

SAMUEL J. A. SALAS

PEDRO I. PAULETTO

PEDRO J. S. SALAS

HISTORIA DE LA MÚSICA (AMÉRICA LATINA)

ADAPTADA A LOS NUEVOS PROGRAMAS DE TERCER AÑO
DE LA ENSEÑANZA SECUNDARIA



1938

DEPOSITARIOS:

Librería del Colegio S. A.

BUENOS AIRES

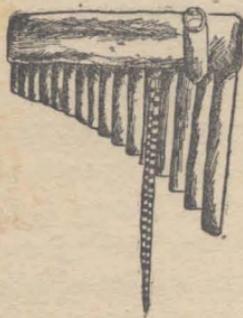
502 25

SAMUEL J. A. SALAS
PEDRO I. PAULETTO PEDRO J. S. SALAS

•

HISTORIA DE LA MÚSICA (AMÉRICA LATINA)

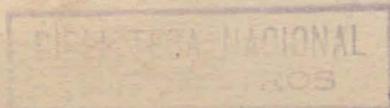
ADAPTADA A LOS NUEVOS PROGRAMAS DE TERCER AÑO
DE LA ENSEÑANZA SECUNDARIA



1938

130 4178

DEPOSITARIOS:
EDITORIAL ARAUJO
RIVADAVIA 1765
BUENOS AIRES





PRÓLOGO

Interpretando los programas vigentes en la asignatura, hemos deseado brindar un panorama de la música popular en América latina. *Por supuesto que no es labor de especialidad, sino de cultura, para que el alumno de tercer año, en el breve tiempo que lógicamente dispone para ello dentro de las exigencias del programa y horario de clase, adquiera una visión del desarrollo del sentimiento musical de estos pueblos americanos.*

Para ello, son indispensables aliados la Geografía y la Historia que trasuntan la influencia del suelo, del ambiente, las pasiones y aún las añoranzas, en la floración de los sentimientos. Es así como iniciamos cada capítulo con breve bosquejo de esas características lugareñas a que debieron adaptarse los pobladores de América y que marcaron muchas veces sus destinos.

“Rico, pujante, bravío”, abierto a todos los pueblos del mundo, crisol de razas e ideas, prome-

sa segura para el trabajo digno, el suelo americano no incubía odios ni suspicacias enfermizas y ofrece sin reticencias los inapreciables dones de su juventud.

Contemplando siempre el aspecto didáctico de la obra, que ha sido nuestra mayor preocupación unida a la faz técnica, hemos puesto en ello la consagración exclusiva a la docencia que nos tiene a diario junto a los jóvenes estudiantes.

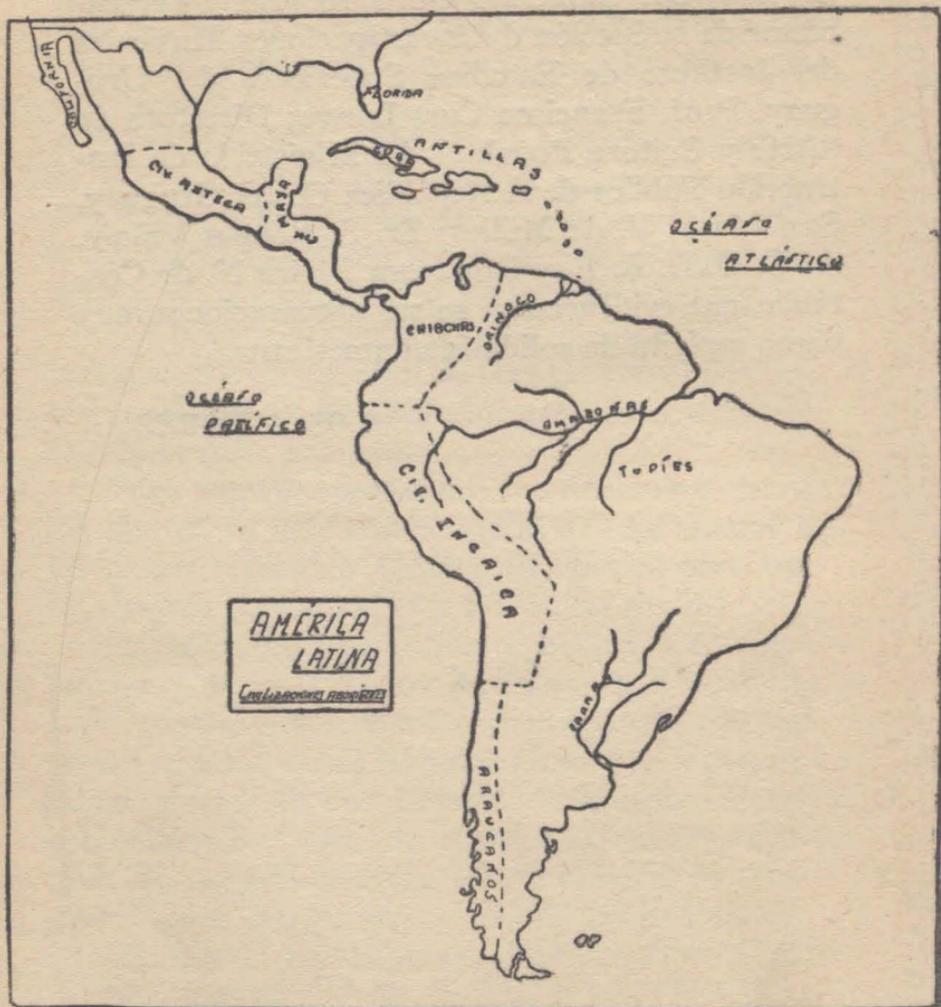
Y a la consideración de los señores profesores creemos ofrecer un plan de trabajo metódico e interesante que puede profundizarse en la numerosa bibliografía existente.

Vaya nuestro particular reconocimiento para los que en su nobilísima misión de representar a los países hermanos facilitaron nuestra obra con su elevada comprensión y buena voluntad.

Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos de Venezuela, Dr. Pedro César Dominici, el Secretario General de la Legación de los Estados Unidos de Venezuela, Sr. Fernando Paz Castillo; el Ministro Plenipotenciario de Cuba, Dr. Ramiro Hernández Portela; Encargado de Negocios de México, Sr. Joaquín Gómez Sarmiento; Canciller de la Embajada del Brasil, Sr. Protasio Baptista Gonçalves; Primer Secretario de la Embajada de Chile, Sr. Luis Mello Lecaros; Srta. Gabriela Mistral; Consejero de la Embajada del Perú, Sr. Eduardo

Gartlan; Dr. Guillermo Quijarro (Bolivia); Director de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores del Uruguay, Prof. Francisco Curt Lange; Directora de "Arte y Cultura Popular" del Ministerio de Instrucción Pública de la República O. del Uruguay, Sra. María V. de Müller; Sr. S. Román Viñoly, del S. O. D. R. E. y Profesora Elvira N. de Costáble, que evidenciaron en sus aseveraciones muy digno espíritu de solidaridad americana.

LOS AUTORES





CAPÍTULO I

EL ARTE MUSICAL EN AMERICA HISPANA

**Formación, carácter, Psicología, Elementos histórico-étnicos.
Influencia de la conquista hispana. Los cantores populares.
La forma del lenguaje y la forma musical.**

Rico, pujante y bravo, tiende el continente americano su arco inmenso entre los polos. Y la infinita variedad de su fauna y de su flora virgen, distribuída en todos los climas, ve pasar numerosas invasiones de hombres que se desplazan unos a otros sin más derecho que la fuerza. ¿De dónde vienen?

Del Asia, es la general respuesta.

Todos ellos presentan similitudes con el mongol, pero también notables diferencias; de ahí que tiemble en su exactitud la respuesta a la pregunta.

Y se desparraman por el continente, constituyendo la población aborígen de América. Casi todos ellos viven agrupados en tribus, reuniones de familias que no tienen lugar fijo; habitan chozas, van de aquí para allá, viviendo de la caza y de la pesca, de la fruta y raíces de las plantas: son los pueblos nóma-

das. Otros pueblos en cambio, llegan a regiones privilegiadas, generalmente valles muy fértiles y la naturaleza que les rodea los invita a asentarse, cultivar el suelo y construir ciudades: son tribus sedentarias.

Progresan y constituyen verdaderas naciones, con su legislación económica - política - religiosa, alcanzando alto nivel de civilización. Son los aztecas, en Méjico; los mayas, en Centroamérica; los quichuas y aimaráes, en Perú, Bolivia, norte de Chile y Argentina. Podríamos agregar los chibchas en Colombia y los araucanos en Chile.

Todos ellos jaloados a lo largo de la Cordillera inmensa. En la selva y la llanura las tribus nómadas: pampas, guaranes, patagones, caribes, con numerosísimas subdivisiones y dialectos, conservan una rusticidad casi prehistórica.

