

Edgar Alfredo Rivera Muñoz

**LA ELABORACION DE INSTRUMENTOS MUSICALES
COMO ARTE POPULAR Y BENEFICIO DOCENTE**

Asesor: Doctor Felipe de Jesús Ortega Iriarte



**Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Arte**

Guatemala, Agosto de 1,993

**PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central**

DL

07

†(578)

**LA ELABORACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES
COMO ARTE POPULAR Y BENEFICIO DOCENTE**

Este estudio fue presentado por el autor como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciado en Arte.

Guatemala, Agosto de 1,993

CONTENIDO

	<i>Página</i>
A. INTRODUCCION	ii
B. JUSTIFICACION	vi
C. OBJETIVOS	xi
D. HIPOTESIS	xiii
E. METODOLOGIA	xiv
 CAPITULOS	 1
 I. EPOCA PREHISPANICA	 2
A. Antecedentes	2
B. La presencia del arte sonoro en mesoamérica	5
C. La Cultura Pre_hispánica en Guatemala y su arte sonoro	6
D. Instrumentos de viento representativos ...	10
1. Características sonoras	12
2. Materiales y Construcción	15
3. Formas	16
4. Usos	18
5. Clasificación	20
 II. EPOCA COLONIAL	 22
A. Móviles de la conquista	23
B. La música indígena y su destino	25

C. La influencia colonizadora	28
D. Instrumentos representativos	31
1. Clasificación	31
2. Características generales	32
3. Utilización	33
III. EPOCA CONTEMPORANEA	35
A. Consideraciones generales	35
B. Los instrumentos musicales como arte popular	53
1. Definición	53
2. El artesano	55
3. Fines de su producción	56
4. Pitos, Flautas y Silbatos	57
a. Características materiales y acústicas	57
5. Centros de elaboración	73
6. Regiones donde se elaboran	75
7. Su proyección y aplicación en la enseñanza	76
IV. FOTOGRAFIAS Y FICHAS DESCRIPTIVAS	86
No. 1 Chirimías	87
No. 2 Flautas	91
No. 3 Silbatos Pre-hispánicos.....	97
No. 4 Silbatos Contemporaneos.....	101
No. 4 Herramientas utilizadas	102
a. Origen del vocablo	
b. Origen del instrumento	

c. Descripción de la ilustración

d. Su adaptación al medio musical popular

V. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	104
BIBLIOGRAFÍA	109

A. INTRODUCCIÓN

Desde hace algunos años, siendo estudiante regular del Departamento de Arte de esta casa de estudios, me empezó a llamar la atención cómo algunos autores de las llamadas Historia del Arte Guatemalteco, se han limitado a escribir obras casi con una dedicatoria especial a profesionales y estudiantes de historia, arquitectura, escultura, pintura, dibujo y grabado, ésto es las artes plásticas en general, pero han desatendido aspectos del arte tan importantes como lo son las artes rítmicas: música, danza, y otras que han estado íntimamente ligadas al movimiento general del arte en nuestro medio y las que en raras ocasiones son abordadas vagamente.

De allí surgió la idea de escribir pequeños ensayos y trabajos de exposición como parte de algunos cursos que conforman el pensum de estudios

de la carrera de Licenciatura en Arte de la Facultad de Humanidades, y donde fueron abordados temas relacionados con una breve reseña histórica, presentación y audición de los instrumentos de la tradición popular guatemalteca. Esta inquietud no terminó aquí ya que más tarde desembocó en la selección de un tema de interés para maestros y estudiantes del arte de los sonidos como lo es "Los Instrumentos Musicales Como Arte Popular y Beneficio Docente"; tema que presento como trabajo de Tesis previo a optar al grado de Licenciado en Arte de esta Facultad.

La tarea no fue fácil; pues como señalé anteriormente, las fuentes de consulta son escasas y hubo que recurrir tanto a las obras de autores nacionales y extranjeros como a la experiencia personal y de grandes amigos y profesionales para poder llevar a feliz término la meta propuesta.

No pretendo con este trabajo la obra magna relativa a los instrumentos musicales de viento en el medio tradicional y popular guatemalteco ya que no es ese su objetivo, sino más bien el de contribuir y aportar algunos datos y hechos importantes relativos a la historia, características acústicas y sonoras, de formas,

materiales, usos y clasificación de los referidos instrumentos; pues para realizar una obra y trabajo de tales dimensiones se necesitaría de un estudio mucho más profundo y más completo de investigación epigráfica, arqueológica, literaria, etc., para desentrañar los grandes misterios que aún hoy en día rodean al proceso de desarrollo de nuestros instrumentos indígenas, su música y su función mística.

El trabajo está realizado en base a recopilaciones, investigaciones, entrevistas, consultas, deducciones, análisis y experiencias personales, las que unidas a un ferviente deseo de aporte personal, han hecho posible su elaboración. Entre las obras consultadas merecen especial reconocimiento El Pueblo Maya del Dr. Alberto Ruz Lhuillier, por sus datos históricos tan bien fundamentados que sirvieron de sustentación para tratar el origen de la Cultura Maya y concluir así sobre sus instrumentos musicales de viento y su desarrollo. Asimismo las obras: La Música Precortesiana y Los Instrumentos Musicales Precortesianos de Samuel Martí, La Música Maya Quiché de Jesús Castillo, Los Instrumentos Musicales en México de Jas Reuter e Historia de la

Música en Guatemala de Enrique Anleu Díaz que sirvieron de base para los aspectos relativos a su clasificación y sus características generales. De igual manera podemos citar obras como el Popol Vuh para tratar lo relativo a los instrumentos musicales de viento y su íntima relación con la mitología del pueblo quiché, y otras no menos importantes de las que se extrajeron datos de gran valor que ahora presento con el mejor deseo que su contribución sea de mucho beneficio para la Educación en general y la Educación Musical en particular.

Dejo constancia de mi sincero respeto y reconocimiento a la Honorable Comisión de Tesis, por la oportunidad y facilidades que me brindan; al Doctor Felipe de Jesús Ortega, por su acertada asesoría; al Licenciado Osmundo Vladimir Villatoro, por su valiosa y desinteresada colaboración; al Licenciado Jorge Molina Loza, por su colaboración en las fotografías ilustrativas; al Lic. Manuel Alvarado Coronado, al Doctor Luis Luján Muñoz, a la Licenciada Elena Mendoza de Reyes y al Instituto Nacional de Antropología e Historia por las facilidades de acceso a fuentes bibliográficas brindadas al autor.

B. JUSTIFICACIÓN

Dos aspectos primordiales han sido el motor impulsor del presente trabajo. El primero radica esencialmente en su parte informativa de investigación y recopilación, y el segundo en su contribución formativa en el campo de la docencia.

En cuanto al aspecto informativo, cabe mencionar que debido a la especialidad de los estudiosos del arte guatemalteco -en la mayoría de los casos la plástica- se ha visto con muy poco o ningún interés lo relativo a la música y la danza.

Lo anterior ha dado por resultado una escasa información sobre tales temas, limitándose ésta a unas cuantas obras entre las que podemos mencionar: La Música Maya-quiché de Jesús Castillo, Historia de la Música en Guatemala de Rafael A. Vásquez, Datos Históricos de la Música en Guatemala de J. Eduardo Tánchez, Historia de la Marimba de Marcial

Armas Lara, últimamente Historia de la Música en Guatemala de Enrique Anleu Díaz, algunos folletos, boletines, revistas y almanaques de personas y entidades culturales.

Las fuentes descritas anteriormente se han convertido en los pocos medios de consulta para locales y extranjeros, sumado a la inconveniencia que el tema referido a los instrumentos musicales es abordado de una manera muy general y escueta asignándosele pequeños párrafos dentro de la totalidad de la obra a manera de supuestos y deducciones derivados de una apreciación general del arte.

Los estudiosos pues, no han dado la atención debida a un tema tan interesante que podría proporcionar grandes aportes, aclarar interrogantes, así como ampliar el conocimiento y valoración de una verdadera historia general del arte en Guatemala. Esgrimir tal asunto podría estar determinado por tres factores esenciales: 1) poco conocimiento del tema, 2) escasas fuentes de información y 3) desvalorización del arte sonoro dentro del contexto histórico social de nuestro país.

En todo caso no es propósito de este trabajo,

entrar a considerar tales aspectos, sino más bien el de contribuir a ampliar la información ya existente sobre los instrumentos musicales elaborados por nuestros artesanos, su aporte benéfico a maestros, estudiantes, estudiosos y músicos, además de estimular el interés de investigadores inquietos por desentrañar los orígenes histórico-musicales de la cultura popular guatemalteca. Si ello se logra, se estará cumpliendo con los objetivos trazados.

En el aspecto formativo, es necesario señalar que los propios docentes y autoridades educativas, han visto con cierta indiferencia los instrumentos musicales de la artesanía guatemalteca, lo que ha repercutido en varios aspectos negativos que a continuación enumeramos:

Primero: muy poca o ninguna demanda de producción, lo que ha ocasionado que los mercados locales muy eventualmente dispongan de unos cuantos ejemplares destinados a la venta; pues el artesano se limita a la elaboración de un mínimo de instrumentos para un reducido consumo que empieza por el personal y termina con el mercado turístico con fines ornamentales.

Segundo: gastos innecesarios de los padres de

familia en la adquisición de instrumentos musicales unos de pésima calidad y otros cuyos costos han alcanzado cifras muy elevadas. En el primero de los casos, la fabricación masificada de estos instrumentos no ha atendido las normas más elementales en su elaboración, de tal suerte que es común el uso de materiales de baja calidad y una elaboración que desatiende los principios de timbre y afinación, con resultados desastrosos de poca durabilidad e imprácticos en la clase de Formación Musical. En el segundo caso citado, los instrumentos de elaboración más refinada, que sí satisfacen los requisitos deseados por ser producto de importación, alcanzan cifras tan altas que rebasan las posibilidades económicas de las clases populares guatemaltecas.

Tercero: lo anterior sumado a la falta de una adecuada difusión de nuestras artes populares, ha desembocado en su desvalorización y poco conocimiento con repercusión en la pérdida paulatina de nuestra identidad nacional.

De aquí que el presente trabajo esté encaminado a proporcionar los lineamientos necesarios para convertir esos instrumentos "rústicos", decorativos en verdaderos recursos

útiles-sonoros de fácil adquisición o elaboración en la clase de Formación Musical; ello nos colocará en un punto intermedio entre las dos opciones de adquisición de instrumentos con sus virtuales desventajas, a la vez que promoverá una mayor oferta-demanda que redundará en beneficio económico para nuestros artesanos, un aprecio a nuestra artes populares, su consumo, su difusión, costos mínimos a la altura de las posibilidades de los padres de familia, mejor durabilidad, mejor timbre sonoro, correcciones de afinación a la mano de maestros y alumnos y una interesante actividad manual.

C. OBJETIVOS

A. Generales

- 1. Reconocer la cultura popular tradicional de Guatemala.**
- 2. Asignar el valor verdadero a las tradiciones populares y su contribución a la cultura nacional.**
- 3. Valorar, respetar y rescatar las tradiciones populares de Guatemala.**
- 4. Integrar el conocimiento de las tradiciones populares a la adquisición del sentimiento de identidad nacional.**

B. Específicos

- 1. Identificar las artes y artesanías populares representativas de la cultura popular tradicional de Guatemala.**
- 2. Proponer a maestros, estudiantes, entidades educativas y culturales y público en general,**

- los elementos básicos de promoción, divulgación, producción y beneficio de nuestro arte popular.
3. Describir el origen, características, utilización y clasificación de los instrumentos de viento en la época prehispánica, colonial y contemporánea.
 4. Relacionar la utilización de instrumentos de viento de nuestros antepasados con sus vecinos del norte.
 5. Ubicar los principales sitios de la República donde se elaboran instrumentos musicales de viento.
 6. Identificar los materiales utilizados en su elaboración.
 7. Analizar de una manera general los fines que persigue la construcción de dichos instrumentos.
 8. Readecuar los instrumentos destinados al mercado local para su uso conveniente.
 9. Construir o diseñar, mediante lineamientos sencillos y concretos, instrumentos musicales de viento que satisfagan los requerimientos más elementales.

D. HIPOTESIS

1. El arte popular guatemalteco dentro del rubro "instrumentos musicales de viento", no ha sido utilizado en su debida forma por la falta de interés, orientación y conocimiento de maestros y autoridades educativas.
2. Los instrumentos musicales de viento, como arte popular de los antepasados de Guatemala, presentan al maestro los recursos más genuinos de aplicación y proyección educativa.
3. En Guatemala, los instrumentos musicales de viento, como arte popular, proporcionan recursos benéficos para maestros y alumnos en el proceso enseñanza-aprendizaje; además sirven de ejemplo para estimular y hacer aprecio de nuestra verdadera identidad.
4. Los instrumentos musicales de viento, como arte popular, son una mina invalorable en espera de ser explotada por maestros y autoridades educativas.

E. METODOLOGIA

En el presente trabajo se procedió de la siguiente manera:

Primero:

Se recopiló información escrita sobre la artesanía sonora. Dicha información referente a los instrumentos musicales de viento del arte popular tradicional del área mesoamericana y Guatemala en particular, fue recabada de las obras de autores nacionales y extranjeros. La bibliografía consultada proporcionó datos importantes sobre aspectos históricos, sociales, religiosos, místicos y artesanales de los instrumentos referidos.

Segundo:

Se recogieron experiencias a través de conversaciones directas con personas íntimamente ligadas a la actividad del arte popular tradicional. Lo anterior se complementa con el

aporte de la experiencia propia producto de veinte años de labor en el campo de la docencia musical y la práctica instrumental en grupos de proyección folklórica y de corte popular. Los resultados fueron satisfactorios; pues afloraron datos concretos sobre la elaboración, procedencia, costos, fines y características materiales y acústicas de los instrumentos de viento tradicionales.

Tercero:

Se procedió a la experimentación sonora con varios tubos de caña de bambú a fin de elaborar una flauta en la tonalidad de Do mayor. Esta flauta podría convertirse en el prototipo de instrumento de viento tradicional, a la vez que proporcionaría a maestros y alumnos los lineamientos necesarios para la manufactura de su propio instrumento en una tonalidad de fácil ejecución.

**LA ELABORACION DE INSTRUMENTOS MUSICALES
COMO ARTE POPULAR Y BENEFICIO DOCENTE**

C A P I T U L O S

CAPITULO I
EPOCA PRE-HISPANICA

A. Antecedentes

Los instrumentos musicales, la música y el arte en general son tan antiguos como el hombre mismo. De tal manera que para abordar su historia, desde los orígenes, los especialistas han fundamentado sus teorías en hipótesis y deducciones derivadas de fuentes informativas antropológicas y arqueológicas que dan cuenta de su presencia o paso por el tiempo.

- Fuentes Antropológicas

La antropología moderna ha descubierto que la mayor actividad sonora-vocal practicada por la voz humana, produce un engrozamiento de los ligamentos que unen los músculos a los huesos, cosa que no ocurre con el uso normal de tales ligamentos en la actividad parlante. Este descubrimiento ha llevado

a los antropólogos a analizar en tal sentido los restos de esqueletos humanos antiguos encontrados recientemente, lo que demuestra que la música vocal fue practicada mucho antes que el hombre pronunciara palabra alguna y más aún que desarrollara el ingenio de crear instrumentos musicales que respondieran a la imitación de sonidos humanos, animales u otros del medio ambiente que le rodeó. A esto sumemos la primera manifestación sonora del ser humano al momento de nacer como lo es el llanto, para complementar la afirmación anterior.

Además queremos agregar algunas teorías que dan cuenta del origen de los instrumentos musicales de la manera siguiente:

- a. Los instrumentos de viento, producto del efecto producido por una columna de aire atravezando los cañaverales o haciendo silbar las hojas de los árboles, lo que fue imitado por el hombre utilizando su propio aliento el cual hizo circular dentro de un tubo natural.
- b. Los instrumentos de percusión, producto de la sonoridad producida por un tronco ahuecado por razones naturales del tiempo, al que posteriormente se le colocó un parche de cuero

animal lo que lo hizo más sonoro; esto fue anterior a que el hombre lo fabricara con sus propias manos y lo hiciera portátil.

c. Los instrumentos de cuerda, en un objeto utilizado, desde tiempos remotos, por nuestros antepasados para la caza de animales y eventualmente protegerse de sus enemigos, nos referimos al arco y la flecha, instrumento que al poner la cuerda en tensión para la expulsión de la flecha, producía lógicamente una diversidad de sonidos.

Las anteriores teorías no han sido rebatidas o sustituidas por lo que han encontrado mucho eco entre los estudiosos de la música y son aceptadas sin objeción.

- Fuentes Arqueológicas

Estas están determinadas por esculturas, arquitecturas, objetos de piedra, barro, hueso, concha y otros materiales, pinturas, inscripciones y demás objetos elaborados por los pueblos antiguos.

Las fuentes mencionadas anteriormente, tanto antropológicas como arqueológicas, permiten afirmar que los instrumentos que nos ocupan han constituido

un común denominador a civilizaciones antiguas como la egipcia, fenicia, asiria, china, mesopotámica, hebrea, griega y maya; pues a través de los restos arqueológicos enumerados se ha evidenciado el uso de estos instrumentos en acontecimientos diversos de gran importancia, testigos mudos de la necesidad del hombre de expresar sus sentimientos de alegría, fe y dolor por medio de la música instrumental.

B. La presencia del arte sonoro en mesoamérica

Ruz Lhuillier en su obra *El Pueblo Maya*, nos refiere que hace aproximadamente unos 35,000 años el hombre del viejo mundo empezó a establecerse en América, basando tal afirmación en la teoría del paso de diversas oleadas de cazadores nómadas por el Estrecho de Bering que une Alaska con Asia aprovechando el congelamiento de sus aguas; si bien no se descarta la posibilidad de los inmigrantes trans-Pacíficos.

