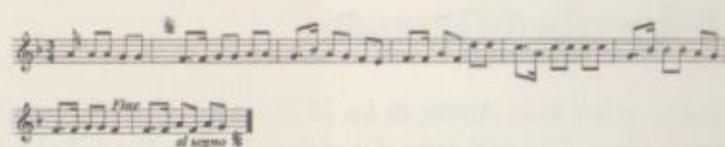
### Novena melodía



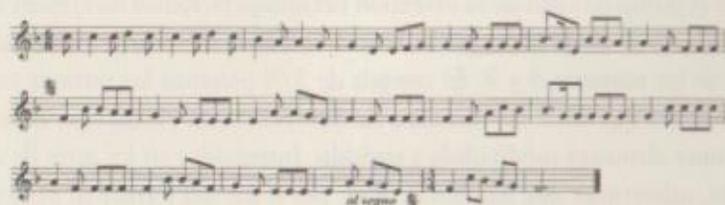
### Décima melodía



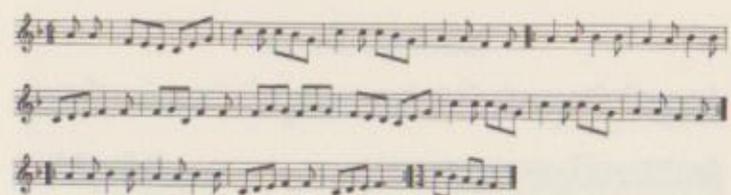
### Undécima melodía



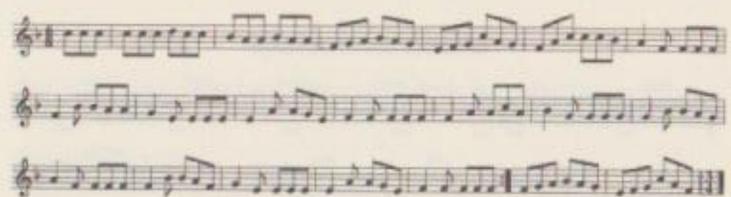
### Duodécima melodía



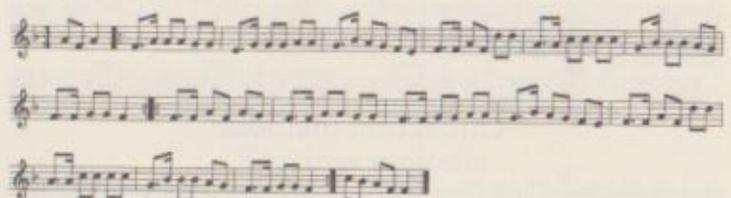
### Décimotercera melodía



### Décimocuarta melodía



### Décimoquinta melodía



“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 3/4 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)” (Paret-Limardo, 1962: 14).