Tal fué el aspecto del nuevo mundo ofrecido desde la Florida y California hasta Tierra del Fuego a los ojos de los conquistadores hispanos. Tal la hispanoamérica. Y allí, en ese mundo nuevo, el conquistador hecho a todas las fatigas y sacrificios, impuso al aborigen su hegemonía y también sus debilidades. Sin embargo, del conquistador, tras la separación impuesta por las armas, surgió el vínculo de la sangre impuesto por el instinto: el mestizo y el fruto del ambiente, del ambiente americano, el criollo, que aunque hijo de extranjeros siente, como el mestizo, el mismo hechizo del clima, de las montañas y en la vida el vigor y delicadeza de lo esencialmente americano.

Durante el período colonial que abarca desde el momento en que los conquistadores empiezan a poblar de ciudades la temerosa soledad del mundo nuevo, hasta que un grito de libertad brota unísono a principios del siglo XIX, la influencia ibérica (española y portuguesa) es casi exclusiva en virtud de las leyes que gobiernan estos territorios. Después de la

emancipación de las repúblicas ibéricas, se generaliza la influencia europea en su desarrollo, localizándose preferentemente en las ciudades que progresan notablemente haciéndose cosmopolitas en sus costumbres y sentimientos.

Lo típicamente americano queda relegado a los campos, en el fondo de los valles, o en las selvas, lejos de las marejadas oceánicas, conservando todavía el recuerdo de sus tradiciones. De ahí que ahora, cuando queremos volver a lo autóctono, debemos llegar a esos rincones en que la vida consérvase más primitiva, con la sencillez y encantos nativos, agreste, y recoger lo más fielmente posible las tonadas y modulaciones que han venido perdurando desde los aborígenes a través de las generaciones del período colonial, con las inevitables transformaciones al pasar de oído a oído en las masas populares.

Ese es el folklore, que músicos conscientes fijan en el pentagrama poniendo a su servicio una sólida cultura musical.

EVOLUCION MUSICAL — FORMACION Y CARACTER.

PSICOLOGIA

La evolución musical latinoamericana, puede agruparse en tres períodos.

1.º *La Pre-conquista*: Elementos histórico-étnicos. La canción vernácula. Pentatonismo.

Comprende este período las manifestaciones musicales indígenas anteriores a la llegada de los españoles.

Ha existido una cultura musical en los pueblos que alcanzaron un alto nivel de civilización: aztecas, mayas, incas. De estos tres, son notables los adelantos musicales de los incas, que extendieron su acción hasta el Ecu-

dor, altiplano de Bolivia, y norte de Argentina y Chile, y que estudiamos al detalle en los capítulos correspondientes al Perú y Bolivia.

De los aztecas queda poco vestigio. A pesar de que conocían la escritura y el papel, de ambas civilizaciones no ha quedado nada musical escrito. Sólo por tradición se han conservado esas expresiones.

En el altiplano de Bolivia es ciertamente donde más subsiste lo autóctono, debido a la unidad étnica de sus aborígenes y a su tradición de siglos. Perú sufrió mucho la acción española, pese a lo cual conserva ricos tesoros musicales de los Incas, que pueden servir de base, ciertamente, a una música nacional. Y es que en Perú, Bolivia y Ecuador los indios que actualmente existen, conservan los caracteres psicológicos de la raza en toda su pureza. Adoran al sol, reviven las glorias del Imperio, y lloran el esplendor perdido, con los mismos cantos que sus antepasados, sobreponiendo a la influencia extranjera su típica homofonía (una voz en sus cantos). En Méjico, como dijimos, se conserva muy poco de la música puramente azteca debido a la absorción española.

Algo queda de Chile donde el araucano supo perpetuarse al Sud entre los riscos e islotes del Archipiélago.

De los mayas en Yucatán y Centroamérica, puede decirse que nada resta, lo mismo que de los chibchas y tribus nómadas esparcidas en el resto de Sudamérica. Falta de unidad étnica, los cantos con que coreaban sus danzas fetiche-guerreras o de embriaguez alcohólica, han desaparecido ante la invasión europea y negra.

Todas las canciones que se conservan de este período en su primitiva pureza reciben el nombre de vernáculos y salvo contadas excepciones, son de índole religiosa.

PENTATONISMO

Es la música escrita sobre una escala de cinco grados, con ausencia de semitonos. La practicaron los antiguos celtas, empujados desde el continente europeo hacia las islas británicas. Allí, en Escocia, se conserva aún esa música. Se ha reconocido esta gama también en algunos pueblos del Asia. Pacientes investigaciones han encontrado ese sistema en la música americana de los Incas, aunque en algunos cantos que de ellos se conservan no se defina bien. No obstante, como dicen los esposos D'Harcourt, la clasificación de sus melodías ha permitido constatar el empleo predominante de la gama pentatónica que subsiste a través de los indios actuales.

También se han encontrado en el instrumental inca, flautas y siringas, los cinco sonidos, salteando los semitonos, así: do, re, mi, sol, la, y la octava do.

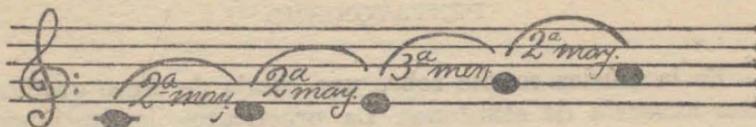
La mayoría de los aborígenes americanos parece emplear esta escala defectuosa, aunque algunos del Amazonas y sur de Chile escapen a esta influencia incaica.

Refiriéndose al pentatonismo incaico, dicen los esposos D'Harcourt: "La escala pentatónica parece haber sido única, no implica modulación ni armonía" (a ello débese seguramente, la falta de polifonía en su música).

"Distinguimos en ellos dos solas sucesiones, por tercera inferior y por tercera superior, relacionando un acorde perfecto mayor y otro menor. Escuchando su música, exclusivamente monódica según toda apariencia y girando alrededor de un círculo estrecho, nos admira la imaginación indiana que supo, disponiendo de medios rudimentarios expresar con tanta diversidad y fuerza los movimientos de su alma".

Seguimos a D'Harcourt:

Sobre los cinco grados de la escala siguiente:



Considerándola en forma descendente la, sol, mi, re, do, y empleando como tónica a cada una de ellas, formamos los siguientes modos: La mayor, sol menor, mi mayor, re menor y do.

Entre los grados de estas respectivas escalas existe la distancia indicada, debiendo agregar el intervalo de tercera menor para la octava.

En el capítulo correspondiente a Incas, transcribimos ejemplos musicales en que se aplica la escala.

2.º *La Post-conquista*: Influencia de la conquista hispana. El folklore.

Este período se extiende desde la llegada española hasta principios del siglo pasado. Es el período colonial. El español y el portugués vienen a establecerse en América, trayendo con la unidad de idioma, la unidad de sentimientos y costumbres, ya que la diferencia que pueda establecerse entre ambos, es más aparente que real. Y una misma sangre se injerta en el tronco fecundo de América.

Así como desde Méjico a Buenos Aires un mismo estilo pone el sabor característico en la arquitectura, en el sentimiento artístico musical la vena hispana tiende a igualar las manifestaciones de los pueblos.

El indio asimila fácil, en su gran mayoría, el sentimiento hispano. ¿No se identifican, acaso, a través del conquistador, el grito árabe de exóticas modulaciones,

con el grito indígena que encuentra eco sin fin entre los valles y desfiladeros? Y el espíritu religioso traído por el misionero en sus salmodias subyugó también al indio, en su preocupación instintiva del más allá.

La espada y la cruz doblegaron al aborigen y si perfeccionaron sus manos en artes superiores, le exigieron en cambio el tributo de su tradición.

Toda adaptación es renunciamiento, y el suelo americano exige, a su vez, al español, la identificación con el medio. Y allí nace el folklore junto al mestizo y al criollo. Las canciones extranjeras vibran en cuerdas criollas, se transforman al pasar de un oído al otro y como los cantos rodados, se pulimentan hasta adquirir sabor americano. Esa es la música popular instintiva, es el folklore, en el que predomina la danza con ritmos típicos regionales acompañada de melodías y cantos conductores.

LOS CANTORES POPULARES

Son los nacidos del pueblo. Por lo general instintivos, sienten la música como don natural, y recogen de oído lo que les impresiona y que vienen escuchando de padres o abuelos. Algo, naturalmente, agregan, según la propia emoción y reacción ante lo artístico.

Pulsan una guitarra, violín, arpa o charango, se acompañan de un bombo, y viajan. Los vemos en las fiestas típicas religiosas de provincias, en los carnavales pintorescos de tierra adentro, en el bautismo de las "guas", en la celebración del nuevo año, o en las románticas serenatas.

Y recordando la característica fotografía, lo vemos en el kolla de ojos oblicuos siempre mansos y tristes, hura-

ño, reacio a la civilización, que derrama en la meseta los lamentos de su quena, mientras el llama o la vicuña entiesan sus orejas en devota expectación ante esos ecos centenarios.