Hacia el año 2,500 a.C. se marca un gran avance en la actividad y aprovechamiento de los recursos naturales como lo es el descubrimiento de la germinación de nuevas plantas dando paso al sedentarismo.

C. La Cultura Pre-hispánica en Guatemala y su Arte sonoro

Guatemala, territorio que en la época pre-hispánica integró el área mesoamericana, fué escenario de un complejo desarrollo histórico-cultural que incluye las civilizaciones maya y maya-quichés. En relación a los mayas Von Hagen apunta: "Ninguna otra cultura en la Américas y tal vez en todo el Mundo, confinada a un espacio tan reducido, ha sido objeto de tanta atención desde todos los ángulos imaginables". (1) Sin embargo el campo sonoro ha sido, hasta la fecha, poco tratado.

1. Sus testimonios sonoros

Para conocer el origen y desenvolvimiento del arte sonoro en las culturas maya y maya-quichés los estudiosos han recurrido a varias fuentes como la arqueología, los testimonios escritos y la etnografía, mismos que se han constituido en las fuentes de información más importantes para tratar sus orígenes y desarrollo.

La arqueología ha proporcionado valiosos hallazgos de objetos músico-sonoros como flautas, silbatos, ocarinas, pitos, conchas y figurillas de tocadores de instrumentos musicales, los cuales han

(1) Von Hagen, Victor W. "El Mundo de los Mayas". México Ed. Diana, S.A. 1,960 Pag. 30

sobrevivido a las inclemencias del tiempo por haber sido elaborados en materiales imperecederos como piedra, barro cocido y jade, lo que ha hecho posible su conservación. Así mismo, murales pictóricos y esculturas adosadas a complejos arquitectónicos conteniendo escenas de la vida musical del pueblo maya, constituyen pruebas contundentes de la actividad músico-artesanal que se desarrolló en Guatemala mucho antes de la venida de los españoles y de la íntima relación que ésta guardó con sus costumbres, tradiciones y religión.

En cuanto a las fuentes escritas que nos sirven de sustento para abordar el origen de los instrumentos musicales utilizados por los pueblos precolombinos y durante la colonia, mencionaremos dos de las más importantes. Una, de origen indígena, es el Manuscrito de Chichicastenango más conocido como el Popol Vuh o Libro del Consejo; y la otra, de origen castellano la constituye los relatos escritos de cronistas españoles que vinieron con los conquistadores.

La primera fuente nos refiere el uso de flautas y tambores por semi-dioses de la mitología del pueblo quiché. La segunda nos relata con gran detalle el desenvolvimiento músico-instrumental de

nuestros antepasados tanto en la época pre-hispánica como durante la época de dominio español.

El Popol Vuh o libro del Consejo, por algunos llamado la Biblia o Libro Sagrado de los quichés, hace mención de la sensibilidad artística de sus dioses y a la vez nos muestra los primeros instrumentos musicales utilizados por ellos. La narración nos deja ver en el capítulo I, el prodigio intelectual y artístico de los jóvenes hijos de Hun-Hunahpú así: "Estos dos hijos, por su naturaleza, eran grandes sabios y grande era su sabiduría; eran adivinos aquí en la tierra, de buena índole y buenas costumbres. Todas las artes les fueron enseñadas a Humbatz y Hunchouen, los hijos de Hun-Hunahpú. Eran flautistas, cantores, tiradores con cerbatana, pintores, escultores, joyeros, plateros..."(2) Estas cualidades artístico-musicales y el uso de las flautas, se reafirma en los capítulos II y V de la misma obra. Más adelante en el mismo capítulo V, hace referencia a las dotes musicales y nuevamente el uso de la flauta, en esta ocasión por los dioses Hunahpú e Ixbalanqué, de la siguiente manera: "En seguida se pusieron a tocar la flauta, tocando la

(2) Recinos, Adrian. "Popol Vuh". Fondo de Cultura Económica, 1,952 Cap.1 Pag.49

canción de Hunahpú-Qoy. Luego cantaron, tocaron la flauta y el tambor, tomando sus flautas y su tambor".(3) Otra fuente de mucha importancia escrita en el siglo XVI es El Título de los Coyoi donde se menciona a estos instrumentos así: "...ellos tenían sus parasoles con flautas de hueso y flautas pequeñas, (tambores)..."; también puede observarse pues, el papel tan importante que jugaron la música y los instrumentos musicales al estar íntimamente ligados a las actividades de los dioses según la mitología maya-quiché; a la vez que es de lamentar que esta obra no contenga más detalles sobre las características de esos instrumentos las cuales solo podemos deducir de las que emanan de los hallazgos arqueológicos realizados al momento y que consisten en varias muestras de objetos sonoros muy particulares.

Por otro lado cobra gran importancia los relatos de españoles que participaron en la conquista de América y que fueron los primeros en conocer a los mayas, no digamos los relatos de quienes llegaron inmediatamente o poco después de la conquista y que convivieron por muchos años entre los mayas, lo que les dió acceso directo a

(3) Ibid. Cap. V. Pag. 68

sus costumbres, tradiciones, creencias y su historia. Entre ellos podemos mencionar a Bernal Díaz del Castillo, Juan Díaz, Hernán Cortéz, Diego de Landa, Bartolomé de las Casas y Antonio de Fuentes y Guzmán (este último con su obra Recordación Florida) quienes entre sus crónicas nos mencionan el instrumental utilizado por los pobladores de esta región como atabales, flautas, teponaxtles, caracoles, trompetas, sonajas, conchas de tortuga, raspadores, tambores de madera y timbales de barro entre otros.

En cuanto a la etnografía, es evidente la sobrevivencia de algunos rasgos culturales del pueblo maya tales como: la lengua, que aún se habla en las regiones del interior de la República por una buena cantidad de comunidades. A ésto hay que agregar la vigencia de sus tradiciones, costumbres, música y artesanías que son una muestra fehaciente de la lucha del indígena por conservar el bagaje cultural de sus ancestros.

D. Instrumentos de viento representativos

El musicólogo Samuel Martí para referirse a los instrumentos musicales precolombinos, apunta lo siguiente: "La música griega y su instrumental se considera de origen importado, los romanos sólo se

ocuparon de trompetas para dar señales militares derivadas del cuerno de caza, llamados cornus y tubas. Tanto los griegos como los romanos adoptaron los instrumentos musicales de otra cultura procedentes de Africa y Asia. En cambio los mesoamericanos, con la posible excepción de los de cuerda, desarrollaron instrumentos históricos conocidos, así como algunos de su propia invención".(4)

Cabe mencionar que los instrumentos musicales de viento y percusión que fueron utilizados por los pobladores pre-hispánicos de Guatemala, guardan una semejanza asombrosa con los correspondientes a resto del área mesoamericana en cuanto a sus sonoridades, disposiciones digitales en bocadura, materiales de construcción y su uso, mostrando diferencias mínimas en cuanto a formas y ornamentación. Esto se explica por el hecho de que mesoamérica constituyó una unidad no solo geográfica, sino cultural e histórica.

También es importante señalar las interrelaciones que existen con otros pueblos de las regiones periféricas a través del comercio. Pudiendo ser ésta la razón por la que los mayas

(4) Martí, Samuel. "Instrumentos Músicos Precortesianos" México, Inst. Nac. de Antropología. Pag. 17-18

conocieron, fabricaron y utilizaron instrumentos de percusión parecidos a los "güiros" caribeños, a los que denominaron raspadores.

Lo anterior deja constancia de las diferentes latitudes que ejercieron una considerable influencia cultural sobre la región de los mayas, y de qué manera recibieron aportes unos de otros con los consiguientes resultados ya apuntados. Esto es producto de acciones y reacciones recíprocas al choque o encuentro de dos culturas o pueblos. Otro autor, el maestro Jesús Castillo en su obra *La Música Maya-quiché* comenta "...los mismos ritos, normados inflexiblemente por el calendario ritual, celebrábase simultáneamente en Teotihuacán, Xochicalco, Tzacapú, Tojín, Monte Alban, Torimá, Chichén Itzá, Quiriguá y Copán; y la música - acompañamiento inseparable de los cantores de danzas rituales- era ejecutada en los mismos instrumentos musicales, etc."(5)

1. Características sonoras

El maestro Samuel Martí en su obra *La Música Pre-cortesiana*, hace un análisis de los instrumentos musicales encontrados a la fecha.

(5) Castillo, Jesús, "La Música Maya-quiché" Guatemala Ed. Piedra Santa, Cap. I Pag.52

Esos hallazgos están constituidos por silbatos, flautas, vasos silbadores, ocarinas, flautas dobles, triples o cuádruples con variedad de embocaduras (directa o sea con un orificio en el cuerpo de la flauta e indirecta con embocadura biselada, de tapón o de pico u otro tipo) tanto transversas como rectas, asimismo agujeros que van de 1 a 2 orificios en el caso de los silbatos u ocarinas y de 3 a 11 orificios en el caso de las flautas cuádruples, (algunas con el agujero de octava), lo que muestra un notable progreso en la elaboración y ejecución armónica de los instrumentos accionados por el aliento humano; pues un solo instrumento puede producir 2 o más sonidos simultáneos. Al respecto el autor Jas Reuter nos comenta " Y la variedad de instrumentos que con frecuencia eran tocados formando verdaderas orquestas, indica con claridad que la música interpretada por ellos debe haber sido sumamente matizada en melodías y ritmos, si no en armonías" (6) Y más adelante continúa: "Tanta variedad hace suponer una variedad de sonoridades, afinaciones, escalas que dejan sin efecto la creencia que los pueblos primitivos mesoamericanos utilizaron tan

(6) Reuter, Jas. "Los Instrumentos Musicales en México".
Pag. 19

sólo la escala pentafónica".(7) Otro argumento válido en tal sentido, es el vertido por Samuel Martí que comenta: "Afirmar y argüir, como se ha venido haciendo por años, que los músicos autóctonos solamente conocieron y practicaron la escala pentáfona, o sea de cinco sonidos, resulta absurdo

y sin fundamento en los hechos conocidos. Además de las razones expuestas anteriormente, existen muchos instrumentos tanto modernos como arqueológicos que demuestran lo contrario.", en relación a una flauta triple que produce 17 sonidos diferentes, encontrada en Tres Zapotes, nos dice: "Hoy en día solamente podemos afirmar y comprobar que los músicos mesoamericanos no solo conocieron y practicaron las escalas de 2, 3, 4, y 5 sonidos, sino además otros sistemas basados en escalas de 6, 7 y más sonidos, entre ellos la escala diatónica y cromática europea."(8)

Todo lo anterior se contrapone a un supuesto del maestro J. Eduardo Tánchez en su obra Datos Históricos de la Música en Guatemala cuando escribe: "La música aborígen era monótona y triste

(7) Reuter, Jas. "Los Instrumentos Musicales en México".

Pag. 19

(8) Ibid. Pag. 21-23

la mayoría de las veces, los cantos por lo general quejumbrosos y no pasaban de un lúgubre sonsonete"(9) Se puede notar un desmérito a los avances musicales y artísticos de los pueblos antiguos y el querer relegarlos a un atraso o estancamiento musical, dejando sin efecto los procesos de desarrollo de toda civilización como son la experimentación, la búsqueda, el florecimiento y sin lugar a dudas alguna época de decadencia.

2. Materiales y Construcción

Los materiales usados son huesos de venado o humanos, conchas de caracoles, barro o arcilla, jade, caña de carrizo; siendo éste último material el que no sobrevivió a las inclemencias del tiempo por su consistencia perecedera; todos con un mismo patrón de construcción como lo es una embocadura, cuerpo del instrumento con ingeniosas cámaras de distribución de la corriente de aire en su interior y orificios de salida tanto para la digitación multisonora (escalas diatónicas, cromáticas y micro-cromáticas), como para la expulsión sonora en el extremo contrario a la embocadura. En el caso de los caracoles, el autor Samuel Martí nos dice: "La

(9) Tánchez, J. Eduardo. "Datos Históricos de la Música en Guatemala". 1a. Ed. 1,978 Cap. I Pag. 3

trompeta más antigua que se conoce es el caracol, símbolo inmemorial de la creación, el mar y la lluvia, más conocido y empleado por todos los pueblos...con embocadura de barro o hueso", (10) y nos muestra una figurilla de tocador de caracol que data de 500 años a. de J.C. Estas conchas de caracol convertidas en instrumentos de viento son muy parecidas a las usadas tanto por los mayas como por los incas y aztecas.

Así pues que los mayas se sirvieron de los recursos que les proporcionó su medio ambiente para imitar los sonidos de la naturaleza y producir su propia música.

3. Formas

Como se señaló anteriormente, el uso de los instrumentos de viento fue común a todos los pueblos mesoamericanos con variantes en su ornamentación y formas. Los hallazgos realizados nos hacen suponer a artesanos altamente especializados tanto en la decoración como en la elaboración acústico-sonora de esos instrumentos. La primera habilidad les permitió incrustar en los instrumentos figuras o simbolismos de tipo religioso, fúnebre, guerrero, festivo; y la segunda, la elaboración de objetos sonoros que

respondieran a las exigencias del ejecutante que pudo ser el mismo artista, como sucede en algunos casos hoy en día.

Las formas son diversas pues van de humanas, animales, vegetales y combinación de éstas a las puramente decorativas con intrincadas figuras muy creativas basadas en patrones simétricos.

Algunas flautas poseen una campana en el extremo contrario a la boquilla, a la manera de las trompetas actuales, de lo cual difiero del maestro Samuel Martí cuando afirma que esa campana parece tener una función ornamental y que los músicos autóctonos idearon y usaron esa campana en sus instrumentos sea el fin que sea; pues a mi juicio esa campana, a la que se le atribuye propósito ornamental tiene como objetivo proporcionar al instrumento una amplificación de sonido y cierta estridencia, recurso que está vigente en los instrumentos que conforman la sección de vientos metales en las grandes orquestas. Cabría pensar, ¿qué sonido produciría el trombón de vara, la tuba o la trompeta, sin ese recurso acústico que les proporciona un timbre especial dentro de la gama de instrumentos de viento?, sinceramente cambiarían su sonido característico del cual se han valido los

compositores de todas las épocas para lograr el color armónico en sus obras.

4. Usos

Uno de los acontecimientos arqueológicos más asombrosos del siglo XX, lo constituye el descubrimiento de los murales de Uaxactún y Bonampak y la cerámica de Chamá en Alta Verapáz. Su importancia estriba en la evidencia que muestran en cuanto a la función de las artes rítmicas y plásticas en las diversas actividades sociales, religiosas y guerreras de los mayas; a la vez nos describen esa función normada por su avanzado conocimiento de las matemáticas, astronomía, escritura, sistema de gobierno, jerarquización social y religiosa. Estos hallazgos arqueológicos, describen con lujo de detalles, a músicos acompañando a los grandes señores de su organización social o ejecutando música para sus dioses; de igual manera nos presentan la conformación de grupos instrumentales de viento y percusión entre sus pobladores.

De igual forma los mayas se sirvieron de sus instrumentos musicales, asombrosamente elaborados, para ejecutar música que acompañara sus danzas y otras actividades relacionadas con la caza, la

pesca, la guerra, la religión y los asuntos meramente públicos, pues a su música se le asignó un carácter ritual, sagrado y recreativo. Ya Fray Diego de Landa y Mimenza Castillo nos hacen mención del uso de instrumentos musicales en la ejecución de música para acompañar los juegos y actividades guerreras de los mayas comentando que: "...los mayas tenían recreaciones muy alegres, representando farsas con mucho donaire. Usaban atabales y pitos de caña y de hueso de venado, con los que acompañaban sus danzas, como la del Colonche o juego de cañas, y otra guerrera en la que tomaban parte hasta 800 personas que usaban banderolas en las manos". (11) David Vela, en su libro Música Tradicional y Folklórica de América Central, Guatemala Indígena, se refiere a Don Bernal Díaz de Castillo cuando hace alusión a la importancia de la música dentro de la contienda guerrera de resistencia indígena a la agresión española citando: "Animando el valor de los indígenas, sus instrumentos musicales formaban parte de la resistencia a la conquista armada, y el sonido de sus tambores resonaban como obsesión dentro del cráneo de los españoles, propagado desde

(11) Tánchez, J. Eduardo. "Datos Históricos de la Música en Guatemala". 1,978 1a. Ed. Cap. II Pag. 11

adoratorios y torres".

De aquí que los instrumentos musicales y el músico indígena ocuparan un lugar importante en la vida y los asuntos religiosos y sociales de la comunidad, como ocurre hoy en día.

5. Clasificación

Para clasificar los diversos instrumentos de viento utilizados por los mayas, nos permitimos hacer una revisión de la organografía sugerida por Erich Von Hornbostel y Curt Sachs en cuanto a las características acústicas de los mismos.

Ambos autores clasifican los instrumentos musicales en general en los siguientes grupos: idiófonos, membráfonos, aerófonos, cordófonos, mecánicos y electrónicos; siendo el grupo de los aerófonos donde se agrupan los instrumentos de viento precolombinos, pues su sonoridad depende del paso de una corriente de aire en el interior del cuerpo de esos instrumentos, la cual vibra por las peculiares características de construcción y cuya altura sonora puede modificarse a base de diversos agujeros dispuestos en el cuerpo mismo del instrumento. Se incluye en este grupo los silbatos, pitos, flautas, trompetas, caracoles, ocarinas,

etc., que fueron los instrumentos de viento más utilizados por los antiguos pobladores de la región maya.

