

## Chirimía und Trommel im *Baile de la conquista* von Rabinal, Baja Verapaz, Guatemala

Matthias STÖCKLI

Universität Zürich

### Zusammenfassung

Die Besonderheiten der *Baile de la conquista*-Tradition von Rabinal sind die aktive Teilnahme beider ethnischen Gruppen des Dorfes, der *Indígenas* und der *Ladinos* und die Präsenz einer Blasmusik neben *chirimía* und Trommel. Wo sonst ein- und derselbe conjunto die Auftritte der *Indios* und der Spanier mittels der Musikgattungen *son* und *marcha* markiert, repräsentieren hier zwei Instrumentalgruppen die beiden Konfliktparteien: *chirimía* und Trommel die *Indios*, die Blasmusik die Spanier. Diese Abweichung von der üblichen musikalischen Besetzungspraxis dürfte eine Folge davon sein, dass in Rabinal nicht eine ethnische Gruppe alleine den Mythos *Baile de la conquista* erzählt, sondern deren zwei.

Der *Baile de la conquista* von Rabinal besitzt zwei aussergewöhnliche Eigenschaften: neben *Indígenas* nehmen *Ladinos*<sup>1</sup> in wichtigen organisatorischen Funktionen an ihm teil und seine Musik wird nicht von einem, sondern von zwei Instrumentalensembles gespielt. Diese beiden Eigenschaften zusammen unterscheiden ihn von allen mir bekannten Traditionen des Tanzdramas, das in der allgemein üblichen Dreiteilung der traditionellen Musikkultur Guatemalas nach ethnischen Kriterien dem indianischen Segment zugerechnet wird.

Meine Vermutung, deren Richtigkeit ich in diesem Artikel nicht eigentlich beweisen kann<sup>2</sup>, die ich aber wenigstens begründen will, ist die, dass sich die zweite Besonderheit dieses *Baile* aus der ersten ergibt, die besondere musikalische Erzählweise des Mythos *Baile de la conquista* in Rabinal eine Folge der ethnischen Zusammensetzung seiner Teilnehmer ist.

Nun ist diese kurze Studie zu einer Tanz- und Musiktradition, die im erwähnten indianischen Segment in gewisser Weise an der Peripherie liegt, selber nur eine Nebenlinie einer grösseren Untersuchung zum Trommel/*chirimía*-Ensemble, die ich seit einiger Zeit in zentralen Traditionen durchführe<sup>3</sup>. Die Studie dient im Moment vor allem dazu, eine umfassendere Bestimmung der Koordinaten, auf denen sich dieses Ensemble im musikkulturellen Bezugsnetz befindet, vorzunehmen. Denn es ist klar, dass das Bild eines Nebeneinanders abgeschlossener ethnischer Musikkulturen der guatemalteckischen Realität nur bedingt gerecht wird. Gerade der *Baile de la conquista* entwickelt auf seinen verschiedenen inhaltlichen und formalen Ebenen – einschliesslich

denen der Musik und Musikinstrumente – einen dichten Diskurs über interethnische Beziehungen, der, so die Arbeitshypothese, an der Peripherie zweier Musikkulturen pointierter geführt wird und deutlicher zutage tritt als in ihrem Zentrum.

### Die Instrumente

- Die *chirimía* ist ein Doppelrohrblattinstrument, das in Guatemala in zwei Grundtypen vorkommt: a) ein äusserlich konischer, aber bis auf den Schalltrichter zylindrisch gebohrter Korpus mit sechs Grifflöchern und einem Mundstück mit oder ohne Pirouette und b) ein schlanker zylindrischer, durchgehend zylindrisch gebohrter Typ mit ebenfalls sechs Grifflöchern und mit einem langen konischen Verbindungsrohrchen aus Metall, auf das die Pirouette gesteckt wird. Den beiden Formen entsprechen relativ klar begrenzte Verbreitungsgebiete: die Verapaz für das äusserlich konische, das zentrale und westliche Hochland für das zylindrische Instrument<sup>4</sup>.

Die *chirimía*, die der Musiker Mateo Ismalej Cajbón im *Baile de la conquista* von Rabinal spielt, gehört zum äusserlich konischen Typus mit Pirouette, ist aber stärker konisch gebohrt und besitzt weitere

<sup>1</sup> In diesem Artikel sind die Begriffe *Indígenas* und *Ladinos* die Bezeichnungen für die beiden ethnischen Gruppen, die sich am *Baile* beteiligen, die Begriffe «Indios» und «Spanier» aber die Rollenbezeichnungen der Kontrahenten, die im *Baile* aufeinandertreffen.