LA FORMA DEL LENGUAJE Y LA FORMA MUSICAL

El lenguaje de las expresiones populares o folklóricas puede agruparse en dos tipos que corresponden a las dos formas musicales más comunes: la danza y la canción.

La danza en el folklore expresa regocijo, ya que las de ritual religioso las consideramos vernáculos. Sobre ellas no actuó la música religiosa importada, conservando siempre su carácter de salmodia. En las danzas folklóricas, los cantores que las matizan y marcan el ritmo o melodía guiadora con los instrumentos de que se acompañan, vierten en sus versos chispas de picardía y humorismo criollos. Escuchemos mientras rasguea rítmicamente la guitarra en movido compás de 3 por 8, 6 por 8 ó 3 por 4,

A los blancos hizo Dios
Para la gloria del cielo
Y a los negros hizo el diablo
para tizón del infierno.

A lo que responde:

Por dentro nos hizo Dios
de blancura tan perfecta,
que, enfurecido mandinga,
nos puso betún por fuera.

Abundan las expresiones de “cariño” familiar:

Del infierno adelante,
 doscientas leguas,
 mandaré hacer un rancho
 para mi suegra

En las “relaciones intercaladas en nuestro pericón donde pinta el desdén en la respuesta de la moza al requiebro de su compañero:

Si tu pecho fuera cárcel
 y tu corazón calabozo
 y yo fuera prisionero
 ¡Qué prisionero dichoso!

Si mi pecho fuera cárcel
 y mi corazón calabozo
 jamás podría guardar
 a gaucho tan pretencioso

Y éste otro que acompaña a un “jarabe” mejicano:

Anoche me confesé
 con un fraile carmelita
 y me dió de penitencia
 que besara tu boquita.

¿No se identifica acaso con éste de nuestro norte?

Anoche me confesé
 con el cura de Santa Clara
 Y me dió de penitencia
 Que la firmeza bailara

En otros se comentan episodios bélicos de actualidad, como en este “corrido” mejicano:

Pobre General Cepeda
 ¡Ay! que suerte le tocó
 Que por seguir de rebelde
 el gobierno lo mató.

No falta la inspiración estelar en feliz comparación:

Las estrellas del cielo
son ciento doce
con las dos de tu cara
ciento catorce.

Y este otro, "cruel":

Anoche soñaba yo
que dos negros me mataban
y eran tus hermosos ojos
que enojados me miraban.

Y muchos más, descriptivos o amorosos que se detallan en los capítulos correspondientes a los diversos países.

En algunos bailes donde la influencia negra es ostensible, la malicia de las palabras y contorsiones cae dentro de la chabacanería y procacidad, cual se observa en algunos cantos tropicales.

Esta influencia negra la desarrollamos extensamente en el capítulo correspondiente al Brasil.

Paralelamente al canto que acompaña la danza, se desarrolla la canción amorosa, otra forma de la música popular. También aquí descartamos, por considerarla vernácula, la melancolía con que el indio del altiplano andino traduce en su quena la soledad inmensa de las mesetas puneñas, como también los ricos cromatismos que resuenan en los valles de Arauco. Nos referimos a la canción amorosa del folklore, donde la galanura y ternura hispanas confúndense con la nostálgica evocación del aborigen y nacen las vidalas, cielitos, tristes y canciones. No por lo divulgadas dejaremos de recordar creaciones tan populares, cual surgen en los lamentos de las vidalas al compás de arpegios y quejas del instrumento.

En mi pobre rancho
 vidalita
No existe la calma
Desde que te fuiste
 vidalita
reina de mi alma.

Y siempre la evocación de la cruz.

Al salir del pueblo
 vidalita
Una cruz existe
Es de mis amores
 vidalita
el recuerdo triste.

La exquisita y agreste ternura de este yaraví:

India bella, coya huraña
Toma tu uncuña florida
y en secreta y dulce huida
vámonos a la montaña.

Haremos una cabaña
y en ella, ñusta querida,
será dulce nuestra vida
como la miel de la caña.

Afluye la evocativa nostalgia:

Noches de Tucumán,
lunas las de Taff
quien pudiera volverse
para los pagos
 ¡ay de mí!

Y donde se mencionan los instrumentos acompañantes:

Zambas para bailar,
arpa, bombo y violín,
recuerdos y esperanzas
en los pañuelos
¡ay de mí!

Al triste de los ¡ay! ¡ay! ¡ay! entremézclase la invocación de los cielitos.

Cielito soberano
Lleno de penas
Dime por quién arrastras
Cielito,
Tantas cadenas.

Que también traduce la rebelión del espíritu ante la injusticia:

Cielito cielo del alma,
cielito que los lanceros
van a arrear a los rebeldes
como si arrearan carneros.

Cielito, cielo que sí
¡Ea! muchachos al cielo,
sí chistan los federales
arrímenlos contra el suelo.

Y aquellas canciones con que mecían nuestras cunas al "Duérmete niño..." o repetíamos rítmicamente en años infantiles:

"Los maderos de San Juan
Piden pan y no les dan,
piden queso y les dan hueso,
etcétera.

Las payadas y contrapuntos son formas dialogadas, en que el cantor acompañado de su instrumento (guitarra)

improvisa estrofas que el rival debe responder de igual manera.

Recordemos aquella payada en que Santos Vega, el cantor errante de la pampa argentina, de quien se hizo un personaje legendario, es vencido por el diablo en persona de Juan Sin Ropa y que nuestro poeta Rafael Obligado immortalizó en su poema "La muerte del payador".

Juan Sin Ropa (se llamaba
Juan Sin Ropa el forastero)
Comenzó por un ligero
dulce acorde que encantaba.
Y con voz que modulaba
blandamente los sonidos,
cantó "tristes" nunca oídos,
cantó "cielos" no escuchados,
que llevaban derramados
la embriaguez a los sentidos

Santos Vega oyó suspenso
al cantor y toda inquieta,
sintió su alma de poeta
como un aleteo inmenso.
Luego, en un preludio intenso,
hirió las cuerdas sonoras,
y cantó de las auroras
y de las tardes pampéanas
endechas americanas
más dulces que aquellas horas

Donde se explica el carácter de esas canciones.

Debemos distinguir la música realmente popular, con todo su sabor criollo, que pese a la común influencia hispana conserva peculiaridades propias de las distintas regiones de América, de esa otra música "popularizada", obra de profesionales, que en forma de alguna feliz me-

lodía o ritmo se ha divulgado en el continente. Son ejemplos: "La Paloma", "¡Ay! ¡ay! ¡ay!" "La cubana", "Canto del Cisne", etc.

La música popular es producto espontáneo del pueblo que en ellas traduce sus emociones ante múltiples acontecimientos que gravitan sobre su vida y se transmite de oído en sus cantores intérpretes, los cantores populares. No sabe de pulimentos escolásticos y a veces chocha por su rudeza, lo que ha conspirado contra su aceptación en ambientes refinados de la ciudad. Pese a ello, dice Rubén Campos en su obra meritísima "El folklore y la música mexicana": "La música popular puede ser reconstruída por la concatenación de las frases y por la construcción melódica que obedece a determinadas formas intuitivas. Es inútil agregar que el reconstructor debe ser ante todo, músico. Si no se escucha la poesía de un canto es inútil oírlo". De ahí lo difícil que resulta precisar el folklore de un pueblo y la delicada tarea que se imponen los músicos que la abordan. Es esencialmente, como termina diciendo Campos, "obra de amor y de respeto".

3.º *Cosmopolitismo extranjero.* — Pasado el período de luchas por su emancipación y constitución a que debieron someterse los pueblos americanos y en el cual se remoza la poesía popular, aunque impregnándose de sangre y olor a pólvora, viene el auge de la influencia europea, que se traduce inevitablemente sobre la música. Intereses diversos traen también muchos músicos, meritísimos sin duda, que elevan notablemente la cultura musical vaciándola en moldes italianos, franceses, alemanes y rusos. Algunos llegaron a sentir en cierto grado el alma popular, e hicieron creaciones encomiables. Pero lo cierto es que la música popular conservóse más pura en pueblos del interior. Sólo ahora músicos ame-

ricanos, aunque formados en la inevitable cultura extranjera, vuelven a lo nuestro, utilizando temas aborígenes o populares para creaciones sinfónicas y operísticas de indudable valor.

Actualmente en todos los países de América el folklore pelagra ante el auge de ritmos exóticos, ritmos que sólo son gestos, contorsiones, y ruidos, ritmo de la época (¿de la civilización?) que se adentran en el cosmopolitismo de las ciudades donde el prurito de la novedad relaja los sentimientos y las costumbres en lamentable olvido de lo genuinamente americano, vigoroso, noble y delicado.