CAPITULO II

EPOCA COLONIAL

Colonial, es un nombre derivado de los territorios ocupados o colonizados por España y dependientes suyos en el campo político, económico, religioso, social, cultural y artístico. De aquí que se ha denominado época colonial a aquella que sobrevino después de la "conquista" española en la que se fusionaron dos culturas, la ibérica (conquistadora) y la maya (conquistada). Varios elementos de la cultura conquistadora fueron impuestos a toda costa y asimilados con resignación por la cultura conquistada, la que a su vez impregnó algunos elementos suyos en la primera.

Por lo tanto Guatemala pasó a ser una provincia de España la que introdujo, de Europa, movimientos artísticos y de otra índole que no forzosamente se dieron en su propio territorio sino

en otros países con los que la península ibérica tenía mucho contacto; tal fue el caso de Italia. Nuestro territorio lógicamente recibió una mayor influencia de las regiones metropolitanas españolas como Castilla y Andalucía, donde los movimientos culturales se desarrollaron con más auge.

A. Mviles de la conquista

A principios del siglo XVI, España se encontraba entre uno de los países más desarrollados del mundo. Los aportes de otras culturas del Mediterráneo y el Cercano Oriente como la griega, fenicia, romana y musulmana, habían proporcionado grandes alcances de la cultura material y espiritual de otros pueblos. Entre estos aportes podemos mencionar los tecnológicos como la ganadería caballar, el desarrollo del acero y el uso de la pólvora. Estos fueron tres de los más contundentes progresos de la humanidad que fueron utilizados en la conquista de América y que justifican la superioridad del contingente español. Pero no sólo el poderío material fue el arma utilizada por los conquistadores para vencer a los indios, pues hay aspectos inherentes a los alcances tecnológicos de los pueblos que son producto de los

primeros, ésto era la capacidad intelectual de los españoles, misma que operaba en las más variadas situaciones.

Severo Martinez en su Patria del Criollo nos proporciona una visión clara del proceso y motivos de la conquista en América. Por un lado señala como importante no ver la conquista como un choque armado y nos comenta: "...los indios no quedaron conquistados por el mero hecho de haber sido derrotados; entender que aquellos sangrientos fracasos dejaron heridas a las sociedades indígenas, pero no sometidas todavía. Aquello fue sólo el primer paso de la conquista, y de ningún modo su consumación." (12) y más adelante confirma que la guerra y la derrota, por sí solas, nunca constituyeron la verdadera conquista. Documentos escritos, tanto indígenas como castellanos, dan cuenta que el indio no estuvo dominado mientras no se les despojó de sus tierras y se le sometió a la esclavitud. Lo que sí se llevó a cabo fue la imposición de fuertes tributos y la evangelización que coadyuvaron a esta conquista.

A pesar de la lucha armada, el sometimiento

(12) Martínez Peláez, Severo. "La Patria del Criollo", Ed. Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala. 1,971 Cap. V Pag. 30

económico y la actividad evangelizadora que configuraron en la conquista española, el indio se mantuvo y ha mantenido latente aspectos fundamentales de su cultura a los que no se escapa su propia visión del mundo.

B. La música indígena y su destino a partir del siglo XVI

Según Anleu Díaz, de los escolios del padre Ximénez, otras informaciones de Cortéz y Larraz y oidores como Alonzo de Maldonado, se desprende la idea que tenían los españoles de la música y bailes indígenas, los que calificaban como carentes de belleza y armonía, supuestas vinculaciones con las fuerzas del mal por el uso de vestuarios estrafalarios y máscaras alusivas; además se incurría en gastos innecesarios, ligado todo esto a la pérdida de tiempo y grandes borracheras, motivó que fueran consideradas como una ofensa al Señor. La respuesta no se hizo esperar y las autoridades prohibieron toda festividad acompañada de bailes y música durante cualquier día que no fuera la fiesta del pueblo, el Corpus Christi o pascua de Año. Es importante señalar que para los acontecimientos permitidos por las autoridades, se daban cita en la plaza principal gran número de músicos entre

chirimiteros, tamboreros, flautistas, atabaleros, caracoleros y cantantes.

Otro investigador, el maestro Samuel Martí en su obra instrumentos músicos precortesianos, al referirse a los propósitos de la conquista española el carácter y el destino de la música indígena, nos comenta: "También señalamos que este carácter religioso que la ligaba íntimamente a la vida espiritual y material de la comunidad fue la causa por la cual fue perseguida con tanta saña por los conquistadores y religiosos".(13) De tal manera que la tradición religiosa y musical conocida hasta entonces fue relegada a un segundo plano, combatiéndola y persiguiéndola hasta casi su total extinción. Asimismo toda muestra o manifestación artística pre_hispánica desaparece, los pocos archivos fueron profanados, saqueados y quemados por los colonizadores quienes, movidos por una fuerza ciega de fanatismo religioso, sed de conquista mediante el exterminio, la esclavitud, la explotación, ingenuidad, prepotencia y desvalorización espiritual, trataron de exterminar en lo posible toda aquella muestra de la cultura ancestral existente, para imponer la suya.

(13) Martí, Samuel. "Instrumentos Músicos Precortesianos"
Inst. Nac. de Antropología. México. Pag. 17

El yugo colonialista se dejó sentir en todas las esferas del nuevo mundo; pues aunque nuevos derroteros se abrieron a los antiguos pobladores de la región, todo estuvo bajo el estricto control de las nuevas autoridades religiosas, civiles y militares. De ahí que todo gremio, incluyendo el artesanal, estuviera subyugado a las disposiciones de esas autoridades, tanto en lo económico y de producción como en las regulaciones de obligatoriedad, privilegios, forma de vestir, fiestas y diversiones que éstas determinaran.

Aún así con estos hechos tan determinantes, los sentimientos y pensamiento del indígena opusieron alguna resistencia o rechazo a las imposiciones de renovación española; por consiguiente su música, sus instrumentos, sus costumbres y tradiciones se siguieron practicando fuera de la vista de los "conquistadores" y de esta suerte es que hoy en día se mantienen vigentes en un buen número de poblados del interior de la República; aunque hay que reconocer la notable influencia española manifestada en sus melodías, instrumentos musicales y bailes tradicionales.

A esa resistencia manifestada por los habitantes mesoamericanos por salvaguardar lo poco

que de su cultura prehispánica ha llegado hasta nosotros, hay que reconocer y agregar el valor tenáz de la obra de hombres como Fray Bartolomé de la Casas quién se pronunció a favor del respeto de los derechos del indígena; de lo contrario todo habría quedado en el olvido y no tendríamos el privilegio de apreciar y escuchar la fuerza de la raza indígena a través de sus bailes, su música y sus artesanías; fuerza movida por un espíritu misterioso de presencia, identificación, fe, nostalgia, alegría, lamento y recuerdo de una civilización que otrora fue amo y señor de estas tierras.

C. La influencia colonizadora

En el rubro artístico, la música, a través de los cantos cristianos, jugó un papel importante como medio impositivo de la religión y fe católicas; esta actividad estuvo encomendada a los frailes españoles, lo que poco a poco se convirtió en el medio máspreciado por los conquistadores para sus propósitos de la conversión cristiana. Al respecto, Rafael Vásquez A. en su libro Historia de la Música en Guatemala, nos dice: "...se impone el formalismo europeo sobre los elementos musicales ya establecidos en la región mesoamericana, guiados

por un espíritu predominante en el viejo continente. Quedando muy escasamente el aspecto inspiración, propio de la composición musical, contra la evolución y el progreso".(14)

La influencia española, a través de la importación de músicos, artistas e instrumentos, rápidamente se dejó sentir en el ambiente musical de los locales. Composiciones impregnadas de un nuevo estilo invadieron los templos católicos, construcciones arquitectónicas que se convirtieron en verdaderos asideros musicales, por ser los centros más importantes de la conversión a la fe cristiana. Asimismo una nueva modalidad musical es importada para el gusto refinado de la alta jerarquía cortesana; se trata de la orquesta al estilo medieval, con la que viene a incorporarse una nueva gama de instrumentos de viento y cuerda hasta entonces desconocidos, y un estilo de música más armoniosa, suave y dulce que sirvió de fondo para los bailes y suntuosos banquetes de la nobleza durante sus celebraciones más importantes. Además de estos instrumentos de la orquesta medieval como laúdes, violas, rabeles, etc., otro arsenal instrumental llega a la nueva colonia, mismos que

(14) Vásquez A., Rafael "Historia de la Música en Guatemala" 1,950. Tipografía Nacional. Cap. I Pag. 13

trataremos más adelante y los que rápidamente se difundieron entre las comunidades indígenas. Esta difusión se logró gracias a la implementación de la enseñanza y aprendizaje de la técnica de ejecución y elaboración de algunos de ellos, lo que se evidenció en la elaboración postrera de flautas y pitos indígenas contruidos con 7 u 8 agujeros y los tambores con 2 parches de cuero animal sellando cada uno sus extremos al estilo de los utilizados en la vieja Europa.

Por otro lado hay que resaltar, como un factor determinante en la difusión de la nueva modalidad planteada, la capacidad y facilidad artesanal y musical manifestada por los indígenas, lo que cobró gran importancia dentro de los misioneros. A este respecto Jas Reuter en su obra Los Instrumentos Musicales en México, nos amplía este hecho así: "El éxito de los misioneros fue inmediato a juzgar, por lo que cuentan los cronistas acerca del gusto y la facilidad con que los "naturales de estas tierras" aprendían a tocar y construir toda clase de instrumentos para ellos nuevos, facilidad que obviamente deriva de una centenaria tradición musical autóctona".(15)

(15) Reuter, Jas. "Los Instrumentos Musicales en México".
Pag. 26

D. Instrumentos representativos

1. Clasificación

Como señalamos anteriormente, la influencia española se dejó sentir en casi, si no todos, los aspectos de la vida espiritual y material de las provincias colonizadas. De tal manera que la importación de artistas, arquitectos, religiosos y otros profesionales a quienes se les encomendó la difícil tarea de imponer la cruz y la espada (la religión y las órdenes expresas del rey), trajo consigo, en el ámbito musical, a músicos, organistas, maestros de capilla, directores de coro y con ellos un arsenal de instrumentos que viene a enriquecer los ya existentes. Estos instrumentos son: la matraca, las castañuelas, espuelas, sonajas, redova o palitos, del grupo de los idiófonos; redoblante, bombo de doble parche, tambora, timbal y pandero del grupo de los membráfonos; la chirimía de 4 a 8 agujeros, el pito de carrizo de 3 orificios, dulzainas, trompetas, pifanos (flautas transversas de sonido agudo) y fagotes del grupo de los aerófonos; laúdes, rabeles, vihuelas, violones y violas del grupo de los cordófonos; y creemos en la posibilidad de la traída del instrumento la marimba entre esa

variedad instrumental.

El maestro Anleu Díaz agrega: "Formaban parte de los instrumentos utilizados durante la colonia, la guitarra, el clavicordio, la viola, el rabel y el violón"(16), también el autor aludido cita la obra "Nueva Relación" que contiene los viajes de Tomás Gage a la Nueva España, Vol. XVII de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, donde se detallan bailes e instrumentos correspondientes al año de 1,625, aludiendo a danzarines, maestros directores o coreógrafos e instrumentos musicales que incluyen flautas y el fagote de origen europeo. Es notoria pues la influencia del viejo continente en el nuevo mundo a través del arsenal musical, instrumentos y maestros que hemos detallado anteriormente, con los que la península ibérica difundió las nuevas corrientes artístico-musicales que tenían vigencia en Europa.

2. Características generales

Hay que recordar que las características de estos instrumentos, en especial los de viento y cuerda, fueron novedosas para los indígenas en cuanto a sus formas y sonoridades, nos referimos a

(16) Anleu Díaz, Enrique. "Historia de la Música en Guatemala" Tipografía Nacional. 1,986 Pag. 64

instrumentos como la flauta transversa que proporcionaba las escalas cromáticas necesarias para ejecutar la más complicada música de los grupos orquestales de aquella región ibérica; asimismo las sonoridades estridentes de las trompetas, las cajas de resonancia de los instrumentos de varias cuerdas ó instrumentos de teclado como el órgano y el clavicordio, a esto hay que agregar la disposición de dos parches de cuero cubriendo los extremos de los tambores y en general los instrumentos de percusión con o sin membrana.

Algunos de estos instrumentos vinieron para quedarse y llegaron a formar parte de la tradición musical y artesanal de nuestros nativos. De esta cuenta en la actualidad no resulta raro encontrar varios grupos musicales folklóricos del interior del país, con incursiones de tocadores e instrumentos como el arpa, la guitarra o guitarrilla sumado ésto a su marimba, flautas, tamborón, chirimía y sonajas.

3. Utilización

Estos instrumentos musicales fueron utilizados en una serie de acontecimientos de la vida provincial, contándose entre éstos: las fiestas

patronales, el día de la Virgen, el Corpus Christi, los acontecimientos de la alta jerarquía cortesana y en raras ocasiones con fines propiamente populares o particulares. El número de ejecutantes e instrumentos musicales estaba determinado por el acontecimiento que propiciaba la festividad, así por ejemplo durante las celebraciones de la Virgen o el patrono de la localidad, se daban cita en la plaza principal gran número de ejecutantes entre chirimiteros, tamboreros, flautistas, atabaleros, caracoleros y cantantes, y en acontecimientos de menor importancia se formaban pequeños grupos musicales con 2, 3 o 4 ejecutantes.

Música y danza estuvieron estrechamente vinculadas en esas celebraciones como una muestra de fe, agradecimiento, fervor, devoción y alegría al Dios todopoderoso por los favores recibidos durante cada año en beneficio de sus cosechas, salud y bienestar personal y familiar, cosa que sigue vigente entre los pobladores del interior de la República.

CAPITULO III

EPOCA CONTEMPORANEA

A. Consideraciones Generales.

Es importante señalar que para orgullo de unos y desgracia de otros, poco o nada ha cambiado dentro de la expresión plástico-musical de nuestros indígenas, y la razón es una fuerza mística que mueve al nativo a mantener vigente las expresiones artísticas más puras de sus ancestros, aún en contra de la arrolladora máquina del progreso moderno.

Como señaláramos en el capítulo anterior, las tradiciones y costumbres prehispánicas fueron perseguidas, decomisadas y prohibidas por las autoridades españolas al grado de casi su total extinción. Pero esto no detuvo al indígena, quien

fuera de la vista de los conquistadores siguió practicando su música, sus danzas y su arte menor; de tal manera que ese espíritu de conservación, sumado a la tenacidad de algunos hombres de la propia oleada colonizadora que se pronunciaron en contra de los atropellos al indígena, fueron factores determinantes para la preservación de sus costumbres, mismas que han sobrevivido hasta nuestros días.

Cada poblado del interior de la República realiza celebraciones propias en fechas importantes como el día de la Virgen, el día del patrono de la localidad, el día de Todos los Santos, la Navidad, la Semana Santa y otras de menor trascendencia; y en todas estas festividades, que revisten una importancia vital de fervor, devoción, participación y tradición religiosa, es imprescindible la música y bailes característicos que año con año complementan esas fiestas para su mayor realce.

Estas actividades festivas se realizan de una manera muy bien organizada, pues autoridades civiles, militares y eclesiásticas, así como cofrades, músicos y fieles aúnan esfuerzos para llevar a cabo con el éxito deseado tan magnas

celebraciones. Tal éxito dependerá de la participación y asistencia de locales y visitantes mediante la propaganda que se realiza a través de los diversos medios de comunicación masiva.

Un día antes de la fecha conmemorativa al evento se dan cita frente a la iglesia de la plaza principal, en horas de la madrugada, un grupo musical que puede variar entre marimbistas, tamboreros, chirimiteros y flautistas, los que ofrecen una serenata al santo de su devoción acompañada de la quema de cohetillos, estruendosos morteros y bombas.

Queremos detenernos un instante para hacer una pequeña e interesante descripción de los grupos musicales que hemos señalado en el párrafo anterior pues lo consideramos de mucha importancia.

Grupos Marimbísticos

Por lo general estos conjuntos utilizan para sus ejecuciones marimbas sencillas (de un solo teclado no cromático) las que en raras ocasiones son complementadas ó apoyadas por un contrabajo de 3 cuerdas. Los tocadores varían en número siendo un mínimo de 2 y un máximo de 4, los que distribuyen sus interpretaciones de la manera siguiente:

- Dos músicos marimbistas: uno de ellos, utilizando 2, 3 ó 4 baquetas, ejecuta la melodía principal, el otro utilizando 3 ó 4 baquetas ejecuta el acompañamiento armónico y rítmico. En el caso del ejecutante de la melodía, si utiliza 3 baquetas, únicamente se limita a tocar una melodía principal con sus "segundas" simultáneas, las que organiza a una tercera o sexta abajo de la primera según el caso lo amerite; si utiliza tres baquetas duplica la melodía principal a una octava más abajo y el mismo procedimiento de las "segundas"; si utiliza 4 baquetas simultáneamente toca dos primeras melodías con sus respectivas "segundas".

En cuanto al encargado del acompañamiento armónico y rítmico, éste utiliza 3 o 4 baquetas en sus interpretaciones. En el primero de los casos dos baquetas (las de la mano derecha) le sirven para el contratiempo rítmico y la otra baqueta (la de la mano izquierda) ejecuta el bajo armónico a tiempo. Cabe señalar que entre estos músicos hay quienes que prodigiosamente han logrado independizar de tal forma una mano de la otra que les permite ejecutar acompañamientos tan difíciles que sólo un marimbista académico podría lograr y en mucho tiempo de estudio.

- **Tres músicos marimbistas:** se amplian las posibilidades humanas y sonoras; dos de ellos (encargados de la melodía), se distribuyen la tarea que hemos descrito anteriormente sin ninguna variante y el tercero de ellos tiene asignada la misma responsabilidad del caso a.