<sup>2</sup> Ich habe Rabinal zweimal kurz besucht: einmal zum Fest seiner Schutzpatronin Ende November 1993, das zweite Mal im Februar 1994. Zum wirklichen Beweis meiner Vermutung fehlt mir etwas viel ethnographisches Grundlagenmaterial.

<sup>3</sup> Die Unterscheidung zwischen zentralen und peripheren Traditionen knüpft formal am Bild einer in geschlossene Sektoren gliederbaren Musikkultur an, postuliert aber in keiner Weise eine Hierarchie und gibt noch weniger indigene Sichtweisen wider. Sie beruht auf einem ethnischen und einem statistischen Argument, nach denen diejenigen *Baile*-Traditionen als zentral gelten, an denen sich aktiv ausschliesslich *Indígenas* beteiligen, was, statistisch gesehen, den Normalfall darstellt.

<sup>4</sup> Nicht nur die durchgehend zylindrisch gebohrte, sondern keine der von mir gesehenen *Chirimías* stimmt in allen formalen Eigenheiten mit einem der in RIMMER (1976) abgebildeten Instrumente aus den drei mexikanischen Bundesstaaten Michoacán, Guerrero und Oaxaca oder aus Kolumbien und Peru überein.

formale Eigenheiten, die ich bei keinem anderen Instrument angetroffen habe. Sie ist aussergewöhnlich sorgfältig gearbeitet und wird, noch eine Besonderheit, von Don Mateo mit einem doppelten Doppelrohrblatt angeblasen. Das Instrument kam über seinen Grossvater und dessen Lehrer auf ihn<sup>5</sup>. Dies gilt auch für die Trommel, die er zusammen mit der *chirimía* in seinem Haus aufbewahrt.

- Beim *tun*, *tambor* oder *tambor de chirimía* genannten Instrument handelt es sich um eine doppelfellige, zylindrische Trommel des Typus Seitentrommel, die mit zwei Schlegeln mit Gummiköpfen geschlagen wird. Sie kann mit einer Schnarrsaite versehen sein, die nach Bedarf über das Spielfell gespannt wird. In diesen Momenten spielt und wirbelt der Trommler mit den Holzenden der Schlegel.

*Chirimía* und Trommel sind spanischer Herkunft, werden heute aber ausschliesslich von *Indígenas* gespielt.

Die Spielkontexte des *conjuntos* sind Veranstaltungen der *cofradías*, Prozessionen, *velorios*, Rituale im Zusammenhang mit dem Maya-Kalender, Geisterseancen, zivile Veranstaltungen offiziellen Charakters und eine Anzahl Tanzdramen, von denen der *Baile de la conquista* der prominenteste ist, überregionale Verbreitung und Bedeutung hat und musikalisch das Schwergewicht im Gesamtrepertoire von *chirimía* und Trommel bildet.

### Der Baile de la conquista

Der *Baile de la conquista* ist der indianische Mythos der Unterwerfung und Bekehrung der Maya-Quichés durch die Spanier im Jahre 1524, der rituell – in der Regel jährlich – realisiert wird. Er konstituiert sich aus einem schriftlich fixierten, spanischen Text in der Form von Monologen und Dialogen, einem Arsenal von Kostümen und Masken, einer Choreographie und einer Musik, die immer dann ertönt, wenn sich die Personen des Stückes in festgelegten, sie individuell oder als Gruppe charakterisierenden Tanzschritten von einem Ort zum anderen bewegen.

Hauptthema des Tanzdramas ist die ethnische Opposition zweier politischer, religiöser und kultureller Systeme. Sie wird auf allen Erzählebenen durchgespielt und markiert<sup>6</sup>. Auf der Text- und Handlungsebene geschieht dies zum Beispiel in der Form unterschiedlichen Kriegsgerätes, in den von der indianischen Figur des *ajitz*, des Priester-Schamanen (s. TEDLOCK 1992: 52), durchgeführten magischen Handlungen, die gegen die militärischen und religiösen Überwältigungsversuche der Spanier letztlich wirkungslos bleiben oder in den zwei im Text erwähnten Militärmusikgruppen, den *caracoles* auf indianischer, den *clarines* und *cajas redoblantes* auf spanischer Seite<sup>7</sup>. Auf der Ebene der Choreographie unterscheiden sich Indios und Spanier dadurch, dass die einen tanzender-, die anderen marschierenderweise oder, wie in Rabinal, zu Pferd auftreten<sup>8</sup>. Und schliesslich treffen im *Baile* zwei strukturell unterschiedliche Musikarten aufeinander, die, auch wenn nur auf eine Seite hin eindeutig, ebenfalls ethnisch und choreographisch definiert sind: die *sones*, zu

denen Indios und Spanier tanzen und die *marchas*, zu denen die Spanier marschieren.