CAPITULO II

LA CIVILIZACION INCAICA Y LA MUSICA PERUANA

Elementos característicos. Influencia de la música quichua en la música en el Ecuador, en el Altiplano y en el norte argentino-chileno. Clasificación de la música incaica. Música vernácula y música mestizada. Los géneros de composición. El wayno y el yaraví. Las fiestas y las danzas. La literatura incaica en su relación con la música. El Ollantay. Instrumentos.

En el Perú, entre el océano inmenso y el Ande que pone un horizonte de nieve sobre el azul sin fin, se entrelazan valles ubérrimos. Más al Sur: el altiplano de Bolivia, meseta inmensa de suaves ondulaciones, que muestra en sus confines y a la altura del horizonte, cumbres que llegan a los 6.000 metros, sobre tesoros de plata, mercurio y cobre.

Allí se asentaron, con otros pueblos, los quichuas y los aymaráes, mancomunados por el Titicaca, en su tradición de siglos.

De sus proximidades, en una época que olvida la leyenda, surgió un clan, que yendo hacia el Norte, llegó al valle qui-

chua de Cuzco estableciéndose en él. No es un pueblo belicoso. Adoran a Pachacamac, el que da la vida, y lo personifican en el Sol. Son los hijos del Sol. Y mediante la persuasión, unifican a todos los ayllus quichuas bajo esta creencia.

De ellos sale el Inca y en ellos se formaron los amautas, los sabios y sacerdotes que supieron dar normas de vida evidenciando gran espíritu práctico. Y el Inca llegó a ser la personificación del Sol en la Tierra, de ahí que su poder fuera omnímodo. Y desde el Ecuador hasta el Norte de Chile y Argentina, se extiende el Tahuantisuyo (las cuatro partes del Mundo), el imperio que simbolizan los Incas, y que tiene por capital al Cuzco.

Siempre por la persuasión imponen sus leyes económicas, políticas y religiosas a los demás pueblos, respetando sus gobernantes; sólo por excepción lo hacen por la fuerza de las armas. Y así incorporan pueblos al Tahuantisuyo, no costando al sometido más que un cómodo tributo. Disfrutan, en cambio, los beneficios de la administración incaica, que puede resumirse en: uno para todos; todos para uno.

Construyeron los Incas un notable sistema de canales y acequias para regadío y una red admirable de caminos para facilitar la comunicación en el extenso territorio. Sus minas les dieron las riquezas necesarias para adornar sus magníficos palacios y fortalezas que constituían la "arquitectura más poderosa del mundo".

LA MUSICA INCAICA

La magnífica música de los incas ha llegado hasta nosotros gracias a la tradición oral. La inexistencia entre ellos de una notación que fijara la expresión musical, impide el conocimiento directo de su riquísimo folklore, y el investigador se ve obligado a recibirlo de la boca del indio, a quien se le ha transmitido a través de innumerables generaciones, los aires tradicionales de antaño.

En la región serrana del inmenso país que poblaron los incas es donde se han conservado con la mayor pureza la música antigua y sus elementos característicos. Actualmente, en las altiplanicies bolivianas y la provincia peruana de Puno, se encuentran grupos indígenas en cuya música la influencia extranjera no se ha hecho sentir todavía, con la fuerza necesaria para imprimir su sello. Fuertemente arraigada en el inconsciente del indio, es herencia atávica, parte inseparable de su cuerpo y de su alma. "Es el folklore propio de una raza", inconfundible, típico, regional.

"La flexible línea melódica que nos desarrolla la flauta de un indígena se diferencia inmediatamente de una melodía española, por su absoluta falta de sensualidad y por una fuerza expresiva continua y sobria. Los aires de la alta montaña poseen, además, la espiritualidad, la extravagancia imaginativa, el noble desasimiento que observamos brotar de esa flauta." (1).

La gran emotividad de la música andina —se ha dicho—, ha nacido quizá al influjo de fuerzas telúricas desconocidas, que la han hecho misteriosa y sugestiva, y la han convertido en una de las más bellas de la tierra. La melodía suave y poderosamente atractiva que hace brotar el indio de su quena, es fruto de inquietudes subjetivas que éste experimenta sin saber porqué. Es la herencia de sus antepasados; es su sangre de indio.

Sería absurdo suponer, conociendo al indígena, que éste crea su música en un momento dado, cuando la naturaleza que lo circunda se manifiesta más poderosa y más bella que nunca, y ejerce entonces sobre él su influencia. Los indios tocan, y hasta acompañan la ejecu-

(1) R. y M. D'Harcourt, "La Musique des Incas et ces survivances", París, 1935, pág. 128.

ción instrumental con gritos onomatopéyicos que la complementan, ⁽¹⁾ cuando lo desean, en cualquier momento; si se quiere, cuando experimentan la necesidad de hacerlo, necesidad que es indiscutiblemente de origen subjetivo. Es muy cierto que la maravillosa naturaleza de los Andes, ha sido su gran inspiradora; pero lo ha hecho a través de toda la raza, y no en un momento, sino durante miles de años.

La música incaica se ha caracterizado —más que cualquier otra de América—, por una misteriosa melancolía, que nuestros oídos pueden claramente percibir en los aires nativos. Los esposos D'Harcourt, comentando ese sentimiento de vaga tristeza, tanto o más notable en las melodías que acusan influencia española, anotan la posibilidad de que sea tan sólo un efecto que se produce en nosotros como consecuencia de la tonalidad menor de las mismas. "Los indios no experimentan del todo las mismas emociones que nosotros al oír su música. Su modo menor no traduce necesariamente el lamento, sino también, en algunas ocasiones, la alegría y el movimiento de una danza, mientras que su modo mayor puede, a veces, expresar la desesperación."

(1) Nos referimos especialmente a los indios bolivianos puros, a los cuales difícilmente se los oye cantar.

Kollavina

Danza alegre

E. Caba

La música desempeñó un brillante papel en los distintos aspectos de la vida incaica. Esto se explica fácilmente dado el adelanto cultural de los Tahuantisuyos. La música intervenía en los momentos de trabajo o de descanso, en las fiestas o reuniones, en el culto religioso solar, y especialmente en el amor, para el que había llegado a constituir un nuevo y apropiado lenguaje.

Cuenta el Inca Garcilaso de la Vega: “Cada canción
 “ tenía su tonada conocida por sí, y no podían decir dos
 “ canciones diferentes por una tonada: y esto era, por-
 “ que el galán enamorado dando música de noche con su
 “ flauta, por la tonada que tenía, decía a la dama y a
 “ todo el mundo, el contento o descontento de su ánimo
 “ conforme al favor o disfavor que se le hacía; y si se
 “ dixeran dos cantares diferentes por una tonada no se
 “ supiera qual dellos era el que quería decir el galán, de
 “ manera que se puede decir que hablava por la flauta.
 “ Un español topó una noche a desora en el Cozco una

“Yndia que el conocia y queriendo boluerla a su posada, le dixo la Yndia: Señor, dexame yr donde voy, sabete que aquella flauta que oyes en aquel otero, me llama con mucha passion y ternura; de manera que me fuerca a yr alla;; dexame por tu vida que no puedo dexar de yr alla, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su muger, y el mi marido”.

Todos estos aspectos de la música incaica, que tan elocuentemente nos hablan de la adelantada civilización de Tahuantisuyo, requieren un estudio más detenido. ⁽¹⁾ Partiremos de la base de una clasificación general de las tomadas que han llegado hasta nosotros. En ellas se consideran, a grandes rasgos, dos épocas distintas: la primera corresponde al período precolombiano, o de la música estrictamente pentatónica; la segunda, al período postcolombiano, y se halla determinada por el aporte de elementos musicales de origen ibérico introducidos por los conquistadores del país.

Todas deben ser consideradas dentro del cancionero incaico. Vicente Forte, en una publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, ⁽²⁾ escribe: “El pentafonismo es la modalidad más pura de las canciones incaicas que pertenecen al período precolombino; pero aquellas que al contacto con las expresiones líricas de los conquistadores, se fundieron en el diatonismo, y hasta en el cromatismo de las de aquellos. ¿han de ser por eso menos típicas de la América hispana o criolla? Las músicas que analizadas con un criterio puramente

(1) Hemos juzgado imprescindible metodizar bien este estudio. En el presente capítulo seguimos la obra de los señores R. y M. D'Harcourt, que es de las más importantes y mejor documentadas que se han escrito sobre la materia.

(2) Introducción al “Cancionero Incaico”, de V. Guzmán Cáceres.

científico presentaran incisos de frases, o frases completas, decididamente diatónicas o cromáticas, ¿perderían por ello el derecho de ser incluídas en un cancionero que no fuese el americano? No lo creemos.”