- **Cuatro músicos marimbistas:** ahora la variante se da en el acompañamiento armónico; pues el cuarto músico que le corresponde la parte mas grave del instrumento, se limita a ejecutar el bajo armónico utilizando para tal efecto 2 ó 3 baquetas. Si utiliza dos reforzará su nota principal a una octava más abajo que ésta y si utiliza 3 eventualmente reforzará a su compañero del centro armónico a manera de contratiempos. A esto hay que agregar que la música que ejecutan estos grupos, en su mayoría, si nó toda, está constituida por sones tradicionales.

Flautistas, chirimiteros y tamboreros

Estos se organizan así: un tamborero solo o con un flautista o chirimitero.

Tamborero solo: es muy común encontrar en los atrios de la iglesia principal, durante las fiestas a las que nos hemos referido, a músicos que se

valen de un "tamborón" (el más grande de su tipo) y 2 bolillos o baquetas para ejecutar magistralmente ritmos diversos. Lo magistral de su ejecución radica en un toque particular que tiene el tamboreo indígena que muy difícilmente puede ser igualado por un ladino.

En este sentido, quiero hacer referencia a una grabación que realizamos en los estudios de Dideca (San Salvador) con el grupo marimbístico "Herencia Maya Quiché", al cual tuve el honor de pertenecer y cuyo director fue el virtuoso marimbista Fernando Morales Matus. En esa ocasión fue grabada, entre otras, una obra cuyo título es "Toque de procesión" y donde intervinieron un tamboreo (el maestro Manuel de Jesús Toribio) y un chirimitero (el maestro Benigno Mejía Cruz). El "toque" que el maestro Manuel Toribio impregnó a esta obra fue algo muy particular y característico, pues viene a ser el verdadero "toque" que ejecutan los tamboreros en el interior de la República, tal vez por ser él originario de Sumpango (municipio del Depto. de Sacatepéquez); lo curioso del caso es que posteriormente esa misma obra se quiso presentar en público con otro tamborero al que se le hizo escuchar la grabación anterior, pero los resultados

fueron otros pues el "toque" característico nunca pudo ser imitado; pareciera que ese recurso tan original sólo lo tiene el alma y la sangre de la provincia y eso no se aprende... se hereda.

En algunas ocasiones tamboreros de la provincia son contratados por capitalinos para festejar fechas importantes como el día de la Virgen de Guadalupe, de la Asunción, Corpus Christi, entre otros; en todo caso de una manera general la actividad de estos músicos se circunscribe a los poblados de los cuales son originarios, aunque no se descarta el intercambio de músicos entre los poblados vecinos.

- Chirimitero solo: al igual que el tamborero, este intérprete cumple una función importante dentro del contexto musical de la tradición folklórica en nuestro país. Su instrumento, de origen morisco denominado chirimía, pertenece a la familia de los instrumentos aerófonos y fue traído por los españoles a raíz de la conquista de tierras americanas, sus características las señalaremos más adelante y nos limitaremos a mencionar que la presencia del chirimitero es notoria frente a los atrios de las iglesias en la entrada principal. Sus melodías están llenas de misterio, mensaje,

agradecimiento, tristeza y alegría. Sus ejecuciones son melodías que sólo él y personas muy conocedoras de ámbito tradicional y costumbrista pueden reconocer, pues éstas han sido aprendidas dentro del seno familiar entre abuelos, padres e hijos, enseñanza asistemática que se ha dado por siglos y que juega un papel importante dentro de la vigencia del folklore nacional de cada país.

- Tamborero y flautista o chirimitero: esta dualidad interpretativa es muy conocida y practicada en el área rural de nuestro país, y se trata de la fusión o ensamble entre un instrumento percusivo y uno de viento. Tanto el tamborero y el flautista como el tamborero y el chirimitero proceden a sus interpretaciones de la forma siguiente: el tamborero da la pauta de cada melodía a interpretarse mediante un reconocimiento rítmico muy discreto, el cual es atendido de inmediato por el flautista (o chirimitero) y proceden los dos a tocar la melodía seleccionada. También se puede dar el caso que el tamborero inicie con unos cuantos compases rítmicos previos a la entrada del otro instrumentista, este caso no es reversible. En ambos dúos, la discreción es un aspecto importante que se ha observado, pues a diferencia de otros

grupos musicales, éstos no realizan "malabares musicales" previos a sus interpretaciones, ya que aparte del reconocimiento musical descrito anteriormente, poseen un entendimiento tal que aún con solo una mirada, simultáneamente y coordinadamente pueden dar inicio a una nueva melodía.

Quiero hacer referencia a una anécdota muy interesante que me tocó vivir con algunos compañeros músicos en el municipio de Patzún (Depto. de Chimaltenango). Siendo integrante y teniendo a mi cargo la subdirección musical de la Marimba de Conciertos de Bellas Artes, fuimos invitados por las autoridades de aquel pintoresco lugar para acompañar al Ballet Moderno y Folklórico en una actuación con motivo de la feria anual de aquella localidad. Previo a la presentación programada, nos constituimos con otros dos compañeros en el atrio de la iglesia de la plaza central motivados por unas interpretaciones genuinas de tambor y pito que de allí emanaban. Seguidamente una inquietante curiosidad nos movió a inquirir sobre la música e instrumentos de los dos músicos iniciándose así un diálogo que narro a continuación:

-¿Que melodías interpretan?

-Las de la Virgen.

-¿Desde qué hora están tocando?

-Desde la madrugada.

-¿Cuanto más van a tocar?

-El resto del día.

-¿Cuánto les pagan por este servicio?

-Q. 2.00 por día.

-¿No lo consideran poco por lo cansado que resulta?

-No lo hacemos por el dinero que nos dan, sino por la Virgen y nos gusta hacerlo.

-¿Qué instrumentos utilizan?

-Tambor y este pito.

-Nos gustaría tener un instrumento como el tuyo.

-¿Nos podrías vender tu instrumento?

-Claro que si se venden.

-¿Cuánto quieres por éste pito?

-Q3.00 por ser Uds.; pues a los turistas se les vende mucho más caro.

-Queremos comprarlo.

-Aquí está. En ese momento discretamente se sacó de la bolsa interior de su chaqueta otro pito que no era el que estaba tocando.

-Pero no queremos este instrumento sino el que tu tocas.

-Si se dan cuenta son iguales, iguales.

-Son iguales pero no suenan igual.

-Aquí tengo otros, y se saco del mismo lugar otros cinco flautines que nos mostró e hizo sonar uno tras otro.

-¿Se dan cuenta que todos son iguales y todos suenan?

-Resulta que no queremos instrumento para adorno más bien para tocarlos en un grupo musical; somos músicos y nos gustaría contar con un pito como el que tienes para tu uso personal.

-Te damos Q5.00 por el instrumento.

-Es que no lo vendo, y los que están en venta son los que les mostre hace un rato.

-Te damos Q10.00

-Nuevamente sacó los otros instrumentos y nos dijo: por qué no se llevan uno de éstos que es lo mismo.

-Te damos Q20.00 por el que tu usas.

-Esperen, le preguntaré a mi hermano (el tamborero) se acercó a su hermano, le murmuró algo, el hermano puso cara de pocos amigos y le susurró algo al oído.

-Dice mi hermano que no está en venta.

-Pero el instrumento es tuyo no de tu hermano.

-Si pero él me regaña si lo vendo.

-Te damos Q30.00 por tu instrumento y no le digas a tu hermano de la venta, saca otro de tu chaqueta para que no se de cuenta.

En ese momento se detuvo a pensar... y dijo:

-No lo puedo vender.

-Te damos Q40.00 por el pito.

El hermano tamborero al ver la persistencia nuestra le hizo un gesto de desaprobación y una señal para indicarle que debían seguir tocando. En ese momento se disculpó con nosotros y nos dijo:

-Llévense uno de éstos pitos y se los dejo hasta en Q2.00. Antes de perder el negocio le cancelamos lo convenido y nos quedamos con un ejemplar que no fue el deseado, e inmediatamente se unió con su hermano y compañero músico que ya había iniciado los primeros compases rítmicos de una melodía.

Esta anécdota vivida, nos muestra el valor incalculable que para el músico de la provincia tiene su instrumento personal el cual no está afecto al valor material o monetario, sino sentimental y espiritual, además del celo con que

guardan sus sonidos especiales y disposiciones digitales de la curiosidad del visitante, turista o coterráneo y el comerciante artesanal propiamente dicho.

Para terminar esta anécdota queremos mencionar que el pito que quedó en nuestro poder al precio de Q2.00 hubo de hacerle una serie de adaptaciones para lograr los requisitos deseados de afinación y digitación. En primer lugar encontré el inconveniente que el silbete, formado por un corte diagonal en el extremo del instrumento, taponeado por cera de abeja y destinado a la embocadura, no tenía el acabado cuidadoso del instrumento del flautista, en segundo lugar la distribución de los agujeros no era la deseada pues no se podía producir ninguna escala conocida por la distancia que guardaban entre sí los agujeros y la irregularidad de sus diámetros. En todo caso procedí a corregir los desperfectos del silbete para luego afinarlo a la manera de la escala heptáfona que habíamos escuchado anteriormente utilizando el mismo tipo de cera para corregir los orificios y correrlos a su debido lugar.

Con entusiasmo tuve la satisfacción de grabar, con ese instrumento ya corregido, un disco de larga

duración en los estudios de grabación de DIDECA (Ciudad de Guatemala) cuya portada lleva el título de Marimba Folklórica Cackchiquel, grabación que es presentada a la honorable terna examinadora de este trabajo y en la que puede escucharse la dulzura y la pastocidad sonora de este instrumento hecho de caña de bambú lo que nunca podrá ser imitado por los instrumentos plásticos que han invadido el mercado local.

Otra anécdota muy interesante nos sucedió con un compañero de la Marimba de Conciertos de Bellas Artes (el maestro German Amilcar Corzo), con quien nos dimos a la tarea de investigación, grabación, depuración, transcripción y montaje de la música y bailes del Cambio de Cofradía y Baile de los Negritos de San Lucas Tolimán (Depto. de Sololá).

Los dos teníamos tareas específicas, el maestro Amilcar Corzo, por ser originario de esta localidad, nos llevaría a los lugares precisos para recabar toda la información deseada; a mi persona le tocó la tarea de grabación, depuración, transcripción y montaje de la música respectiva.

El primer contacto que tuvimos, después de la llegada a aquel lugar, fue la visita a uno de los integrantes del grupo marimbístico con quien solo

pudimos intercambiar algunas palabras y grabar un son del Baile de los Negritos. Seguidamente nos constituimos en el atrio principal de la iglesia donde se encontraban tocando un pitero y un tamboreo como primicia al evento de cambio de Cofradía. Sabedores de lo cautos que son estos músicos, por las experiencias vividas anteriormente, tratamos de ocultar nuestra grabadora a fin de no despertar sospechas. Estábamos grabando cerca de la mitad de una melodía cuando uno de los músicos advirtió nuestra presencia mediante el ruido que producía la grabadora al ser accionada, a pesar que la habíamos ocultado convenientemente, e inmediatamente cambiaron su ritmo y melodía, quedando frustrado nuestro primer intento.

Al darnos cuenta lo que causó nuestra presencia, optamos por retirarnos del lugar y esperamos las primeras horas de la noche cuando saldría la procesión de la Virgen y donde entre tanto público podríamos al fin consumir nuestro objetivo. Al salir la procesión, nos internamos entre los fieles seguidores; tratando de acercarnos en lo posible para lograr una grabación más fiel; nuevamente advirtieron nuestra presencia y dejaron

de tocar. Nos ocultamos de nuevo y al creer que ya no estábamos cerca de ellos para grabarles, iniciaron sus melodías las cuales repitieron una y otra vez; pues le seguimos entre la muchedumbre por todo el recorrido hasta su culminación.

Al día siguiente, en una de las calles principales de este poblado, tendría lugar la presentación del tradicional Baile de los Negritos. En las primeras horas de la mañana nos constituimos en el lugar para ubicarnos estratégicamente cerca del grupo marimbístico y así poder grabar en toda su dimensión los diversos sonos del mencionado baile. En este caso sí tuvimos suerte, pues uno de los integrantes era el maestro con quién un día anterior habíamos intercambiado palabras y planteando nuestro interés de grabar el material musical de este baile; hasta se dió el generoso gesto de uno de los integrantes, de recomendarnos el lugar más apropiado bajo la marimba para captar fehacientemente todas las melodías a interpretarse; así lo hicimos y felizmente regresamos a la ciudad capital con un material tan interesante cuya depuración, montaje y difusión no se hizo esperar, pues ese mismo año se presentó en estreno y por primera vez en el festival de cultura que se

realizó en la ciudad de Antigua Guatemala, al mismo tiempo que vino a enriquecer el material de proyección folklórica ya existentes en estos dos grupos profesionales de la Dirección de Cultura y Bellas Artes, la Marimba de Conciertos y el Ballet Moderno y Folklórico.

Nuevamente puede notarse de que manera el músico o intérprete de la provincia celosamente guarda sus melodías para sí y su comunidad, asignándole un valor incalculable que ha mantenido vivo el sentir y ser de nuestra raza por generaciones y generaciones.

Después de esta descripción general de los grupos musicales folklóricos, sus instrumentos y su música, e interesantes anécdotas, quiero retomar la secuencia que procede después de la serenata ofrecida al patrono o la Virgen de una localidad.

Al llegar la mañana se entremezclan un tamboreo o chirimitero solos, o su ensamble y un conjunto de música popular del lugar que eventualmente puede ser sustituido por otro de un poblado vecino, con el fin de cubrir todo el día de celebración. Esta actividad se repite paulatinamente en los días subsiguientes (una semana) hasta culminar con una fiesta de gala donde

se dan cita todas las comunidades locales y circunvecinas así como las altas autoridades civiles y militares, sin dejar de mencionar que es notoria la estratificación social; pero para todos hay música, salones de baile, bebidas, golosinas, comidas, juegos pirotécnicos, juegos mecánicos, sin faltar los eventos culturales y deportivos, las exposiciones y la elección de la nueva reina cuya coronación se realiza en la fiesta de gala a la que hemos hecho referencia.

Uno de los días de la semana conmemorativa es seleccionado para el recorrido procesional, el cual consiste en llevar en "andas" al santo patrono y la Virgen por las calles principales del poblado acompañado de un pitero o chirimitero y un tamborero. Un detalle curioso lo constituye el hecho que el pitero, en la mayoría de los casos, se convierte en el cargador del instrumento del tamborero, quien únicamente se limita a ejecutar su instrumento mientras que aquel realiza doble tarea, ejecutante y cargador.

Al respecto de esta dualidad interpretativa quisiera agregar una hipótesis en cuanto al pito de tres agujeros; y es que creo en la conveniencia de ese número de orificios para que un solo músico

desempeñe simultáneamente el rol de pitero y tamborero, utilizando indistintamente una mano para cada instrumento.

B. Los instrumentos musicales como arte popular.

1. Definición

Para tratar específicamente el tema de la elaboración o manufactura de los instrumentos de viento, haremos una revisión de la definición de arte popular, propuesta por el folclorista Roberto Díaz Castillo, quien lo caracteriza así: "Arte popular, son expresiones de carácter plástico, dotadas de atributos estéticos, cuyas raíces se hunden en el pasado, y cuya vida se explica en virtud de la función que cumple dentro de la comunidad que las hace posibles.

Los productos del arte popular se deben a la actividad individual llevada a cabo en el seno de la familia, generalmente en forma complementaria a las labores de subsistencia.

El arte popular es un oficio manual, personal y doméstico. Se aprende en casa sin más guía que el ejemplo de los mayores y tiende a manifestarse en aquellos lugares en que es fácil el acceso a las fuentes de materia prima. El volumen de su

producción es limitado, circunscrito al mercado local. (17)

El mismo autor, sobre las artesanías populares apunta: "Como las artes populares, las artesanías pertenecen también al campo de la cultura material y tienen atributos estéticos. Pero difieren entre sí en que estas últimas deben su existencia al taller colectivo, organizado jerárquicamente (maestro, oficiales y aprendices), en donde el salario fijo y el trabajo sujeto a tiempo determinado constituyen rasgos económico-sociales característicos". (18)

En este sentido, la manufactura de instrumentos de viento como flautas (tzijolaj y zú), chirimias, silbatos simples y dobles; otros pertenecientes a las familias de cuerda y percusión, y los consiguientes factores que determinan esa actividad como elaboración casera, las herramientas rudimentarias utilizadas, su limitada producción, la falta de talleres específicos y sus fines, indiscutiblemente enmarcan esta actividad dentro del rubro del Arte Popular de

(17) Díaz Castillo, Roberto. "Tradiciones de Guatemala" Revista Semestral 9-10, Centro de Estudios Folklóricos. Universidad de San Carlos de Guatemala. 1,978 Pag. 48

(18) Ibid. Pag. 48

cada región.

2. El Artesano

Este singular personaje se distingue de los demás de su gremio en que su trabajo es muy particular, pues aparte de contar con una habilidad artesanal que le permite seleccionar materiales apropiados, realizar cortes precisos - en el caso de materiales como el bambú, caña de castilla entre otros; lograr el conocimiento deseado y las formas más originales en el caso del barro y la arcilla - debe contar con un conocimiento acústico, tímbrico y sonoro que no poseen aquellos. Siempre hay que tomar en cuenta que cuando dicho músico-artesano se da a la tarea de elaborar su propio instrumento, éste seleccionará meticulosamente la materia prima para su fabricación lo que irá acompañado de una dedicación esmerada en cuanto a su acabado y sonoridad y esto lo diferenciará del resto de su producción personal y a la vez de la producción de otros artesanos.

Esta habilidad tan particular a la que hacemos referencia ha sido producto de un proceso enseñanza-aprendizaje entre abuelos, padres e hijos que se ha dado en el hogar desde tiempos remotos, continúa vigente y permanecerá así por muchos años

para no perder su valor tradicional y folklórico.