### Ethnographische Daten zum Baile de la conquista von Rabinal

Der *Baile de la conquista* wird in Rabinal jeweils Ende November zum Fest der *Virgen del patrocinio* aufgeführt. Im Unterschied zu den zentralen Traditionen liegt sowohl die Organisation des Festes als auch die des Tanzes in den Händen von *Ladinos*. Das Bildnis der Heiligen befindet sich übers Jahr in der Obhut einer *Ladino*-Bruderschaft, der damit auch die Ausrichtung ihres Namensfestes obliegt<sup>9</sup>. Um die organisatorische Durchführung des *Baile* – die Anwerbung der Tänzer, die Verpflichtung der Musiker, die Bereitstellung der Masken, das Einstudieren von Text und Choreographie – kümmert sich seit Mitte der fünfziger Jahre Mario Abigail Valdezón Ayala, ebenfalls ein *Ladino*.

Der *Baile de la conquista* ist in Rabinal eines der wenigen Tanzspiele, in denen *Indígenas* und *Ladinos* gemeinsam tanzen; letztere waren in den letzten Jahren sogar regelmässig in der Überzahl. Die Rollenverteilung folgt nicht dem Prinzip, dass die Rollen der Indios von *Indígenas*, die der Spanier von *Ladinos* übernommen werden<sup>10</sup>.

Der *chirimía*-Spieler Don Mateo und sein Partner, der Trommler Santiago Xitumul Piox sind *Indígenas* und leben beide in Rabinal. Die Blaskapelle hingegen, zu der sich *Indígenas* und *Ladinos* zusammenschliessen können, wird von auswärts engagiert. Sie wechselt jedes Jahr und bläst im *Baile* zu den Auftritten der Spanier die Märsche, die sie gerade im Repertoire hat und auch zu anderen Anlässen spielt.

<sup>5</sup> Von ihm, Eusebio Garniga machte Henrietta YURCHENKO 1945 Aufnahmen und veröffentlichte 1978 zwei der damals von ihm gespielten Stücke aus dem *Baile de la conquista* auf Schallplatte (s. Discographie).

<sup>6</sup> Ethnisch nicht ausdifferenziert ist der *Baile de la conquista* auf der Ebene der Sprache, die für beide Gruppen Spanisch ist.

<sup>7</sup> Ich kenne nur eine *Baile*-Tradition, die von Sta. María Chiquimula, Totonicapán, die diese Textangabe zu einer historisch belegten Instrumentalpraxis teilweise in die Tat umsetzt und den Aufmarsch der Spanier von einer Ventiltrompete und einer Kleinen Trommel begleiten lässt.

<sup>8</sup> In den zentralen Aufführungstraditionen beginnen die Spanier im Laufe des Stückes dann allerdings doch noch zu tanzen. Eine eindeutige Zuordnung, die überall gilt, ist die, dass die Indios nie marschieren.

<sup>9</sup> Es gibt in Rabinal neben sechzehn *cofradías indígenas* deren zwei, die ausschliesslich von *Ladinos* gebildet werden.

<sup>10</sup> Don Mateo nennt mehrere Gründe für das Interesse von *Ladinos*, im *Baile de la Conquista* als Tänzer aufzutreten. Einer davon ist die Möglichkeit, dass ihre Vorfahren der *raza indígena* angehörten und ihre Mitwirkung deshalb eine bestimmte Art von Identität herstelle. Für Don Mario ist es die Freude (*gusto*), vor allem aber die Heiligenverehrung (*devoción al imagen*), die die *Ladinos* zur Teilnahme bewegt.