Distinguiremos, pues, en la música incaica:

I. — las monodias conservadas por la tradición oral, monodias indígenas puras o precolombianas, y

II. — la música postcolombiana, de origen ibero-americano, música mestizada o criolla.

I. *Monodias indígenas puras.* — En las monodias indígenas del período precolombiano, el empleo de la escala pentatónica o de cinco grados, a la que nos hemos referido en el capítulo primero, es la característica sobresaliente. Damos a continuación un ejemplo de pentatonismo puro.



La línea melódica, generalmente extensa, posee una gran libertad. No es difícil encontrar en ella grandes intervalos: de séptima, de décima y aún mayores.

En cuanto a la armonía, la monodia incaica pura se abstiene completamente de ella. Los aires indios son ejecutados al unísono, aún en los casos en que intervienen muchos instrumentos o individuos cantantes.

Una estrecha relación guarda la música con la poesía del canto, en lengua nativa. Las canciones en quichua obligan a la melodía a cuidar la acentuación propia de esa lengua. “Los acentos expresivos de la monodia india

en la región que hemos estudiado, corresponden a los del lenguaje, como en el canto popular en general. La mayoría de las melodías indias puras poseen todavía su poesía en lengua quichua y son respetuosas de la prosodia". (1)

Los ritmos nativos son sumamente libres y variados. Son característicos de la música a la que pertenecen y según una feliz expresión "las gentes del pueblo, indios o cholos iletrados que cantan, danzan o tocan la flauta, los tienen en su sangre, y su instinto, más seguro que la cultura musical de un artista, permite que ellos les reproduzcan con fidelidad".

II. *Melodías mestizadas*. — La conquista obligó al pentatonismo nativo a aceptar elementos extraños, procedentes de la música europea. No podemos considerar aquí las razones históricas que hicieron posible la introducción de los mismos en la música indígena, ni menos el proceso de sincretismo que lógicamente tuvo lugar; sólo nos interesa el resultado final, que es la formación de una melodía mestiza, nacida, como sus cultores, de la confluencia de medios totalmente distintos.

La música mestiza, originada en los centros coloniales de población, y cultivada principalmente en los suburbios o arrabales de las ciudades, no llegó nunca a desalojar al pentatonismo puro de los indios del interior de la sierra, algunos de cuyos grupos se conservan aún hoy a salvo de toda influencia extraña, derivada del contacto con los blancos, como prácticamente lo prueba medio millar de urus puros que actualmente viven en las alturas bolivianas.

Una de las primeras causas de la mestización de la música indígena fué, seguramente, la celebración del cul-

(1) R. y M. D'Harcourt. op. cit.

to católico entre los indios convertidos por los misioneros cristianos; a la vulgarización de los temas religiosos siguieron pequeños cambios en la gama musical que los naturales debieron introducir para adaptarla a nuevas necesidades. Estas modificaciones fueron en un principio sumamente ligeras, porque los indígenas, amantes de su antiguo sistema tonal, se mostraron reacios a sustituirlo por otro; más con el tiempo, la convivencia con los españoles, y el cruce racial, por consiguiente, metamorfosearon el arte aborígen, cuya música llegó hasta a aceptar el diatonismo y el cromatismo de los europeos. El Inca Garcilaso dice en su Segunda parte de los Comentarios Reales, que había visto indios que tañían en sus flautas trozos de música europea, y que un tal Rodríguez de Villalobos era quien les impartía los conocimientos necesarios para poder leer cualquier libro de órgano, de canto, etc.

De este modo, de la antigua escala pentatónica americana surgió la escala mestiza cuyas formas modales esenciales, mayor y menor, han sido señaladas por los señores D'Harcourt, como resultado de una merítísima investigación.



Las primeras modificaciones introducidas en la escala pentatónica se denominaron mestizajes coloniales, o sea, pertenecientes a una época inmediatamente poste-

rior a la llegada de los españoles. Más tarde, cuando las diferencias regionales se acentuaron, aparecieron los que los autores antes mencionados llamaron mestizajes de mestizajes “algunos acomodados al gusto nacional ecuatoriano, peruano o boliviano y otros emparentándose más y más a las melodías españolas importadas”.

LOS GENEROS DE COMPOSICION

Los aires populares del territorio que ocupara el antiguo Imperio Incaico, en lo que respecta a sus formas de composición, han dado lugar a una clasificación binaria de carácter general, que es la siguiente:

- 1.° — Grupo correspondiente a las formas llamadas fijas.
- 2.° — Grupo correspondiente a las formas no fijas.

Las primeras incluyen a todos los aires tradicionales, que se mantienen, como su nombre lo indica, sin sufrir cambios; las otras, formas no fijas, acusan transformaciones impuestas por sus intérpretes produciéndose así variaciones notables.

Existe una gran dificultad para agrupar los aires indios y clasificarlos en géneros de acuerdo a sus características particulares, a fin de facilitar convenientemente su estudio.

El distinguido peruano Leandro Alviña, en una tesis sobre “La música incaica”, estableció la siguiente clasificación ternaria:

- 1.° — Género de la wanka: aires litúrgicos, ceremoniales, agrícolas.
- 2.° — Género del harawi: temas de amor.
- 3.° — Género del wayno: música de danzas.

Los señores D'Harcourt, adoptan otra, más amplia, en la que tratan de incluir a todos los géneros cultivados:

- 1.º — El canto de amor.
- 2.º — La danza cantada o instrumental.
- 3.º — El canto religioso.
- 4.º — Las lamentaciones funerarias.
- 5.º — La canción.
- 6.º — Los cantos de despedida.
- 7.º — La pastoral.

I. El canto de amor. El yaraví. — La canción amorosa es la expresión más bella y más pura del arte indio. Música suave y melancólica, da la impresión de perfumar el ambiente con su tristeza. Son composiciones “que respiran dolor y pena; se canta el amor, pero no con la espontánea alegría que ocasiona una intensa pasión satisfecha, triunfadora, sino con la desolación inmensa, con el desconsuelo incurable de las almas que sufren” (1) El yaraví es su representante.

La hermosa leyenda india del yaraví, tal como nos la narra don Felipe Barreda y Laos, dice así:

“Era en las épocas primitivas creencia conservada por la tradición, que la tranquila y solitaria laguna de Muruhuay, cercana al Cuzco, tenía la virtud poderosa de procurar marido a toda muchacha joven que bañara su cuerpo entre las límpidas ondas. Gemía ya el Perú bajo la presión abrumadora de la dominación española y las rudas faenas de la agricultura y de las minas hacían desaparecer millares de hombres. Una indiecilla hermosa, descendiente de una antigua fiusta, sintiendo horror a la soltería, quiso ensayar la virtud no desmentida de la fuente milagrosa, y una mañana de primavera, entre sonrisas de flores que saludaban la aparición del astro rey, el murmullo misterioso del viento acariciador que agitaba el

(1) Jorge Cabral, “La Música Incaica”, conferencia pronunciada en el Colegio Nacional de Buenos Aires.

follaje de los árboles, y el canto lejano de amables gorriones, se sumergió la indiecilla entre las aguas apacibles. La leyenda nos dice que apenas su cuerpo se hubo humedecido, tornóse más viva la luz del sol, las flores saludaron con alegría, los rosales del jardín vecino se cubrieron de rosas, violetas azuladas y castas azucenas llovieron sobre el lago, y resonó en la selva cercana el himno de la vida. Y en el mismo instante, escuchó la sorprendida indiecilla, el canto lejano y amoroso de una quena, que el viento alternativamente, atraía y alejaba, en vaivén incesante. Llena de rubor abandonó las aguas y tejió precipitadamente guirnaldas de flores con que cubrió su desnudez; la quena cantaba ya muy cerca y pronto apareció el enviado de la laguna. Los dos se comprendieron y se amaron; resolvieron vivir en una humilde cabaña, y para mantener siempre vivo el recuerdo del milagro que les había hecho tan felices, iban con frecuencia a bañarse en las aguas de la laguna. Pero un día imprevisto, cuando la pareja amante regresaba a su cabaña, atravesó el camino el altivo descendiente de un conquistador español que montado sobre un hermoso corcel, y seguido de algunos servidores, caminaba a la buena ventura, en busca de impresiones vehementes; detuvo a la pareja y admirado de la belleza de la indiecilla, la obligó a seguirle. Resistióse ella inútilmente y cuando el indio hacía esfuerzos desesperados por libertar a su compañera, un golpe muy rudo le tendió en tierra; cuando volvió en sí, encontróse solo, muy solo, en el camino sombrío. La leyenda triste nos cuenta que el amante desolado recorrió toda la comarca buscando sin descanso a su inolvidable compañera: pero todo fué estéril; la quena inútilmente se quejaba al viento, porque nadie respondía. Y una noche, en plena crisis pasional, desesperado y loco, el pobre indio adoptó el último recurso de los que no saben resignarse. Fué de nuevo a la fuente solitaria, a la laguna milagrosa. Todo estaba triste; las rosas muertas, secas las violetas, las azucenas marchitas y del bosque vecino,