3. Fines de su producción

El investigador Jas Reuter en su obra *Los Instrumentos Musicales en México* para referirse al instrumento musical como objeto artesanal nos dice: "Así como el cántaro es un objeto de alfarería fabricado para cumplir con la función de conservar o trasportar un líquido, así también el instrumento musical es un objeto producido para que un músico emita por su medio sonidos que solo o en conjunción con otros instrumentos o con la voz humana, permita cultivar el arte de la música".(19)

Este preámbulo nos sirve de base para plantear uno de los fines de la elaboración de instrumentos musicales que constituyen un común denominador a todas las regiones del área mesoamericana donde Guatemala no es la excepción. A esto hay que agregar otros fines como:

-. Satisfactores económicos mínimos del artesano como complemento a sus ingresos de la actividad diaria que por lo general lo constituye el trabajo del campo o la venta de sus significativas cosechas y otras actividades de menor importancia como la venta de productos no tradicionales en la que éste

(19) Reuter, Jas. "Los Instrumentos Musicales en México"
Pags. 11-12

se convierte en intermediario entre el productor y el consumidor.

-. Satisfacer la demanda local y de otras regiones, destinada al mercado nacional y extranjero y para uso particular o del propio fabricante, sin dejar de mencionar que hay casos en que el instrumento no se fabrica sino se convierte en un valioso patrimonio familiar que pasa de una generación a otra; a esto hay que agregar que el fabricante de estos instrumentos musicales, por regla general, es el mismo que los ejecuta.

-. Otro aspecto importante que hay que señalar es su contribución a la vigencia de la tradición artesanal y musical tanto familiar y comunitaria como regional, que constituyen rubros importantes dentro del folklore de cada nación.

4. Pitos, flautas y silbatos

a. Características materiales y acústicas

Los instrumentos aerófonos o de viento contruidos y utilizados por los nativos guatemaltecos poseen las siguientes características:

Tzijolaj: este instrumento cuyo nombre, según el lingüista Flavio Rodas, significa algo así como "Elevador de oraciones", es el más antiguo que se

conoce, está clasificado entre los instrumentos autóctonos de viento y posee las siguientes cualidades materiales y acústicas:

a.- Un pequeño tubo de caña de carrizo con dos orificios de salida en sus extremos, en uno de los cuales se coloca una pieza del mismo material que hace la función del silbete o canal conductor para poder producir la sonoridad deseada. Esta pieza en ocasiones ha sido sustituida por un tapón de cera de abejas lo que facilita su elaboración y un sonido más definido, aunque no tan pastoso y original como el primer caso.

b.- Aproximadamente a una pulgada del extremo al que nos referimos anteriormente es perforado un cuadrado que hace posible producir un sonido parecido al de un silbato normal; en el cuerpo del instrumento, además de perforar 3 ó 4 agujeros ya sea rectangulares o circulares que hacen posible la ejecución de escalas tetráfonas o pentáfonas respectivamente.

c.- Sus dimensiones varían, oscilando entre 20 y 25 centímetros de largo y 1½ a 2 centímetros de diámetro.

d.- Su sonido, el más agudo de su especie, es

dulce, pastoso y penetrante con una altura similar a la del piccolo europeo.

e.- No posee agujero de octava en la parte posterior como las flautas verticales convencionales, pues dichos sonidos se han de producir con la sola presión de los labios y una mayor fuerza al momento de la emisión del sonido al estilo de la trompeta y trombón de vara.

f.- Sus escalas no pueden ser determinadas pianísticamente debido a las diversas formas de distribución de los agujeros, sus dimensiones caprichosas que cada artesano aplica a estos instrumentos, lo que los hace variar de unos a otros.

g.- Su uso es netamente ceremonial y se hace acompañar del ritmo de un tambor de doble parche de cuero de animal. Las melodías que se pueden ejecutar con este diminuto instrumento son variadas a pesar de sus limitaciones propias de los escasos agujeros que se operan en el cuerpo del instrumento. Cabe agregar lo que en tal sentido nos dice el maestro Jesús Castillo en su obra "La música maya, quiche", cuando nos describe este instrumento así:

"Después del tún, el aparato musical más importante de nuestros indios es sin duda, el "tzijolaj". Haremos esta deducción con sólo observar que es el instrumento empleado por los indios primitivos en sus prácticas litúrgicas; del único que extraen los escasos sonidos sobre los que se basa su música sagrada, y que aquellos guardan con tanto respeto y devoción.

(20)

Zú: instrumento cuya traducción al castellano significa soplar, ha sido considerado como la versión indígena de la flauta transversa europea y posee las siguientes características:

a. Sus materiales y forma de elaboración son idénticos a los utilizados en el tzijolaj con las únicas variantes en sus dimensiones y agujeros destinados a la digitación.

b. Sus dimensiones oscilan entre 25 a 30 centímetros de largo,

dimensiones necesarias para la perforación de los agujeros deseados.

c. El número de orificios abiertos en el cuerpo del instrumento y destinados a la digitación, puede ser 5 o 6 con lo que se permite

(20) Castillo, Jesús. "La Música Maya-quiché" Ed. Piedra Santa. Guatemala 1,981 Pag. 78

producir escalas hexáfonas y heptáfonas respectivamente así como escalas cromáticas. Recordemos que el hecho de mencionar escalas hexáfonas y heptáfonas como producto de la perforación de 5 ó 6 agujeros, es por el sonido extra que se produce en el instrumento sin necesidad de cerrar o taponear con los dedos, algunos de los agujeros previstos, únicamente haciendo circular la columna de aire en su interior.

- d. Con respecto a su uso, al zú no se le ha visto participar en actividades de tipo religioso, ya que éstas están reservadas para su hermano menor el Tzijolaj.
- e. Su producción es limitada y más bien encaminada a satisfacer la demanda turística y como objeto de juego. En ambos casos los requerimientos de forma y sonido son secundarios, pues sus fines son ornamentales y recreativos.
- f. Su sonido es dulce, pastoso y más grave que el sonido del tzijolaj.

Este instrumento representa para nosotros uno de los pilares principales sobre el cual descansa la hipótesis del presente trabajo; pues en adelante se constituirá en uno de los objetos músico-

artesanales más valiosos para nuestro objetivo de proyección pedagógica.

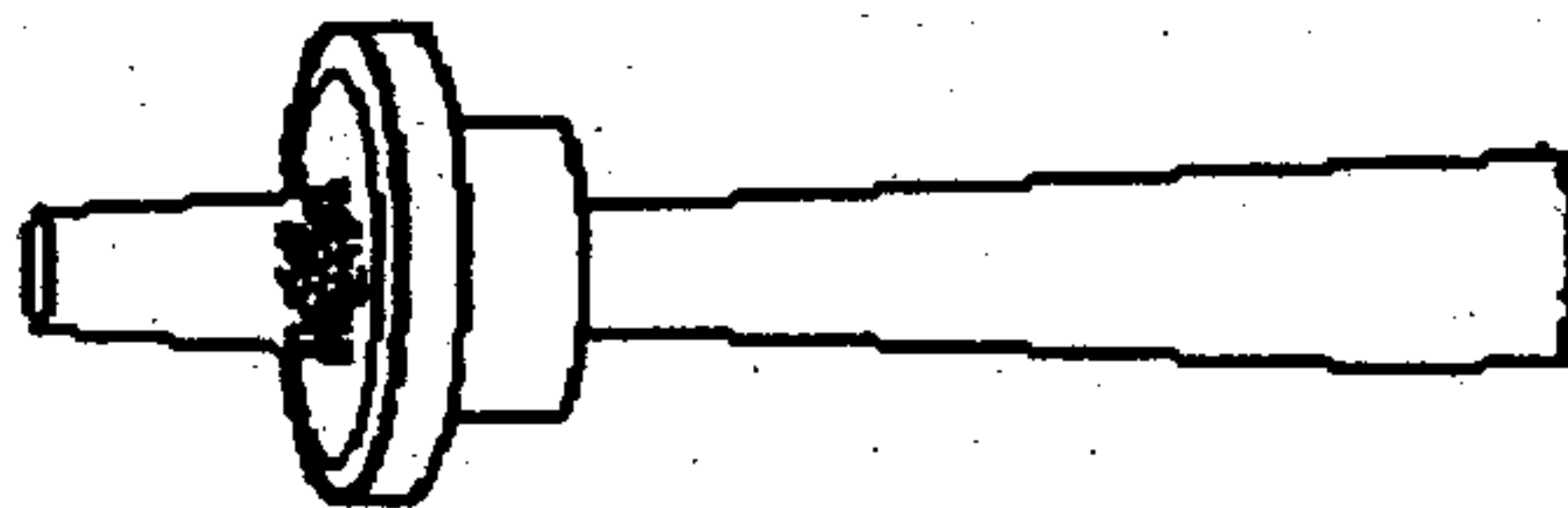
Chirimía: este instrumento del grupo de los aerófonos o de viento madera, de origen morisco y traído por los españoles de Europa al nuevo mundo, posee las siguientes características:

- a. Es un instrumento compuesto de dos partes, una lo constituye el cuerpo del instrumento elaborado en madera y la otra, una boquilla adicional a éste que es incrustada en la parte opuesta a la campana del instrumento.
- b. El cuerpo del instrumento es elaborado en cedro, caoba, pino, ciprés u otra madera que proporcione al artesano cualidades como ductibilidad y resistencia ya que serán sometidas al torno de pedal o al sistema empírico de desgaste manual para darle la forma y ornamentos deseados, además de permitir la perforación del canal de insuflación y los agujeros en el cuerpo del instrumento.
- c. La boquilla del instrumento la conforma una mezcla de elementos entre madera, latón, cera de abeja, hilo de algodón y hoja de palma real o plástico, con los que se elabora un embudo que posteriormente será acoplado al cuerpo del

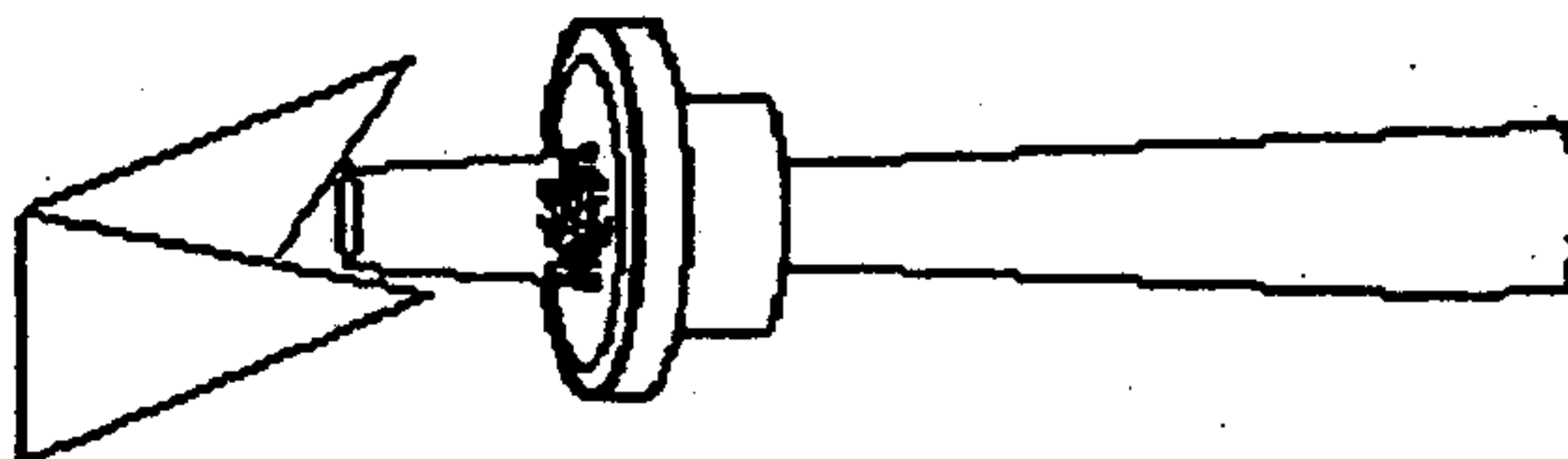
instrumento.

A continuación se describe e ilustra el orden en que son colocados estos elementos a partir del extremo donde se deposita la columna de aire:

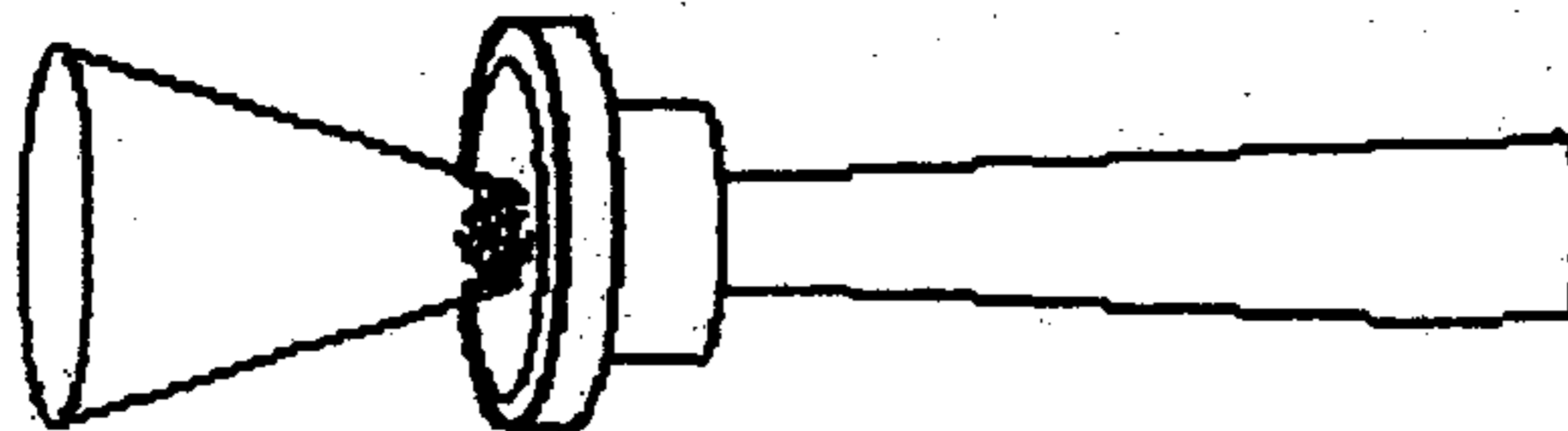
1-. Un trozo de madera en forma de medio carrizo se coloca hacia la parte más ancha del embudo de latón o Piruet (nombre designado en las conclusiones de un trabajo de seminario sobre el estudio de instrumentos de tradición popular efectuado en 1,990 con la participación de estudiosos conocidos, como el Arq. José Asturias Rudeque, el Lic. Alfonso Arrivillaga, el Lic. Osmundo Villatoro e integrantes del grupo de proyección folklórica Guayacán). En este punto hago referencia al criterio de dos connotados investigadores y músicos de corazón el Lic. Manuel Alvarado y el Lic. Osmundo Villatoro quienes coinciden en la función que cumple este dispositivo en la boquilla del instrumento y es la de crear un tope a los labios del ejecutante con el fin de que su lengua no obstaculice la libre circulación del aire que hará vibrar las lengüetas.



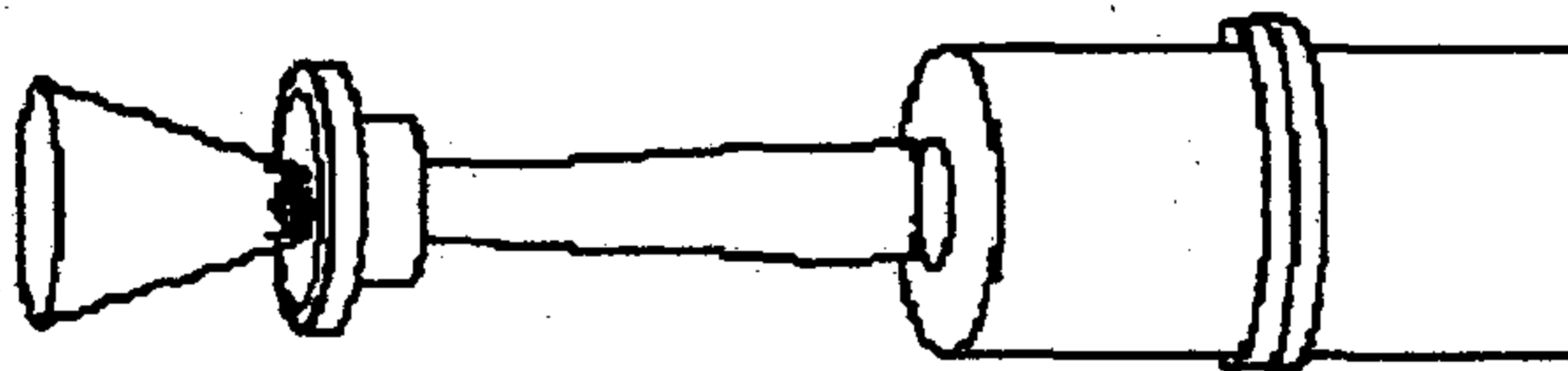
2.- Dos lengüetas de palma real de la misma medida son colocadas cara a cara en la parte más angosta del embudo de latón o "Piruet".



3.- Un hilo de algodón sujeta el Piruet, las dos lengüetas de palma enrollando alrededor de éste hasta fijarlas convenientemente. Luego se le ha de realizar un corte al extremo de la palma para que por su medio penetre la columna de aire.