### **Chirimía und Trommel im Baile de la conquista von Rabinal**

Die Entscheidung, den *Baile* von zwei statt nur einem Instrumentalensemble begleiten zu lassen, eröffnet in Rabinal drei musikdramaturgische Möglichkeiten, die bei nur einem *conjunto* nicht gegeben sind: erstens die Auftritte und Präsenz der beiden ethnischen Gruppen klanglich deutlich zu markieren; zweitens die Schlacht zwischen den beiden Gegnern auch musikalisch zu führen, indem die choreographierten Angriffswellen jeder Seite von ihrer eigenen Kriegsmusik begleitet werden; drittens den Ausgang der Geschichte in der Weise zu kommentieren, dass zum gemeinsamen Abzug aller Tänzer vom Tanzplatz beide Ensembles gleichzeitig, nicht aber das gleiche spielen (s. CD-5 – CD-8).

Die ethnische Verweis- und Signalfunktion der beiden Instrumentalgruppen wird von Don Mateo und Don Mario bestätigt. Beide argumentieren dabei nur dramaturgisch auf den Tanz bezogen und nicht allgemein mit ethnisch determinierten ästhetischen Vorlieben für dieses oder jenes Instrumentalensemble. Das heisst, die beiden Musikgruppen wirken vorerst einmal nur im *Baile* als ethnische Marker, nicht darüber hinaus<sup>11</sup>.

Man könnte nun einwenden, dass die Einführung der *banda* in den *Baile*-Kontext nicht mehr bedeute als eine oberflächliche Abweichung von der zentralen Besetzungspraxis mit *chirimía* und Trommel, in der ja ein und dasselbe Ensemble, indem es den Auftritt der Spanier mit Trompetensignalen und Marschrhythmen ankündigt und begleitet, ebenfalls ethnische Differenz markiert. Dass sich also an der Struktur des musikalischen Mythos *Baile de la conquista*, der Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen, die beiden Konfliktparteien repräsentierenden Musikarten, nichts ändere. Der wesentliche Unterschied liegt denn auch unter der klanglichen Oberfläche in den Erzählperspektiven: sind in den zentralen Traditionen die *Indígenas* die einzigen Erzähler des Mythos, so sind es in Rabinal deren zwei, *Indígenas* und *Ladinos*. Keine der beiden ethnischen Gruppen verfügt hier alleine über den ganzen Mythos und seine Ritualisierung, was sich auf seiner Oberfläche unter anderem in der Exponierung zweier Instrumentalensembles widerspiegelt<sup>12</sup>.

Etwas salopp gesagt, aber den musikalischen und choreographischen Punkt genau treffend, beraubt die *banda* im Kontext des *Baile de la conquista* von Rabinal die *Indígenas* der Möglichkeit, die Spanier nach ihrer Pfeife tanzen zu lassen. Denn auch die musikalischen Marker für die Präsenz der Spanier, die erwähnten trompetenartigen Signale und Märsche in europäischer Militärmusikmanier, werden von allen der von mir befragten Musiker der zentralen Traditionen als Erfindungen ihrer Vorfahren und damit als *autóctonos* bezeichnet.

In dem Sinne, dass die zwei Erzählperspektiven nicht zulassen, dass ein und dasselbe Instrumentalensemble beide ethnischen Gruppen repräsentiert, tritt in dieser peripheren *Baile*-Tradition in einem bestimmten dramaturgischen Moment ein Element des interethnischen Diskurses, das konfliktive nämlich, tatsächlich schärfer hervor. Interessanter aber ist

die Konstellation beim Abzug der Tänzer am Schluss der Geschichte, die die Ausgangslage für den über die vergangenen knapp fünfhundert Jahre geführten Diskurs noch umfassender wiedergibt. Denn das Ende des *Baile* ist nur in einer Lesart eindeutig. So wie in Rabinal die besiegten und getauften Indios zu ihrer eigenen Musik vom Platze tanzen, so schliessen auch die anderen *Baile*-Traditionen keineswegs mit der vollständigen politischen, religiösen und kulturellen Unterwerfung der Quichés, sondern halten mit Mitteln, die allen Erzählebenen entnommen sein können, den Ausgang der ethnischen Auseinandersetzung bis auf den heutigen Tag offen. Der *Baile de la conquista* ist nicht einfach nur die Geschichte einer Niederlage, sondern ebenso sehr der regelmässig aktualisierte Mythos des ethnischen Widerstandes und des interethnischen Dialogs.