envuelto en tinieblas, surgían gemidos y sollozos. Sentado al pie de una encina, apoyando la cabeza contra un tronco añoso, recibía el indio los pálidos rayos de la luna que filtraban a través del follaje en que anidaban amorosas tortolillas, y se escuchaba el lúgubre arrullo de los cuculíes. Permaneció el indio un buen rato en silencio en el recuerdo de las horribles amarguras de su vida, pero el grito descompuesto y penetrante de un buho que volaba muy cerca, le hizo volver de su letargo. Acababa de morir su última esperanza; el buho anunciaba la desgracia irreparable. Cegado por el delirio cogió entonces unas yerbas venenosas; preparó el brebaje mortal y lo bebió precipitadamente; y tomando su quena, entre los estertores de una cruel agonía, entonó un yaraví con toda la tristeza de su alma inconsolable. Fué el último lamento del moribundo, y dice la leyenda que, al día siguiente, cuando clareaba la aurora, al pie de la encina yacía el cadáver del desdichado, y junto a él su quena que todavía vibraba, y que de ella surgía como un resplandor que se apaga, el triste yaraví, que a veces se erguía, se arrastraba entre las flores, desaparecía para reaparecer de nuevo, y disminuir hasta perderse en un murmullo que el viento llevaba. Y era tan triste el canto de amor, que las aves, las plantas, las flores y la laguna tranquila aprendieron a llorar; y gotas cristalinas de rocío, como un manto de lágrimas, cubrían esa tumba del indio desdichado que de amor murió". (1).

Esta bellísima leyenda, sería fruto de alguna imaginación exaltada. Leyéndola, se presume todo el carácter de la composición, que realmente es muy triste.

La melodía es suave y pausada; el ritmo ternario por lo general —se emplea mucho el 3|4—, reconoce no obstante otras medidas (2|4; 4|4; 5|4; etc.); y se observa

(1) La música indígena en sus relaciones con la Literatura, Lima, 1910.

continuamente aquella estrecha relación con los acentos propios de la lengua quichua.

Encuadradas dentro del marco del pentatonismo nativo, pertenecen aún al período de la pre-conquista, y se llaman harawis. Posteriormente la llegada de los españoles señala la introducción de los mestizajes y los transforma en yaravíes. Una adaptación al gusto hispánico determinó tal vez la aparición de la llamada "fuga" en los yaravíes; se trata de algunos compases de movimiento más ligero que se agregan al final de la composición.

Transcribimos el célebre yaraví "Delirio" del compositor arequipeño Mariano Melgar, "bello ejemplo, únicamente mestizado en el ritmo y en la forma" ⁽¹⁾ ya que se sujeta ajustadamente al sistema tonal antiguo.

(1) R. y M. D'Harcourt, op. cit.

Delirio

Arequipa (Perú)

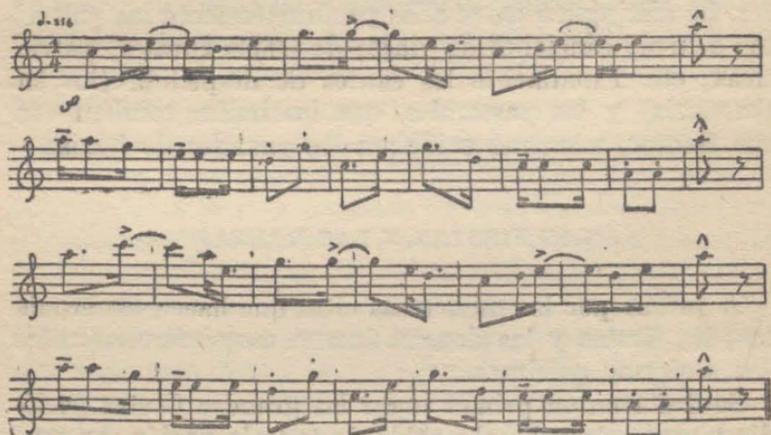
The musical score for "Delirio" is written on eight staves of a single treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "♩. 66". The piece features a melodic line with various ornaments and dynamics. The first staff has a tempo marking of "♩. 66". The second staff has a fermata over the first two notes. The third staff has a fermata over the first three notes. The fourth staff has a fermata over the first three notes and a dynamic marking of "dim.". The fifth staff has a fermata over the first three notes and a dynamic marking of "poco accel.". The sixth staff has a fermata over the first three notes. The seventh staff has a fermata over the first three notes and a dynamic marking of "p". The eighth staff has a fermata over the first three notes and a dynamic marking of "p".

II. La danza cantada e instrumental. El wayno. — Se conocieron entre los Tahuantisuyos numerosas formas

danzadas, de las cuales, algunas se acompañaban con cantos y otras eran exclusivamente instrumentales. Entre ellas puede citarse: la kaswa, de la que dice el P. Cobo: "...es una rueda o corro de hombres y mujeres asidos de las manos, los cuales bailan andando al rededor"; el ttakteo, similar al zapateado hispano; bailes guerreros, de los cuales damos un ejemplo; etc.

Khacampa

Cuzco (Perú)



También el wayno forma parte de este género. Comprende aires indios compuestos para las danzas en un compás de 2/4. "Según Cúneo-Vidal, wayno derivaría de wayñuk, muerte, y habría designado antiguamente entre los quichuas una danza ritual funeraria, correspondiente al yaraví entre los aymaraes, pura suposición a la cual no se puede resolver. Los peruanos han formado los diminutivos waynito y San Juanito, para designar piezas de más

movimiento. Se conocen también el wayno-pasacalle y el wayno-triste, más lentos y más graves...'' (1).

III. Los otros géneros. — En lo que respecta a los demás géneros que hemos citado haremos algunas referencias sintéticas.

Se ha conservado algunos trozos de música religiosa que se ejecutaban durante la ceremonia del culto solar, así como aires funerarios, denominados llantos, provenientes en su mayoría de la región ecuatoriana.

Las canciones son numerosas y de muy variado carácter. Se distinguen entre ellas preferentemente las palomitas o urpi; canciones de viaje; de temas rurales; patrióticas; etc. Finalmente los cantos de despedida (los kacharparis) y las pastorales, que los indios tocaban con sus flautas, mientras cuidaban los ganados de llamas.

LAS FIESTAS Y LAS DANZAS

A juzgar por las numerosas citas que hacen los cronistas, las fiestas y las danzas fueron muy comunes entre los antiguos quichuas.

Se destacan en primer lugar las grandes fiestas periódicas, que celebraba el pueblo de toda la nación, en presencia de los más altos dignatarios imperiales; el propio Inca las presidía en el Cuzco.

La primera, es la fiesta del Sol o Intip-raymi, llamada también la Gran Fiesta o Hatun-raymi, que se celebraba después del solsticio de invierno, no se sabe con exactitud en qué fecha. Antes de la iniciación de estos festejos afluían al Cuzco los delegados de todo el país, ataviados vistosamente para intervenir en ellos. El día fi-

(1) R. y M. D'Harcourt, op. cit. pág. 177.

jado, la multitud espera la salida del astro rey para dar comienzo a la solemne celebración con la adoración del Inca, quien ofrecía entonces a su padre el Sol, la primer libación. Estas fiestas se prolongaban por nueve días entre libaciones, sacrificio de animales, cánticos solemnes, danzas colectivas, coreografía individual, música de todo género, según cuenta el Inca Garcilaso de la Vega. Siguen a ésta en orden de importancia, la fiesta de Situa, después del equinoccio de Septiembre, que simboliza la expulsión de todos los males y enfermedades que los acosaban, la fiesta de Capac-raymi, consagratoria de los nuevos orejones, y por último, la cuarta fiesta, que no se conoce bien, y que según Garcilaso era la llamada Cusquie-raymi.

Estaban también muy arraigadas en el ambiente indígena las fiestas agrícolas o del trabajo rural; las del cultivo de las tierras sagradas del Sol; etc. Durante estas últimas, según dice Garcilaso: "...los cantos que ellos decían en alabanza del Sol y de sus Monarcas estaban todos comprendidos bajo la significación de la palabra haylli que en la lengua peruana quiere decir triunfo, porque ellos triunfaban de la tierra, trabajándola y removiéndola para que diera su fruto. Entre estos cantos, mezclaban graciosas historias de amor y recitados de hazañas guerreras, pero todo se refería principalmente a la victoria que ellos obtenían por su trabajo de la tierra..." La cosecha del maíz era motivo de regocijo y se la festejaba con el célebre baile ayrihua y el correspondiente ceremonial.

Los grandes acontecimientos civiles o militares, nacimiento de herederos del Inca, muerte de reyes o funcionarios, etc., daban lugar a la realización de fiestas y ceremonias populares extraordinarias, de las cuales algunas se han hecho famosas por su magnitud. Asimismo,

para recordar las grandes empresas acometidas por sus Incas, tenían la costumbre hacerlas cantar a manera de poemas épicos, perpetuando así, poéticamente, su historia.