4.- Le sigue el resto del embudo o Piruet, cuyo extremo más ancho termina con un embobinado del mismo hilo que es recubierto con cera de abeja para darle una mayor penetración y fijación al incrustarlo en el extremo superior del cuerpo del instrumento elaborado en madera, evitando así la fuga de aire en la parte de acoplamiento entre una y otra al momento de la emisión.



d. Una vez elaborado el cuerpo del instrumento (la primera parte descrita) se procede a perforarle a lo largo 6 agujeros que se destinarán a la digitación del ejecutante lo que permitirá producir una escala heptáfona. Tanto los pitos

como la chirimía no poseen agujero de octava para el pulgar izquierdo como las flautas convencionales y a diferencia de los primeros el ejecutante limita su interpretación a una sola octava, la que trataremos más adelante, y algunos armónicos que puede lograr a través de una técnica experimentada. Tres agujeros más son perforados en la campana y se ha comprobado que no cumplen una función acústico-sonora sino más bien ornamental.

- e. Dimensiones: la boquilla mide aproximadamente entre $12\frac{1}{2}$ a 13 centímetros de largo, esto es de la lengüeta al final del Piruet; su ancho es variable por la forma del embudo ilustrado anteriormente, pero de una manera aproximada se calcula entre $1\frac{1}{2}$ a 2 centímetros el ancho de las lengüetas en la parte inicial donde ambas caras forman una ojiba por donde se deposita el aire, el ancho de las lengüetas en un tramo de casi 2 centímetros busca una reducción de $\frac{1}{4}$ de pulgada, lo necesario para amarrarse a la parte más estrecha del embudo de latón; le sigue el carrizo recortado con dimensiones necesarias para poner un tope a los labios del ejecutante y de dos centímetros de largo para

terminar con el resto del embudo del latón con 8 centímetros de largo y 1 de ancho en su diámetro de la parte final.

El cuerpo del instrumento mide entre $26\frac{1}{2}$ y 27 centímetros de largo y $2\frac{1}{2}$ centímetros de diámetro; la distancia entre agujero y agujero no es definida; el diámetro de los mismos es de un cuarto de pulgada aproximadamente; el diámetro de la cámara de insuflación es de un centímetro. La medida total de las dos partes ya acopladas es de $38\frac{1}{2}$ centímetros.

- f. Producción: ésta es mínima y está encaminada a satisfacer la demanda entre ejecutantes, coleccionistas, turistas y como objeto de juego. Se observa además que los ejemplares de varias regiones del país, no presentan una variedad notoria de forma y dimensiones, no así en los materiales utilizados los que son determinados por el fin que persigue la producción. De tal manera que si la producción está destinada a la colección ornamental tanto turística como local, o como objeto de juego, la producción es mayor y en serie, los materiales son de baja calidad como el caso de la madera de pino la que en algunas ocasiones

patronales, día de la Virgen, cambio de cofradías y otras que delimitan su utilización ya sea estática como la que se observa en las iglesias donde se hace acompañar del ritmo de un tambor, o móviles encabezando las andas procesionales por las arterias más concurridas de la población en festejos.

Silbatos: con este nombre se designa a todos aquellos artefactos musicales de la familia de los aerófonos que carecen de las características digitales propias de las denominadas flautas, de aquí que el investigador Vicente T. Mendoza los defina así: "...si no tiene agujeros no son flauta, son silbatos", y sus características son las siguientes:

a. **Acústicas y Sonoras:** estos objetos músico-artesanales están compuestos por un silbete destinado a la embocadura o canal conductor, una cámara de resonancia o cápsula cerrada y un orificio de salida que al cerrarlo y abrirlo produce dos sonidos diferentes que corresponden a un intervalo de tercera menor o una cuarta justa en la mayoría de los casos. Los intervalos no se pueden definir dentro de una determinada escala, pues éstos dependen

patronales, día de la Virgen, cambio de cofradías y otras que delimitan su utilización ya sea estática como la que se observa en las iglesias donde se hace acompañar del ritmo de un tambor, o móviles encabezando las andas procesionales por las arterias más concurridas de la población en festejos.

Silbatos: con este nombre se designa a todos aquellos artefactos musicales de la familia de los aerófonos que carecen de las características digitales propias de las denominadas flautas, de aquí que el investigador Vicente T. Mendoza los defina así: "...si no tiene agujeros no son flauta, son silbatos", y sus características son las siguientes:

a. **Acústicas y Sonoras:** estos objetos músico-artesanales están compuestos por un silbete destinado a la embocadura o canal conductor, una cámara de resonancia o cápsula cerrada y un orificio de salida que al cerrarlo y abrirlo produce dos sonidos diferentes que corresponden a un intervalo de tercera menor o una cuarta justa en la mayoría de los casos. Los intervalos no se pueden definir dentro de una determinada escala, pues éstos dependen

grandemente de las formas y dimensiones de los instrumentos.

Antiguamente se elaboraban silbatos dobles o silbatos bitonales con un solo silbete y dos cámaras de resonancia en su interior, lo que permitía al ejecutante la ejecución simultánea de dos sonidos distintos, recurso o innovación que para algunos estudiosos como Samuel Martí, constituye un avance significativo dentro de la concepción armónica tanto en la interpretación como en la composición musical de los antiguos pobladores de mesoamérica. Este recurso más tarde desembocaría en la elaboración de flautas dobles, triples y hasta cuádruples, lo que abrió un nuevo horizonte de belleza armónica.

b. Sus formas: estas son variadas, aunque se nota entre los antiguos habitantes de este continente un gusto especial por las figuras animales, humanas y su combinación. Lo anterior ha sido evidenciado por los hallazgos arqueológicos en lo que va del presente siglo; pero hoy en día existe entre los artesanos de nuestro medio, un gusto preferencial por las figuras de aves como pájaros.

c. Materiales y colores: los más antiguos

fueron elaborados en piedra de jade o granito y barro; y los más modernos en barro y arcilla. Los primeros guardaron el color natural de los materiales utilizados, los segundos en cambio son revestidos de colores muy vistosos entre los que el verde y el café son muy apreciados. Estos colores son aplicados en la parte superior del silbato y sometidos a un vidriado especial en hornos rudimentarios, lo que les da vistosidad y un mayor atractivo. Cabe señalar que los silbatos con figuras humanas o deidades mitológicas están casi extintos, y muy raras veces se les encuentra a la venta en los mercados artesanales.

- d. **Producción:** en otros países como México, aún se elaboran réplica de silbatos precolombinos simples o dobles, los que son muy apreciados por músicos y coleccionistas por sus formas decorativas y sus sonidos incomparables. En nuestro medio, el artesano se ha dado a la tarea de elaborar los silbatos simples como objeto de juego infantil o decorativo y la razón es una mayor demanda de los mercados

locales con estos fines. Nuestros artifices, eventualmente rompen con la producción en serie para elaborar silbatos de mayor tamaño que permite la imitación de los sonidos de la fauna silvestre, de aquí que encontramos silbatos que imitan el sonido de búhos, ranas, culebras, etc. Estos recursos sonoros, propios de la artesanía guatemalteca, han sido utilizados magistralmente por compositores nacionales, entre quienes se encuentra el maestro y compositor Benigno Mejía Cruz. Este inagotable y versátil maestro de la composición musical ha incorporado estos instrumentos en sus obras de proyección folklórica, contándose entre éstas: "Fantasía guatemalteca", "Alborada de canarios" y "Danza de Gumarcaj" para mencionar algunas de la basta producción del genio del compositor.

e. Regiones donde se elaboran: todas aquellas localidades donde la actividad turística se ha incrementado atraída por las tradiciones y costumbres genuinas, se han convertido en centros de elaboración de estos instrumentos. Podemos citar a Chichicastenango, Momostenango, Sololá, la Antigua Guatemala, Esquipulas, Tecpán, Tikal, Totonicapán, y otros; aunque el

mayor productor, según los propios intermediarios entre éstos y el consumidor, es la Antigua Guatemala de donde son traídos a la ciudad capital y otras regiones del interior de la República, sin descartar el mercado internacional.

f. Usos: antiguamente los silbatos tuvieron un carácter ceremonial y guerrero; hoy en día han perdido ese carácter tradicional y han pasado a formar parte como uno de los rubros de la artesanía popular con fines comerciales y como objetos de juego o piezas meramente decorativas. Además se ha convertido en una actividad suplementaria de los artesanos, dentro de sus quehaceres diarios para agenciarse de ingresos económicos extraordinarios para cubrir sus presupuestos familiares.

5. Centros de elaboración.

Casi por regla general, estos instrumentos son elaborados de manera particular y singular en la casa de habitación de los artesanos ya que como se mencionó anteriormente la falta de promoción y su eventual uso ceremonial han dado por resultado su poca demanda y difusión y por

ende una mínima producción, por lo que se descarta el uso de grandes talleres y maquinaria especial, pues "la conciencia del carácter sagrado" de los instrumentos impide a los indígenas fabricarlos en serie.

Las herramientas utilizadas son sencillas y están limitadas a cuchillos, navajas, trépanos, brocas o clavos candentes para los diversos orificios que permitirán producir las diferentes escalas. El uso de los primeros objetos (cuchillos y navajas) dará por resultado perforaciones cuadrangulares como tradición de los pretéritos instrumentos de sus antepasados; y los segundos (trépanos, brocas y clavos candentes) perforaciones circulares producto de la influencia europea en flautas verticales de fabricación más refinada.

El proceso enseñanza-aprendizaje de la técnica de elaboración de estos instrumentos se realiza en el seno del hogar de padres a hijos y de una manera asistemática con el sólo interés de la conciencia del indígena de perpetuar sus tradiciones y costumbres de generación a generación.

6. Regiones donde se elaboran.

En la República de Guatemala, son varias las regiones donde se fabrican los instrumentos de los cuales se habla, y ello obedece a su utilización en actividades tradicionales y costumbristas de carácter social, festivo, ceremonial y religioso, especialmente en esta última, manteniendo un ritmo de producción muy modesto para satisfacer la demanda local y del visitante o su exportación a otras regiones. Cabe señalar que este tipo de actividades, que se practican en la mayor parte de los poblados de la República, se da con un mayor auge en la región nor-occidental del país, y la razón es que antiguamente tuvo lugar en esta zona la mayor concentración comunitaria de los pueblos maya, quiché y cakchiquel.

Merecen mención pues, entre otros, los departamentos y municipios que a continuación se detallan:

Totonicapán: Momostenango, San Cristobal, Santa María, Chiquimula, San Andres Xecul.

Quiché: Sta.Cruz del Quiché, Joyabaj, Nevaj, Chichicastenango, Sacapulas.

Quetzaltenango: Huitán, Cabricán, Cantel,

Almolonga, San Juan Ostuntalco.

Baja Verapaz: Rabinal, Salamá.

Huehuetenango: Sta. Cruz Barillas, Chancol.

Sololá: Panajachel, San Lucas Tolimán.

Sn. Marcos: Tacaná, Sn. Pedro Sacatépéquez.

Alta Verapaz: Cobán.

Sacatepéquez: Antigua Guatemala, Sumpango, Sto.

Domingo Xenacoj.

Guatemala: Sn. Juan Sacatepéquez, Sn.

Raymundo, Mixco, Sn. Pedro Sacatepéquez.

Chimaltenango: Tecpán Guatemala, Patzún.

7. Su proyección y aplicación en la enseñanza

"La verdadera educación, al mismo tiempo que estimula el aprendizaje de una técnica, debe realizar algo de mayor importancia; debe ayudar al hombre a experimentar, a sentir el proceso integral de la vida".

J. Krishna Murti.

Dos aspectos hay que tomar en cuenta dentro del beneficio que representan para maestros y alumnos los instrumentos musicales como arte popular.

Uno se refiere a su Aplicación Educativa, esto

es, enseñarlos con el propósito de darlos a conocer y valorarlos como manifestaciones de arte.

El otro se refiere a su Proyección Educativa, que el alumno pueda adaptar o elaborar su propio instrumento con la guía del maestro, inspirado en las artes y artesanías, pudiendo imitar modelos tradicionales y/o elaborar modelos de su propia creatividad.

Aplicación Educativa: al principio del presente trabajo hacíamos hincapié en la falta de valorización, promoción y divulgación de nuestras manifestaciones artísticas genuinas y de su inminente contribución a la pérdida paulatina de nuestra identidad nacional. Es aquí donde el maestro juega un papel determinante en el rescate de esos valores; pues en una cambiante realidad física y humana, la educación no se puede quedar a la zaga del progreso y deberá propiciar todas aquellas innovaciones que satisfagan esos requerimientos que se ajustan a las necesidades reales de la nueva escuela, la que tiene puesta su confianza en el maestro innovador, creador, entusiasta e inteligente por vocación, cualidades que le permitirán llevar a cabo una acción educativa dinámica y positiva.

En este orden de ideas, el maestro de Educación Musical tiene a la mano, en los instrumentos musicales de la tradición popular, un recurso didáctico de gran valor al cual puede recurrir al momento de abordar los temas relacionados con el folclore musical y la artesanía popular, tanto en materia descriptiva como en la práctica de ejecución y adaptación de los mismos. Estos recursos didácticos son tan valiosos en tanto que a través de ellos se pueden mostrar al estudiante varias facetas de una de las actividades artesanales y musicales más importantes de nuestro país; esto es la historia desde sus orígenes hasta nuestros días, técnicas de elaboración, desarrollo armónico y tonal, características acústicas y sonoras, materiales de construcción, clasificación, utilización, música, centros y regiones de elaboración, así como los fines y su contribución a la vigencia de nuestra identidad nacional.

Se observa así que tan amplio e interesante panorama presenta al alumno un estudio de esa naturaleza, estudio que lo pondrá en contacto con el movimiento artístico y musical de nuestras comunidades indígenas, a la vez que promoverá en él una verdadera apreciación de los legítimos valores,

en contraposición a la consabida comercialización de la enseñanza musical a través de instrumentos musicales que tan sólo satisfacen una de las facetas del proceso educativo musical, como lo es la ejecución propiamente dicha, sin dejar de mencionar que algunos de éstos carecen de los requerimientos acústicos y sonoros mínimos para tal fin.

De esta manera la aplicación educativa del arte popular sonoro mediante los procesos descritos anteriormente proporcionarán a maestros y alumnos una fuente de recursos informativos, creativos, recreativos y culturales de incalculable valor que no poseen los instrumentos convencionales.

Proyección Educativa: en Guatemala, la proyección folklórica, uno de los recursos de divulgación y promoción de las tradiciones, costumbres, creencias, música y artes populares de cada país, ha encontrado un relativo respaldo y ayuda de entidades nacionales y extranjeras tanto gubernamentales como privadas y particulares. Este apoyo se ha manifestado a través de la creación y manutención de Ministerios o Direcciones y agrupaciones artísticas de proyección folklórica, con asignaciones de partidas presupuestarias más o

menos decorosas que han hecho posible la vigencia de esta actividad y la existencia, hasta la fecha, de varios de estos grupos.

Entre éstos podemos mencionar: la Marimba de Conciertos de Bellas Artes, el Ballet Moderno y Folklórico, la Marimba del Instituto Guatemalteco de Turismo, de los que el estado es la principal fuente de sostenimiento administrativo y organizativo a través del Ministerio de Cultura y Deportes. También se han creado grupos particulares y privados como el Ballet Folklórico del maestro Zoel Valdéz, Marimba Herencia Maya Quiché, Marimba Folklórica Cakchiquel y otros de los que su fundador o fundadores vienen a ser sus propios promotores y los que en la mayoría de los casos tienen que solicitar la ayuda de la iniciativa privada a través de anuncios publicitarios, tiraje de programaciones, y una que otra ayuda material o física que esta les proporcione para el montaje de sus espectáculos.

Tanto las primeras agrupaciones artísticas como las segundas han tenido la oportunidad de proyectar a nivel nacional e internacional nuestra música vernácula, nuestros bailes y el colorido de sus trajes regionales y en general nuestras

costumbres y tradiciones más arraigadas. Lo anterior se ha logrado gracias a la colaboración de organismos estatales privados y extranjeros que han proporcionado los recursos necesarios para que nuestros grupos de proyección folklórica viajen al exterior exponiendo al mundo la gran riqueza que en tal sentido posee nuestro país.

Pero, ¿Qué ha pasado con la proyección folklórica educativa?... la respuesta es desalentadora, pues ni siquiera los programas vigentes de Educación Musical en nuestro medio contienen planteamientos reales de una verdadera proyección nacional, no digamos la falta de recursos humanos, materiales y físicos y en algunos casos las condiciones precarias en que se imparte la clase de formación musical. A esto hay que sumar la poca atención que las autoridades responsables han prestado al área específica, la negligencia de algunos directores al no proporcionar las facilidades mínimas al maestro de Educación Musical, obstaculizando así su labor efectiva, y por que no decirlo la falta de responsabilidad y ética profesional de algunos mentores que se han sumido en el conformismo tradicional o en el peor de los casos no ir más allá de lo que les permite

un cheque mensual. Es lamentable, pero los anteriores señalamientos son algunos de los factores negativos que han determinado la situación actual de la Educación Musical en la escuela guatemalteca y creemos que la solución no radica en lamentarnos continuamente o señalar los desaciertos o deficiencias sino más bien emprender una tarea de concientización y rescate empezando por nosotros mismos poniendo todo empeño y dedicación a nuestra actividad decente que se traduzca en resultados positivos y productivos.

Lo anterior podemos lograrlo buscando nosotros mismos aquellos recursos que el propio medio no nos proporciona, imitando al maestro de vocación que aún con los recursos mínimos puede realizar una obra de resultados asombrosos. Por otro lado el maestro debe hacer valer la importancia de su cátedra dentro de la configuración integral del educando mediante una labor conciente de responsabilidad con el fin de poder requerir o exigir a sus autoridades inmediatas o superiores todos aquellos recursos que contribuyan al fortalecimiento de esa educación integral.