Wie innerhalb der indigenen Musikkultur dieser Diskurs zwischen Widerstand und Dialog geführt wird, lässt sich gut anhand des Begriffes *antiguo* zeigen, der regelmässig auftaucht, wenn ich mit jemandem ins Gespräch über die *chirimía* kam. In Rabinal diente er allerdings einem indigenen Marimbaspielder dazu, die historische Dimension der Unterschiede zwischen den von einem *pito* und einer Trommel und von einer diatonischen *marimba sencilla* gespielten *sones* auf der einen Seite und den von seiner chromatischen *marimba doble* virtuos dargebotenen *piezas* auf der anderen Seite zu bezeichnen. Alle drei Gruppen spielten am ersten Abend des Festes der Namenspatronin am selben Ort und manchmal gleichzeitig unmittelbar neben ihrem im Freien aufgestellten, geschmückten Bildnis. Bei den *sones* handelte es sich um ein lokal begrenztes Repertoire aural tradierter Stücke, bei den *piezas* um ein in ganz Guatemala gängiges Repertoire von Unterhaltungs- und Tanzstücken jüngeren und jüngsten Datums.

Diese Unterscheidung kann aber ohne weiteres auch der Lokalisierung des Trommel/*chirimía*-Ensembles in einem Bezugsfeld dienen, in dem der Begriff *antiguo* verschiedene zeitliche Perspektiven öffnet:

- Er trennt ein als alt und gleichbleibend wahrgenommenes von einem relativ neuen und sich stetig verändernden musikalischen Repertoire.

In ähnlicher Weise wie am Vorabend neben dem Bildnis der Jungfrau Maria treffen im *Baile de la conquista* von Rabinal die gleichen, Jahr für Jahr gespielten *sones* der *chirimía* und Trommel auf die stets wechselnden Märsche der Blasmusik.

<sup>11</sup> Ähnliche, stark auf den *Baile* bezogene Argumentationen finden sich nicht nur in Rabinal, sondern auch in den zentralen Traditionen. Hier wie dort ist der *Baile*-Mythos nicht der einzige, aber der häufigste Referenzpunkt für alle Erklärungen zu seiner Musik und seinen Instrumenten.

<sup>12</sup> Ich nehme an, dass zu einem Zeitpunkt, den ich nicht genau bestimmen kann, der mit Sicherheit aber vor den 1950er Jahren liegt, *chirimía* und Trommel einer Gruppe von *Ladinos* zu eindeutig indianisch erschien, um ihnen die ganze musikalische Begleitung des *Baile* zu überlassen. Welche Diskurse die Einführung der Blasmusik damals aushandelten und durchsetzten, entzieht sich meiner Kenntnis.

- Im *Baile de la conquista* allgemein und dem von Rabinal im besonderen bricht in die alte, prähispanische Musikwelt, die durch die *sones* repräsentiert ist, die neue spanische mit ihren *marchas* ein<sup>13</sup>.
- Der Begriff fasst die *chirimía* und die Trommel mit einer Reihe von weiteren Instrumenten – unter anderem dem *pito* und der *marimba sencilla* – zu einer Gruppe zusammen, deren Präsenz auf guatemaltekmalttekischem Boden von ganz unterschiedlicher historischer Dauer ist. Die Kategorisierung geschieht hier nicht entlang der Zeitgrenze präkolonial-kolonial. *Chirimía* und doppelfellige Trommel zählen nicht nur die Musiker zu den alten, autochthonen Instrumenten, die sie für prähispanisch halten, sondern auch die, denen ihre spanische Herkunft durchaus bekannt ist. Die Eigenschaften alt und autochthon beziehen sich viel stärker auf die Ahnenreihe, über die die beiden Instrumente und ihre Musik auf die Gegenwart gekommen sind, als auf einen bestimmten historischen Zeitpunkt.
- Instrumente, die als *antiguo* qualifiziert werden, vermögen deshalb die Erinnerung an ihre längst verstorbenen Spieler zu wecken, in deren transitivem Besitz<sup>14</sup> sie sich einst befanden. Für Don Mateo bedeutet seine Teilnahme am *Baile* in erster Linie, eine Zeit lang wieder mit seinem Grossvater und Lehrer zusammensein zu können. Und dies nicht bloss in erinnernden Gedanken; der Brauch, vor dem Spielen etwas Alkohol in die Instrumente zu blasen, dient dem Zweck, die Ahnengeister anzulocken und zu erfreuen<sup>15</sup>.