Ya nos hemos referido en párrafos anteriores, a diversas formas de danzas comunes entre los Tahuantisuyos. Volveremos a hablar rápidamente de ellas. Acosta ⁽¹⁾ hace referencias de muchas danzas incaicas, y dice que algunas "en que imitan diversos oficios como de ovejeros, labradores, de pescadores y monteros" eran muy comunes.

Garcilaso comentó una danza de carácter noble, danza que se decía de los Incas, de la cual el P. Cobo hace la siguiente descripción: "La danza propia de los Incas se llama guayaya. En un tiempo, tan sólo las personas de sangre real podían participar en ella, llevando en la cabeza el estandarte del Inca con la insignia (champi). Se bailaba al son de un gran tambor que un Indio del pueblo sostenía en sus espaldas y que una mujer se encargaba de golpear. La música y la danza eran graves y decentes sin saltos ni piruetas. Los que bailaban, hombres y mujeres, a veces en número de dos o tres cientos, conforme a la solemnidad de la ceremonia, se tenían en fila por la mano. Danzaban, unas veces mezclados, otras repartidos en dos filas, los hombres de un lado y las mujeres del otro. Se comenzaba este baile, a distancia del Inca o del cacique en presencia del cual se ejecutaba. Se hacían en medida tres pasos: el primero hacia atrás, los dos siguientes hacia adelante; de esta manera, retrocediendo y avanzando, se ganaba siempre terreno hasta llegar a donde se encontraba el Inca. En ciertos casos, en las manifestaciones más importantes, el soberano participaba en persona en la danza".

(1) Historia natural y moral de las Indias.

En otro lugar hemos mencionado a las danzas guerreras de los Tahuantisuyos, poniendo además un ejemplo de ellas. Este tipo de danza era reservado para los hombres que intervenían en ellas luciendo armas de combate al son de una música apropiada a las circunstancias.

LA LITERATURA INCAICA EN SU RELACION CON LA MUSICA, — EL OLLANTAY

Los incas no tuvieron una escritura que perpetuara los monumentos de su antigua literatura. Más los relatos que dejaron Garcilaso de la Vega, Molina y Salcaymahua, hacen a menudo mención de la existencia de una abundante literatura, de variadas expresiones poéticas, refiriéndose muy especialmente al cultivo del género dramático que habría estado en boga entre los habitantes de Tahuantisuyo de acuerdo con los datos que ellos recibieron de los Amautas.

La tradición oral sirvió para la conservación de los mismos. Durante el tiempo de la conquista, y aún de la colonia, el gusto popular hacia las representaciones dramáticas fué hábilmente aprovechado por los europeos en su acción civilizadora; más los verdaderos dramas incaicos fueron conservados por los Amautas quienes, de este modo, impidieron que se dejasen de representar hasta fines del siglo XVIII, en que, con motivo de la sublevación del indio Condorcanqui —llamado el Inca Tupac Amarú—, fueron prohibidos por las autoridades españolas.

Todas estas piezas son de un alto valor poético-musical, por cuanto durante la representación de las mismas se alternan los recitados con aires indios de gran belleza.

El más conocido de los dramas incaicos —el más discutido también—, es el que relata el levantamiento del general Ollantay contra el poder supremo del Inca. Este drama habría sido

compuesto hacia el 147 d. de J. C. y su primera copia realizada por el cura de Sicuani, Dr. Antonio Valdez, en 1770.

Tomamos de la obra del eminente peruanista inglés Sir Clements Markham, "Los Incas del Perú", el argumento del drama:

"La acción se inicia con un diálogo entre Ollantay y su paje Piqui Chaqui, mozaibete agudo y gracioso. Ollantay expresa su amor por la Princesa Cusi-Coyllur y ordena a Piqui Chaqui que le lleve una misiva; éste hace ver a su amo el peligro de su audaz pasión, y esquivo el asunto de la conducción del mensaje. Entra enseguida el Uillac-Uma o Sumo Sacerdote del Sol, quien enterado del amor de Ollantay, lo amonesta en una escena de gran solemnidad y afecto. La escena siguiente ocurre en el palacio de la Reina. Aparece la emperatriz Anahuarqui en compañía de su hija la Princesa Cusi-Coyllur que se lamenta amargamente de la ausencia de Ollantay. En esto entra el Inca Pachacútec, quien ignora que su hija se ha casado secretamente con Ollantay, cosa que oculta su madre celosamente. El Inca prorrumpe en extravagantes expresiones de amor para con su hija. Luego entran mozos y doncellas bailando y cantando un canto de cosecha; cantan después un harawi muy melancólico, cantares ambos que se prestan a que la Princesa los interprete como fúnebres presagios de su suerte y de la de su esposo. En la tercera escena Ollantay presenta su demanda al Inca Pachacútec en cuartetos octosílabos, y es rechazado sarcásticamente. El caudillo aparece luego en las alturas que coronan el Cuzco. En un soliloquio, declárase implacable enemigo del Cuzco y del Inca. Llega Piqui Chaqui con nuevas de que el palacio de la reina está abandonado y Cusi-Coyllur ha desaparecido, en tanto que buscan a Ollantay. Mientras dialogan amo y criado oye una canción tras de unas rocas, que celebra la belleza de Cusi-Coyllur. Se escucha enseguida rumor de tropas que se acercan, y Ollantay y Piqui Chaqui se dan a la fuga. En la escena siguiente apa-

rece el Inca que, despechado por la huida de Ollantay, ordena a su general Rumi Ñahui que parta inmediatamente a aprehenderlo. De pronto, entra un chasqui o correo, trayendo noticias de que Ollantay ha levantado un considerable ejército en Ollantay-tampu, y que los rebeldes lo han aclamado Inca.

El segundo acto se abre con una escena imponente en el palacio-fuerte de Ollantay-tampu; las tropas aclaman Inca a Ollantay y éste nombra general de su ejército al caudillo serrano Urco Huaranca. El noble general explica los planes que ha concebido para contrarrestar al ejército del Cuzco que se aproxima, y su plan defensivo. En la escena que sigue, Rumi Ñahui, prófugo entre los cerros describe su derrota y el completo triunfo de la estrategia de Ollantay y de Urco Huaranca, en un soliloquio en cuartetos octosílabos. La última escena se realiza en los jardines del Convento de las Vírgenes del Sol. Aparece una niña de pie en una puerta que da a la calle. La niña, como se ve después, no es otra que Ima Sumac, la hija de Ollantay y de Cusi-Coyllur, que tiene ya diez años e ignora aún a sus padres. A ella viene Pitu Salla, a quien interroga la niña, para que le diga quién es; Ima Sumac sale apenas entra Mama Ccacca a acribillar a Pitu Salla con preguntas sobre su trabajo de persuasión de la niña para que abraze la vida monástica. Esta Mama Ccacca es carcelera de Cusi-Coyllur.

El tercer acto comienza con una escena jocosa entre el Uillac-Uma y Piqui Chaqui, que se encuentran en una calle del Cuzco. Piqui Chaqui necesita saber noticias, sin decir nada, y sale con la suya. Entérase de la muerte del Inca Pachacútec y de la ascensión de Túpac Yupanquí y corre a llevar esta noticia a su señor. Sigue una conferencia entre el nuevo Inca Túpac Yupanquí, el Uillac-Uma y el derrotado general. Rumi Ñahui había tramado una pérfida estratagema. Ocultó a sus tropas en cuevas y gargantas contiguas a Ollantay-tampu, pres-tas a invadirla. A una señal dada, tasajeó y mutiló su rostro,

cubrióse con barro y llegó así a las puertas de Ollantay-tampu, afirmando que había sufrido ese trato del nuevo Inca y que llegaba en demanda de protección. Ollantay lo recoge con la mayor benevolencia y hospitalidad. A poco, Ollantay y su pueblo celebraban el Raymi o solemnísima fiesta del Sol, con muchos regocijos y libaciones. Aparentó Rumi Ñahui participar de las fiestas, mas, cuando a la mayoría de las gentes rindió la embriaguez, abrió las puertas de la fortaleza, dió entrada a sus tropas y apresó a los rebeldes. La siguiente escena se verifica en el jardín del convento en donde Ima Sumac importuna a Pitu Salla para que le revele el secreto de la reclusa. Al fin, cede Pitu Salla y abre una puerta de piedra. Aparece Cusi-Coyllur encadenada al muro y casi agonizante. Fué recluída allí por orden del Inca Pachacútec, su padre, al nacer Ima Sumac. La reaniman con alimentos y bebidas, y se descubre el parentesco entre madre e hija al oír la prisionera el nombre de la niña, pues ella se lo impuso. Aparece después el Inca Túpac Yupanquí en la sala de ceremonias de su palacio, sentado en el trono y acompañado por el Uillac-Uma. Comparece ante ellos un chasqui o mensajero que refiere el éxito de Rumi Ñahui, en cuartetas octosílabas. El propio Rumi Ñahui entra enseguida y es felicitado por el monarca. Luego llegan los prisioneros, escoltados por sus guardianes. Ollantay, Hanco Huayllu, Urco Huaranca y Piqui Chaquí. El Inca les enrostra su traición y pide al Uillac-Uma que les juzgue. El Sumo Sacerdote aconseja el perdón. Rumi Ñahui propone la ejecución inmediata. El Inca parece acceder a esta insinuación y ordena que los ajusticien, más al punto exclama: "Detenéos!"; perdona a los culpables, otorga a Ollantay la más alta dignidad en el Imperio, después de la suya, y da a Urco Huaranca el generalato del ejército. Sucédense regocijos en festejo del perdón y en mitad de aquellos ábrese paso Ima Sumac hasta la sala del trono y arrojándose a los pies del soberano le ruega que salve la vida de su madre. El Inca consulta