Actualmente dentro de la enseñanza musical son pocos los maestros que están realizando una

verdadera labor de concientización y rescate de nuestros valores de identidad nacional, unos promueven la música tradicional popular, folklórica o religiosa a través de organizaciones corales y otros mediante grupos instrumentales; pero muy pocos o ninguno, hasta la fecha, han proyectado nuestra música y arte popular a través de instrumentos autóctonos. De aquí que los grupos instrumentales escolares tengan un corte al estilo afro-americano o europeo con pequeñas incrustaciones del elemento folklórico representativo; ésto se ha observado en los festivales instrumentales promovidos por la Dirección de Educación Estética, donde hacen su presentación grupos musicales escolares tanto de la capital como algunos del interior de la República, y donde el predominio de flautas dulces, acordeones, baterías y hasta el uso de amplificadores electrónicos es notorio. Pero ningún maestro, que se tenga conocimiento, ha presentado una agrupación musical donde los instrumentos predominantes sean las chirimías, flautas de caña, tún, marimba y tambor.

Este trabajo pues, propone a autoridades, directores, maestros y alumnos la interesante

actividad de poder proyectar nuestros propios instrumentos de viento en la escuela guatemalteca mediante su estudio, conocimiento y elaboración de los mismos. Esto se traducirá en un recurso provechoso de gran trascendencia y valía por cuanto que pondrá a nuestros estudiantes en contacto con la actividad musical y artesanal de nuestro medio, un medio valioso para su habilidad manual al momento de elaborarlos o adaptarlos, uno recreativo en la ejecución, otro creativo al crear modelos propios y componer sus propias melodías y beneficios colaterales como los formativos e informativos derivados de su estudio y conocimiento.

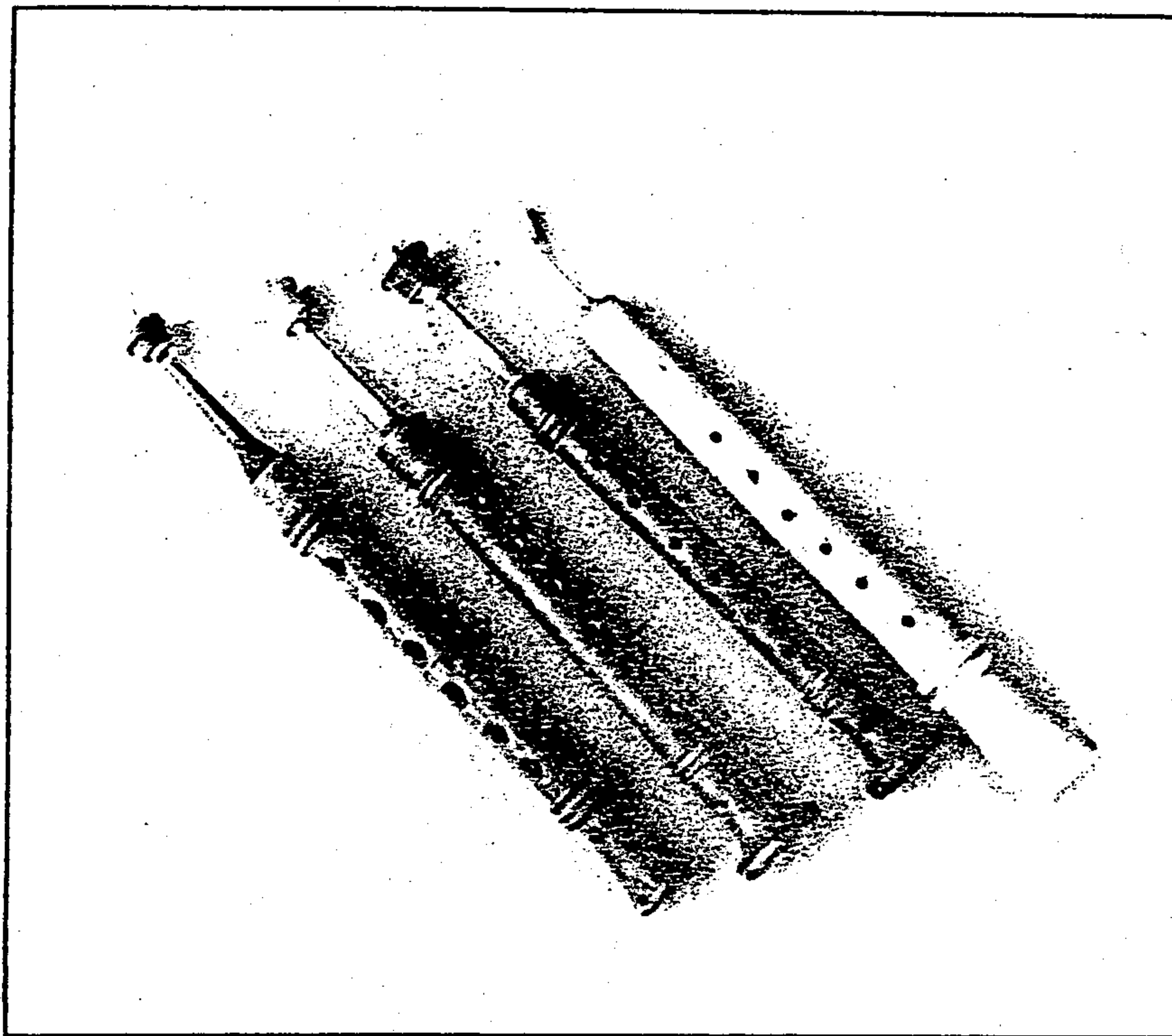
Los beneficios descritos anteriormente se traducirán en resultados obviamente positivos entre los que cabe mencionar, un despertar de la conciencia nacionalista y patriótica, el rescate y valoración de nuestras expresiones autóctonas más puras, el fortalecimiento y cultivo de la identidad nacional dándole un lugar preferencial en contraposición a la invasión cultural extranjera que día a día va extendiendo sus tentáculos a todos los rincones de la provincia, sin que nada ni nadie haga nada por detenerla.

Nuestros planteamientos no son la solución a toda esa problemática que vive nuestra nación, pero sí pueden contribuir de alguna manera, aunque sea mínima, a detener el maremagnum de influencias nocivas de que estamos siendo presa todos los guatemaltecos.

CAPITULO IV
FOTOGRAFIAS Y FICHAS DESCRIPTIVAS

Fotografía Ilustrativa y Ficha No 1

Chirimías



a. Del Vocablo

Este instrumento musical, perteneciente a la familia de los aerófonos con boquilla, deriva su nombre del griego CALAMAULOS ó KALAMAULOS (flauta griega) de donde derivaron el CHALUN de los árabes, el SCHALEMY de los alemanes y CHIRIMIA, XALAMIA, XELAMIA, XELEMIA, XARAMIA y CHALEMIA de los

catalanes.

b. Del Origen

Su origen, posiblemente hindú o egipcio. Algunos estudiosos dan cuenta de su aparición en España ya por el siglo XIV en las regiones de Cataluña y Andalucía, amparada tal afirmación por su mención en los autos sacramentales de Calderón "Tocan chirimías y sale (el personaje) acompañado de, etc.". Otros lo ubican en el sur de Francia y norte de Italia donde se le conoce con el nombre de CARAMILLO, CHARAMELA, CHURUMBELA ó CIARAMELLA con la variante que sus dimensiones son menores a las que comunmente se le asignan.

En ambos casos, se evidencia su aparición en la Península Ibérica y sus alrededores orientales y la Europa Central con la dominación morisca, llegando a América con las primeras oleadas de conquistadores hispanos procedentes del viejo mundo.

Este instrumento construido con fines bélicos o militares, fue el predecesor del actual oboe utilizado en las grandes orquestas. En Persia fue conocido y utilizado un instrumento muy parecido a la chirimía con el nombre de E'RAQYEH, elaborado en madera y con 7 agujeros. Otro instrumento muy

parecido es el llamado FLAGEOLET, el cual fue utilizado en Italia, Francia y España con alguna diferencia de forma y la adición de 3 ó 4 llaves para la digitación.

c. De la Ilustración

En esta fotografía aparecen 4 chirimías de las siguientes regiones del interior del país: (de izquierda a derecha) Sololá, Chichicastenango, Totonicapán y Cobán.

Estos ejemplares analizados por el autor y el Lic. Osmundo Villatoro, mediante un diapason electrónico sobre la base del LA a 4:40, proporcionaron el siguiente resultado:

19. Las 4 chirimías estaban afinadas sobre la escala de FA# Mayor.

20. Las disposiciones digitales, del sonido más grave al más agudo, coincidieron así:

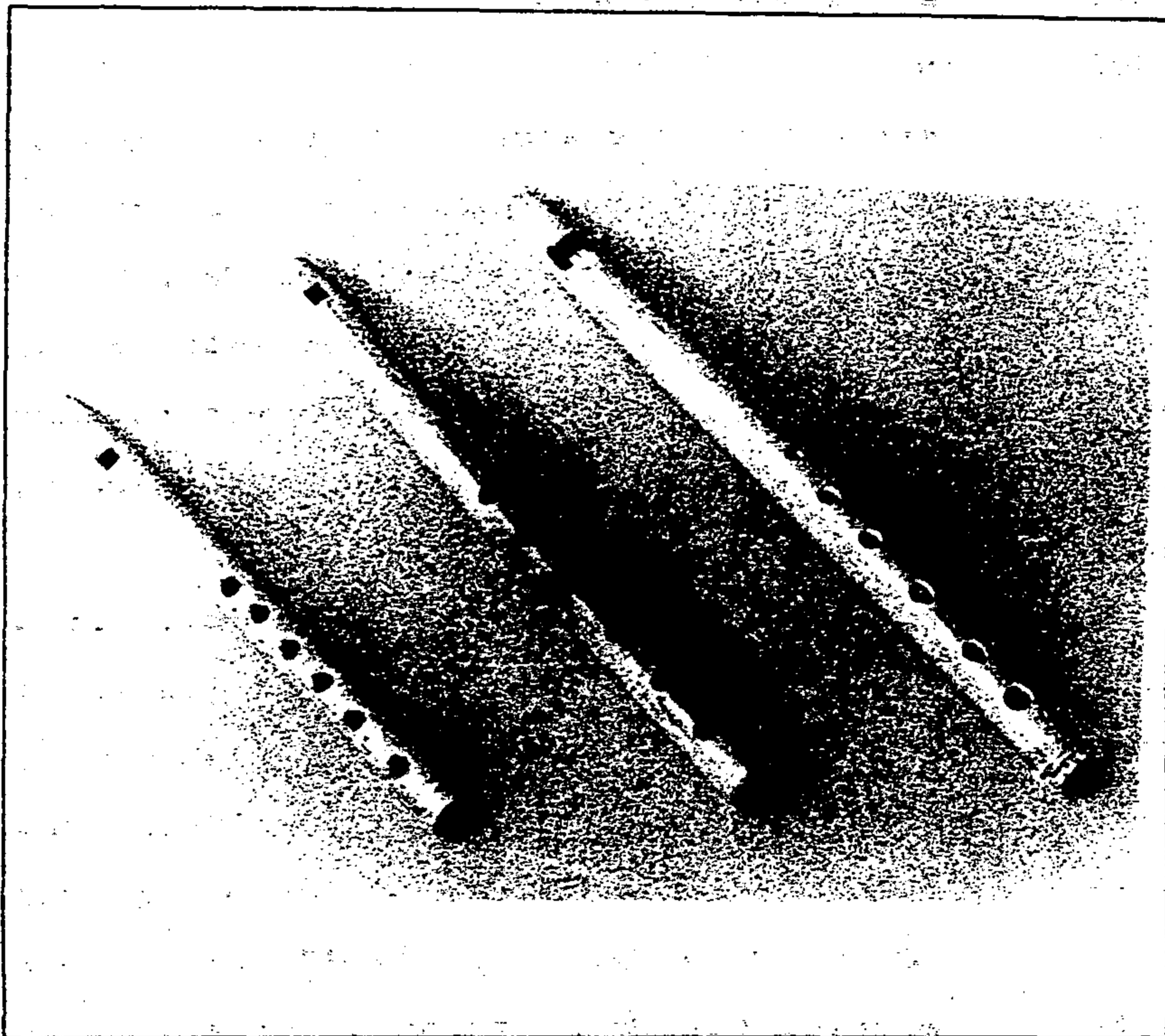
6	Agujeros cerrados	=	DO#
5	"	"	= RE#
4	"	"	= MI#
3	"	"	= FA#
2	"	"	= SOL#
1	"	"	= LA#
0	"	"	= SI

d. De su Adaptación

Procédase a sellar parcialmente (la mitad) los agujeros originales mediante un material resultante de la mezcla de duropor y tiner ó aserrín y pegamento para luego correrlos 1/8 de pulgada hacia la parte baja del instrumento (hacia la campana). Ello permitirá bajarle $\frac{1}{2}$ tono y producir así la escala de FA mayor; hago la salvedad que el DO agudo deberá ejecutarse utilizando la posición de SI, pero con una mayor presión de los labios sobre la lengüeta de la boquilla. Si se quiere adaptar a la escala de DO mayor, únicamente no se haga ninguna corrección a la nota SI para dejarla como sensible de la nueva tonalidad.

Fotografía Ilustrativa y Ficha Nº 2

Flautas



a. Del Vocablo

El término flauta deriva del latín Flare, que significa soplar. A este instrumento de la familia de los aerófonos, los griegos le llamaron PLAGIAULE, los egipcios PLAGIAULA, los fenicios ADONIME que era la GINGRINA O GINGLARUS. Los griegos y romanos le denominaron FISTULA o SYRINX

cuando varios tubos eran unidos por sus laterales a manera de la flauta del Dios Pan. Los fenicios, Asirios y egipcios conocieron y utilizaron las flautas dobles llamadas AULOS.

b. Del Origen

Antiguamente hubo 4 clases de flauta según su forma: flauta derecha de boca, de pico o de punta, la flauta travesera, la flauta del Dios Pan, y la flauta doble. De las 4 clases, la más antigua es, sin duda alguna, la de punta o derecha; pues aparece en los monumentos de las edades prehistóricas.

Por otro lado poetas y musicógrafos, solo designan 4 clases de flautas según su tesitura: FRESTEL, FRETIAN, FRESTIAN, las flautas de 3 agujeros; FLAIOS, FLAJOS, FLAGIUS, FLAIOLE, las flautas de pico de 6 agujeros; diversos nombres reciben las 8 y 9 agujeros y la 4ª clase son flautas traveseras. Cuando contaban de un solo tubo se les llamó MONAULA, y cuando este tubo era de caña CALAMAULA. Con tres agujeros a un lado y uno cerca de la embocadura HIPOTRETE y si era diminuta SYTALEA.

Los griegos conocieron la flauta de lengüeta de 3 y 6 agujeros, citándose a Hyagnis, flautista

que floreció 1,506 años antes de J.C.

Como puede observarse, todas las civilizaciones antiguas conocieron, elaboraron y ejecutaron flautas de diversos materiales, embocaduras, agujeros, dimensiones, etc., y en el área mesoamericana podemos considerar este instrumento como de origen prehispánico; pues los hallazgos arqueológicos hacen suponer su conocimiento y uso mucho antes de la venida de los conquistadores españoles.

c. De la Ilustración

Se puede apreciar dos flautas o pitos elaborados en el interior de la República y el tercer ejemplar (de izquierda a derecha) fabricado por el autor en una tonalidad predeterminada.

Los primeros instrumentos producen tonalidades diversas entre FA, FA#, SOL ó SOL#, lo anterior es producto de la variedad de sus dimensiones y la disposición de los agujeros destinados a la digitación; y el último (del autor) está afinado en la tonalidad de DO Mayor.

d. De su Adaptación

19. Para adaptar o modificar un ejemplar ya elaborado

(a) Revisar que el instrumento a comprarse

haya sido elaborado en un tubo de caña de 28 a 29 cm. de largo por 2 cm. de diámetro aproximadamente, esto asegurará una tonalidad muy cercana a la requerida para su conveniente adaptación.

- (b) Procédase a afinarlo siguiendo el procedimiento descrito en el caso de las chirimías.

29. Para elaborar un ejemplar personal

- (a) Asegúrese de igual manera que el tubo de caña, destinado a la fabricación del instrumento, posea las dimensiones antes sugeridas.
- (b) En uno de los extremos de la caña realícese el corte oblicuo destinado a la embocadura (las medidas del ángulo son indiferentes).
- (c) En ese extremo realícese un pequeño corte rectangular (silbete) a 2cm. de la punta.
- (d) Taponear dicho extremo con un tarugo de cera de abeja de suave textura para su fácil manejo. Utilícese para adecuar convenientemente la cera, las pequeñas herramientas y objetos que se muestran en la fotografía No. 5.

(e) Una vez terminada la embocadura, la primera nota a escucharse será DO o RE según sean las dimensiones de la caña. Si se quiere dar cuerpo o amplificación al sonido, procédase a biselarlo en el silbete de la embocadura.

Primer caso: Caña de 29 cm. de largo.

Agujero para DO bajo a 28 cm. de la punta

"	"	RE	"	25	"	"	"	"
"	"	MI	"	23.2	"	"	"	"
"	"	FA	"	20.7	"	"	"	"
"	"	SOL	"	18.4	"	"	"	"
"	"	LA	"	16.2	"	"	"	"
"	"	SI	"	14.4	"	"	"	"

El diámetro de los agujero será mínimo, al principio, pero posteriormente cobrará las dimensiones necesarias hasta lograr su afinación.

Segundo caso: Caña de 27 cms. de largo.

El primer agujero para la nota DO, queda eliminado por las dimensiones dadas, por lo tanto esta deberá ejecutarse taponeando el extremo del tubo con el dedo meñique de la mano derecha, solo lo necesario hasta lograr su afinación. Seguidamente procédase a abrir el

agujero destinado a la nota RE y demás notas
sucesivas idénticamente al caso anterior.