Der Begriff *antiguo* definiert und strukturiert die indigene Musikkultur entlang einer Zeitachse und impliziert eine Differenzierung der Musikinstrumente und der Musik nach ethnischen Kriterien, wie sie im *Baile de la conquista* von Rabinal emblematisch ausgespielt wird. Bildet sie dort die musikalische argumentative Basis der beteiligten ethnischen Gruppen dank der Eindeutigkeit der Zuordnung, so sind, aufs Ganze gesehen, die Verhältnisse innerhalb und zwischen den beiden Musikkulturen oft mehrdeutig. In ihren Beziehungen tendiert die indigene stärker als die der *Ladinos* zu Synkretismus und Komplementarität und in geringerem Masse zur

Abgeschlossenheit, bedient sich aber gleichzeitig verschiedener diskursiver Verfahren, um die eigene kulturelle Position abzustecken und zu festigen.

### Bibliographie

- RIMMER Joan  
1976 «The instruments called Chirimia in Latin America».- *Studia instrumentorum musicae popularis* (Stockholm) 4: 101-110.
- TEDLOCK Barbara  
1992 *Time and the Highland Maya*.- Albuquerque: University of New Mexico Press.- 293 p. [rev. edition]

### Discographie

- YURCHENKO Joan  
1978 *Music of the Maya-Quichés of Guatemala: Rabinal Achí and Baile de las canastas*.- New York: Folkways (FE 4226).

<sup>13</sup> Dass beiden Welten ein hoher Grad an geschichtlicher Fiktionalität innewohnt, ist offensichtlich, hier aber kein Thema.

<sup>14</sup> Auf meine Frage, ob er der Besitzer der Instrumente sei, die er in seinem Haus aufbewahrt, antwortete Don Mateo, er besässe die Instrumente nicht, sie befänden sich lediglich in seiner Obhut.

<sup>15</sup> Diese vom Musiker *devoción al instrumento* oder *devoción a los antepasados* genannte Praxis ist Teil eines ganzen Komplexes von religiösen Schutz- und Bitritualen, in die in den zentralen Traditionen der *Baile de la conquista* eingebettet ist. In Rabinal werden sie ethnisch ausdifferenziert: nach Auskunft von Don Mario, dem *maestro*, werden weder während den Proben noch bei der Kostümverteilung noch zu Beginn des dreitägigen Aufführungszyklus' des *Baile «costumbres»* gemacht: «No se hace como los indios». *Ladinos* zeigen sich allerdings oft einfach noch zurückhaltender als *Indígenas*, wenn es darum geht, sich zu ihrer *costumbre*-Praxis zu bekennen. Don Mateo jedenfalls erklärte, dass nicht nur die Musiker und ein Teil der indianischen Tänzer, sondern auch einige der *Ladino*-Tänzer individuell *costumbres* machten.

### Résumé

Dans le contexte des traditions folkloriques de la danse baile de la conquista du Guatemala, la version de Rabinal se distingue par deux particularités: d'une part la participation active des deux groupes ethniques, les Indígenas et les Ladinos, d'autre part la présence de deux ensembles instrumentaux, la fanfare et celui du tambour et de la chirimía. Tandis que d'habitude un seul et même ensemble, au moyen de l'air (son) et de la marche (marcha), différencie l'action des «Indiens» de celle des «Espagnols», ce sont ici deux ensembles instrumentaux qui les différencient: le tambour et la chirimía dans le cas des Indiens, la fanfare dans celui des Espagnols. Cette déviation de la norme s'explique sans doute par le fait qu'à Rabinal deux groupes villageois et non pas un seul narrent le mythe de la conquête.

### Resumen

En el conjunto de las tradiciones folklóricas del baile de la conquista de Guatemala la versión de Rabinal ofrece dos peculiaridades: por un lado tanto los indígenas como los ladinos – los dos grupos étnicos del pueblo – participan en la representación en forma activa; por otro, dos conjuntos musicales están presentes en el baile, la banda (de instrumentos de viento) y el conjunto de tambor y chirimía. Si fuera de Rabinal, un conjunto único, usando como medio de distinción las clases musicales son y marcha, suele marcar la actuación respectiva de los «indios» y de los «españoles», aquí, dos grupos instrumentales separados representan a los partidos en pugna: el conjunto de tambor y chirimía a los indios, y la banda a los españoles. Esta desviación de la norma de representación traduce sin duda el hecho de que en Rabinal, dos grupos étnicos – y no uno sólo – narren el mito de la conquista.