Fotografía Ilustrativa y Ficha Nº 3

Silbato Pre-hispánico



a. Del Vocablo

Este término deriva del latín SIBILUS o SIBILARE de la palabra SILBAR o sea el ruido mas o menos penetrante que se hace con la boca, frunciendo por los extremos los labios, para que suene violentando el aire ó del que se produce, también, metiendo en la boca los dedos u otro

agente á propósito para este efecto.

De aquí que se ha denominado SILBO a las flautillas de caña por sus sonidos super agudos y SILBATOS a un instrumento pequeño y hueco que se elabora de diferentes materiales y formas y cuyo sonido se produce soplando con fuerza en su embocadura. Todos los pueblos antiguos conocieron este agente sonoro destinado a varios usos y sobre todo como señal de maniobras militares. Los griegos usaban un silbato para las órdenes de mando en las maniobras militares, que consistía en un pequeño trozo de hueso cortado en forma de dedal y abierto por ambos extremos uno de los cuales se cerraba con un dedo mientras se soplabá por el otro.

b. Del Origen

Su origen se pierde en el tiempo, aunque gracias a los hallazgos arqueológicos se sabe de su uso y funciones dentro de las civilizaciones antiguas desde épocas remotas.

En el área mesoamericana se han encontrado ejemplares que datan de la época prehispánica con características diversas, materiales utilizados, formas, ornamentos, dimensiones, cápsulas de resonancia, silbetes, embocaduras, agujeros, etc..

c. De la Ilustración

En la ilustración se pueden observar 4 réplicas de silbatos originales pre-hispánicos encontrados en territorio mexicano, los cuales se encuentran en el Museo Nacional de Antropología e Historia (México D.F.) y en el Museo de Arqueología e Historia (Jalapa, Veracruz, México). Réplicas adquiridas en:

- Instituto Nacional de Antropología e Historia
Mercado de Artesanías "San Juan", elaboradas en el taller de Jorge Daher. Centro de Artes y Artesanías, México D.F. Aparecen de izquierda a derecha: un silbato simple de 4 agujeros de una urna funeraria, una flauta ceremonial de 6 agujeros encontrada en la Isla de Jaina Yucatán México, un silbato doble y una flauta triple de Tenenexpan Veracruz, México. Se cree que los originales estuvieron ligados a actividades guerreras o sagradas y las réplicas se han destinado al mercado para coleccionistas y eventualmente para músicos de algún grupo de proyección folklórica.

d. Su aprovechamiento

Pueden utilizarse de dos maneras:

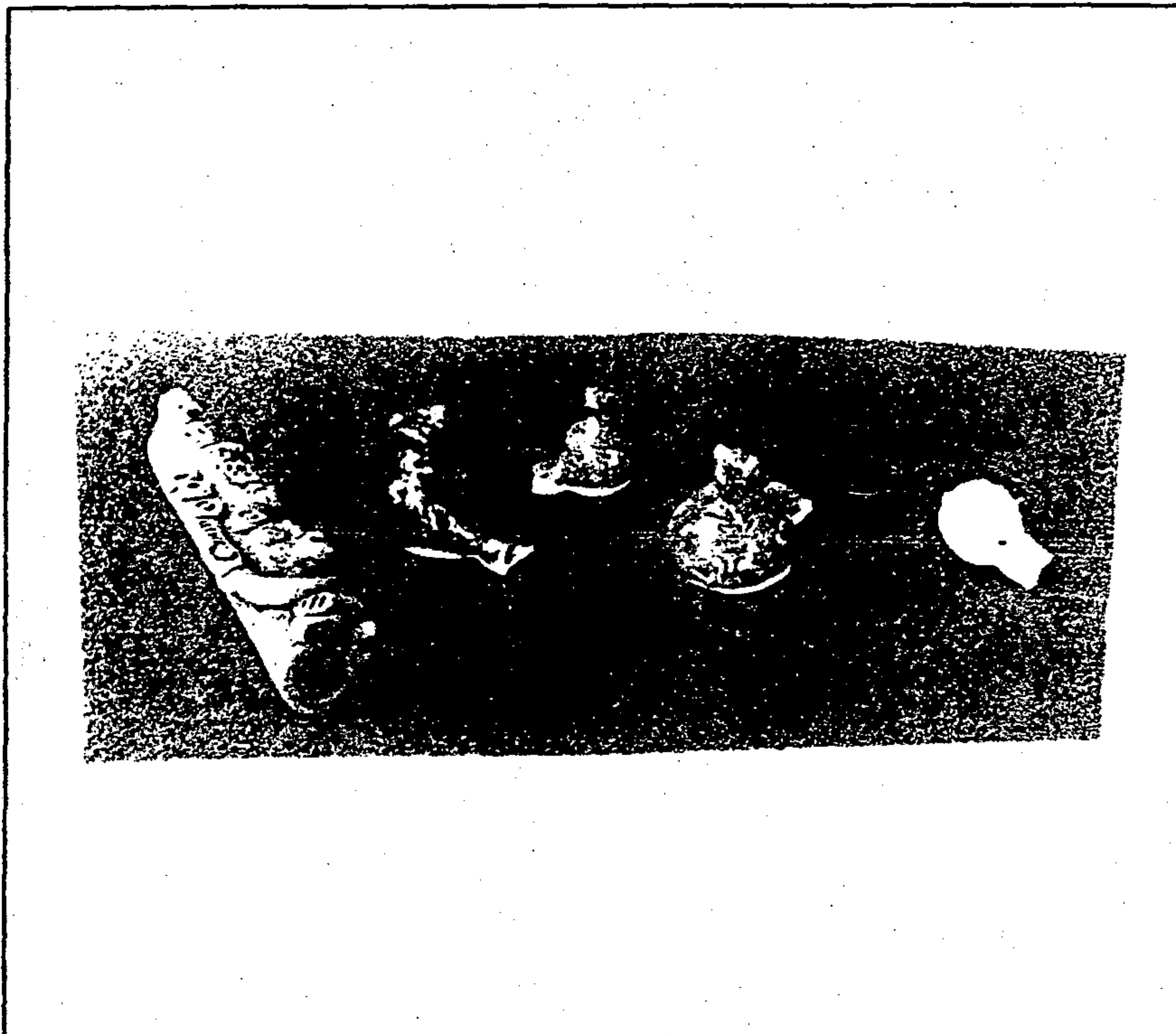
- 1.- Como objetos sonoros para imitar los cánticos de la fauna, dentro de obras específicas de

nuestros autores que le han escrito a los paisajes y recursos naturales de Guatemala.

2.- Como objetos sonoros armónicos, organizándolos en grupos según sus características bitonales, dentro de pasajes armónicos específicos sugeridos por el autor o la creatividad del maestro.

Fotografía Ilustrativa y Ficha N° 4

Silbatos Contemporáneos

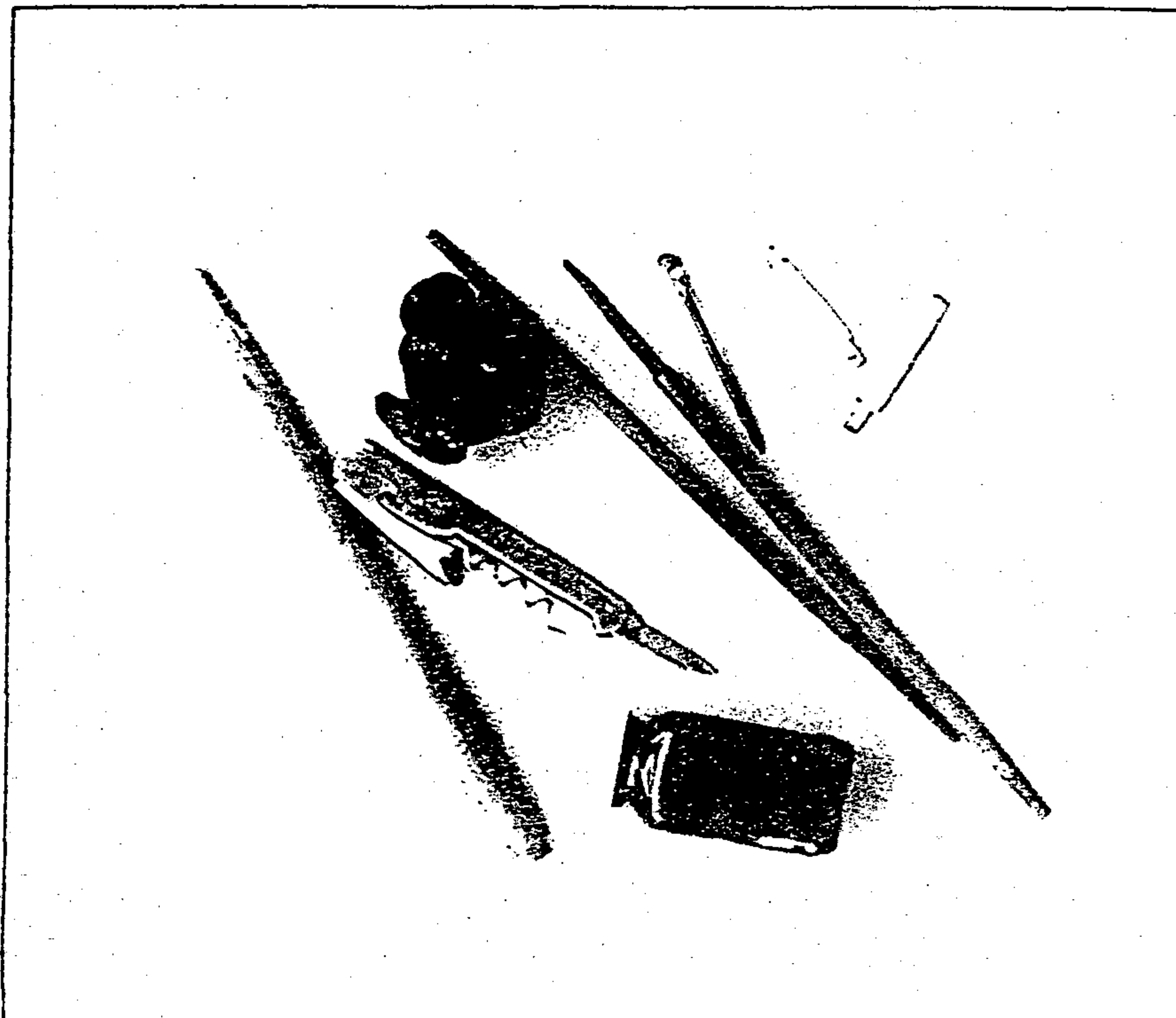


a. Descripción de la ilustración

En esta fotografía se pueden observar 5 silbatos destinados al mercado artesanal guatemalteco y sus fines son meramente recreativos y decorativos.

Fotografía Ilustrativa y Ficha Nº 5

Herramientas



a. Descripción de la ilustración

En esta fotografía puede observarse las herramientas y materiales sugeridos para la elaboración o adaptación de los instrumentos de viento tratados anteriormente.

Aparece de izquierda a derecha: un tubo de caña de bambú, una navaja, un pedazo de cera de

abeja, limas, clavo y pequeñas rajadas de bambú para moldear el tapón de cera de la embocadura. Además un trozo de duroplástico y tiner como una opción de mezcla de materiales para sellar parcial o totalmente los agujeros innecesarios.

CAPITULO V

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A. CONCLUSIONES

- a. Se ha demostrado fehacientemente que el arte de los sonidos y la elaboración de los instrumentos musicales para tal fin, han acompañado al hombre a través de toda su historia.
- b. Los instrumentos de viento no son exclusividad de una civilización determinada, sino más bien constituyen un común denominador a todas las civilizaciones que registra nuestra historia.
- c. Los instrumentos aerófonos del área mesoamericana presentan un origen dual; uno muestra evidencias contundentes propias de este continente por sus características de formas, materiales y sistemas acústicos y sonoros; el otro una marcada influencia del continente

europeo, a través de la península ibérica, mediante el número de orificios, sistema de boquillas y sus consabidas escalas politonales.

d. La elaboración de los instrumentos de viento como arte popular ha representado y representa una actividad de vital importancia dentro de las manifestaciones artísticas y musicales de los pueblos mesoamericanos, asignándoseles usos ceremoniales y religiosos más que festivos o populares.

e. La época colonial marcó una etapa altamente influenciadora en todos los órdenes de la vida de los pueblos del nuevo mundo y los instrumentos musicales no fueron la excepción. De allí que los mismos presenten rasgos propios de esa influencia, tanto en su elaboración - tal es el caso de las flautas con escalas de 8 sonidos y escalas cromáticas - como en su uso festivo y popular.

f. Los instrumentos musicales de viento se han convertido en uno de los rubros de las manifestaciones artesanales de nuestro país, debido al grado de producción destinado al mercado local y exterior.

g. El artesano elaborador de instrumentos

musicales posee habilidades manuales y musicales específicas que no poseen otros de su gremio.

- h. La elaboración de instrumentos musicales como arte popular dentro de las comunidades indígenas, persigue finalidades como: agenciar al artesano de modestos ingresos económicos suplementarios o extraordinarios a la actividad diaria de trabajo, cuando éstos son destinados al comercio; elaborar su propio instrumento o surtir a los tocadores de las regiones circunvecinas; y por último, mantener vigente la tradición artesanal de sus ancestros mediante su cultivo y transmisión a las nuevas generaciones.
- i. La poca demanda, promoción y divulgación del arte popular sonoro ha dado por resultado que su elaboración esté confinada al seno del hogar y al uso de herramientas rudimentarias, por lo que se descarta el uso de talleres específicos y maquinaria especial.
- j. Tanto la chirimía como las flautas indígenas presentan características muy parecidas en cuanto a la disposición y número de agujeros destinados a la digitación, esto es, 6 agujeros

que permiten una escala eptáfona sobre la base de FA sostenido mayor así: C#, D#, E#, F#, G#, A#, C#, con mínimas variantes de afinación entre un ejemplar y otro. Los silbatos destinados al comercio presentan características tonales de intervalos de tercera mayor o cuarta justa sobre escalas indeterminadas debido a sus dimensiones y disposición del canal de insuflación.

B. RECOMENDACIONES

1. Que las autoridades correspondientes que tienen a su cargo los planes generales del área de Educación Musical, velen por que se realice una actualización de planes de estudio cuyos objetivos primordiales estén encaminados al rescate y valorización de nuestras manifestaciones artísticas y musicales.
2. Que tanto las altas Autoridades Educativas como las Direcciones de los diferentes establecimientos de enseñanza, surta a sus maestros de Educación Musical, de los recursos materiales y físicos, aunque sea mínimos, para que su labor sea efectiva, positiva y dinámica encaminada a contribuir a la formación integral de nuestros educandos.

3. Que los Ministerios de Educación, Cultura y Deportes y la Dirección General de Educación Estética amparadas con el apoyo de Organismos Internacionales, promuevan y faciliten becas de estudio de actualización y superación para los docentes activos en aquellos países que marchen a la vanguardia de la modernización en materia de enseñanza musical. De igual manera que impulsen seminarios periódicos con el fin de evaluar y actualizar la enseñanza musical adaptándola a los requerimientos que exige el progreso y desarrollo de nuestra nación.

4. Que el maestro de Educación Musical asuma su papel de forjador de nuevas juventudes a través de una campaña de concientización, de rescate y cultivo de nuestros propios valores y de una labor positiva, dinámica y genuina amparada por una actitud responsable de servicio y cumplimiento a la tarea que se le ha encomendado.

BIBLIOGRAFIA

Anleu Díaz, Enrique. Historia de la Música en Guatemala
2a. Ed. Tipografía Nacional y Centro de Estudios
Folklóricos, USAC., Guatemala: 1,986.

Castillo, Jesus. La Música Maya-quiché. Editorial
Piedra Santa. Guatemala: 1,981.

Díaz Castillo, Roberto. Tradiciones de Guatemala.
Revista Semestral 9-10. Centro de Estudios
Folklóricos. Universidad de San Carlos de Guatemala:
1,978.

García de Serrano, Irma. Manual para la Preparación
de Informes y Tesis. Editorial Universitaria.
Universidad de Puerto Rico: 1,975.

Martí, Samuel. Instrumentos Musicales
Precolombianos. Instituto Nacional de Antropología.
Ediciones Mexicanas, México: 1955.

Martínez Peláez, Severo. La Patria del Criollo Ed.
Universitaria, Colección Realidad Nuestra.
Universidad de San Carlos de Guatemala: 1,971

Mendoza, Vicente T. Tres Instrumentos Musicales
Prehispánicos. Anales del Instituto de
Investigaciones Estéticas. Vol. II. Universidad
Nacional Autónoma de México, México: 1,941.

Menuhin, Yehudi y Curtis W. Davis. La Música del
Hombre.
3a. Ed. al Español. Sistemas Técnicos de Edición,
S.A. y C.V. San Marcos 102, Tlalpan 1,400, Mexico
D.F.: 1,987.

Panorama de la Música Tradicional de México.
Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad
Autónoma de México. Estudios y Fuentes del Arte en
México. Imprenta Universitaria, México: 1,956.

Pedrel, Felipe. Diccionario Técnico de la Música.
2da. Ed. Edición Isidro Torres Oriol, Barcelona
España.

Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché. 4ta.
Ed. Traducción de Adrián Recinos, Fondo de Cultura
Económica, México: 1,960.

Reuter, Jas. Los Instrumentos Musicales en México.
1ra. Ed. Fondo Nacional para el Fomento de las
Artesanías y Fondo Nacional para Actividades
Sociales. México D.F.:1,982.

Ruz Lhuillier, Roberto. El Pueblo Maya. Salvat
Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. Colección
Imagen de México 1,981.

Tanchez A., Rafael. Historia de la Música en
Guatemala. Tipografía Nacional, Guatemala,
C.A.:1,950.

VON HAGEN, Victor W. El Mundo de los Mayas. 10a. Ed.
Editorial Diana S.A., México D.F.:1,973.