a Ollantay el asunto, pero éste no reconoce a Ima Sumac, y merced a la intervención del Uillac-Uma, el Inca accede a acompañar a la niña. La última escena se realiza en los jardines del convento. Penetra en estos el Inca con Ima Sumac, acompañado por la Corte. Ordena a Mama Ccacca que abra la puerta de piedra, y los servidores sacan a Cusi-Coyllur, quien prueba ser hermana del Inca y esposa de Ollantay. Sobrevienen explicaciones y todo acaba felizmente."

LOS INSTRUMENTOS INCAICOS

El instrumental usado en el antiguo Tahuantisuyo es actualmente una de las fuentes de estudio más importantes para las investigaciones científicas que se realizan con el objeto de conocer con exactitud el adelanto musical del Imperio de los Incas. Muchísimos instrumentos de innegable antigüedad se han hallado en las ruinas del altiplano andino, y hoy se estudian con detenimiento.

Ellos constituyen un conjunto sumamente variado, en donde se observan no pocas veces, semejanzas con instrumentos de otras civilizaciones de América. Como lo hace notar Carlos Vega, esto se debe a que el pueblo incaico fué conquistador de otros, también de elevada cultura, de modo que no todos los instrumentos que se les atribuyen, fueron verdaderamente de ese origen.

La sencillez en la construcción era típica del instrumento indígena. El indio lo elaboró para que respondiera a sus necesidades musicales, utilizando para ello materiales que creyó convenientes: huesos, piedras, vegetales, arcilla, etc. Los sonidos que de ellos obtenían los indios, se prestaban, más que los de ningún otro instrumento perfeccionado, para la expresión de la música au-

tóctona. Se contaron entre ellos, durante el período precolombiano, numerosas variedades de viento y de percusión. Recién después de la conquista hispánica los indios fabricaron instrumentos de cuerda.

La quena es el más típico de los instrumentos indígenas americanos; es el prototipo de la flauta vertical común entre las tribus que poblaron este continente. Fabricada por lo general con huesos (tibias, etc.), o con cañas apropiadas y a veces con otros elementos vegetales y hasta tierra cocida y piedra, afecta una forma cilíndrica, en la que se busca la mayor regularidad posible. Esta condición se logra especialmente cuando se la construye con caña. Dos orificios en los extremos, para dar entrada y salida al aire que insufla el ejecutante; una serie de agujeros a lo largo del tubo sobre los que éste pone las yemas de los dedos para producir los sonidos de la escala pentatónica y un corte en forma de "V" en la embocadura, constituyen las otras características de la quena. En cuanto a la longitud del instrumento, ella es variable. Se han obtenido ejemplares de 10 a 40 cms., y probablemente de otras medidas también, claro está que empleando distintos materiales, por cuanto en las quenenas de caña hay que limitarse a la mayor distancia entre dos nudos consecutivos. El número de las perforaciones laterales, que tampoco es fijo, no pasa sin embargo de siete; en los casos hallados en las excavaciones en que se supera este número, se nota que algunos orificios han estado obturados por una sustancia que el tiempo ha hecho desaparecer.

La Flauta de Pan, tan difundida en la Antigüedad, se conoció en el Tahuantisuyo bajo la denominación de antara. Consiste ésta en una serie de "tubos de caña" yuxtapuestos, de una longitud y diámetro que crecen con regularidad. Los tubos, cerrados en la extremidad

inferior, se hallan abiertos por la otra, todas las cuales se sitúan a una misma altura, para que al tocarlas, los labios del instrumentista puedan pasar de una a otra con facilidad, desplazándose horizontalmente. Cada tubo da una nota distinta, y esta nota se obtiene del mismo modo que cuando se sopla el tubo hueco de una llave para arrancarle un sonido" (1). Las antaras, del mismo modo que las quenás, se fabrican de diversos materiales. Sus dimensiones, así como el número de sus tubos, son variables. La forma en que los indios tocan la antara es muy original: si lo hace uno solo —lo que es poco frecuente—, emplea con preferencia una flauta de doble hilera de tubos; a la que arranca sonidos suavísimos; si lo hace un conjunto, que es la forma corriente de ejecutar la antara (2) entre ellos, el primer sonido lo toca un indio en su flauta; el siguiente, otro en la suya, y así alternadamente, con una precisión realmente asombrosa, van, entre todos, desarrollando una melodía.

Sonajas (3) y tambores se destacan entre los instrumentos de percusión. Las primeras se construyen utilizando especialmente calabazas en cuyo interior se introduce un cierto número de semillas o cualquier material que las reemplace, de manera tal que, al agitar la sonaja por su mango, produzcan los sonidos deseados. Asimismo se hacen sonajas empleando otros productos vegetales, barro cocido, arcilla, cueros, metales, etc. Pero, como dice el P. Cobo: "El instrumento (de percusión) más común es el tambor, que ellos llaman huancar. Hacíanlos

(1) R. y M. D'Harcourt, op. cit., pág. 35.

(2) Lo mismo se puede decir del sikus boliviano, que es la Flauta de Pan de los aymaraes.

(3) La denominación de "ayakastli", comúnmente empleada, es mejicana.

grandes i pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado i seco". Los había de distintos tamaños, correspondiendo a los menores la denominación de wankartinya, o simplemente tinya.

RESUMEN

En el antiguo imperio incaico se cultivó la música, —entre las demás artes—, la que llegó a alcanzar maravillosas expresiones. Todo ese riquísimo folklore se conserva por tradición oral.

La música incaica se caracteriza por una gran emotividad y un marcado sentimiento de melancolía, de vaga tristeza, que se acentuó posteriormente a la conquista. Este arte representó un importante papel en todos los aspectos de la vida indígena.

Para el mejor estudio de la música andina, se han establecido en ella dos períodos o épocas distintas: 1) el período precolombiano o de la música indígena pura; 2) el período postcolombiano o de la música mestizada por la introducción de elementos europeos. El primero, representado por la monodía indígena pura, se caracteriza por el empleo de la escala pentatónica o de cinco grados, por la carencia absoluta de armonía, por sus líneas melódicas extensas y ágiles, ritmos libres, etc. El segundo, de las melodías mestizadas, determina la creación de una nueva escala, con la introducción de los distintos mestizajes.

Los señores D'Harcourt han clasificado siete géneros diferentes de composición en la música incaica. Los principales son: el canto de amor, cuyo representante típico es el yaraví; la danza cantada o instrumental en el que se comprende al wayno, etc. El yaraví es una canción amorosa de sorprendente belleza, alrededor de la cual se ha tejido una hermosa le-

yenda, y en la que puede apreciarse en toda su magnitud el sentimiento nostálgico del indio. El wayno es una forma de danza peruana de mucho arraigo en el ambiente nativo, que ha dado origen a otras de distintas regiones.

Las fiestas y las danzas fueron muy comunes en el antiguo Tahuantisuyo. Destácanse en primer lugar las grandes fiestas periódicas, que se celebraban en toda la nación: la fiesta del Sol o Intip-raymi; la de Situa; el Capac-raymi y el Cusquie-raymi. Tenían también fiestas agrícolas, otras dedicadas a los grandes acontecimientos, políticos, militares, etc. Entre las danzas podemos citar a las del Inca, descripta por Garcilaso, las danzas guerreras, etc.

La literatura tuvo también en el imperio incaico mucha relación con la música. Se cultivaba con entusiasmo el género dramático, cuyas obras maestras se transmitieron por tradición oral. De estas composiciones —de alto valor poético-musical—, forma parte el famoso drama de Ollantay, que habría sido compuesto hacia el 147 d. de J. C., siendo copiado por primera vez por el P. Dr. A. Valdez. En él se relata el alzamiento del general Ollantay contra el poder supremo del inca, la derrota de aquel por la traición después de largos años de lucha, y finalmente la magnanimidad del monarca al perdonarlo.

Los antiguos peruanos usaron un instrumental sumamente variado —tal vez por causa de la enorme extensión del imperio y de las conquistas—, que en general era de sencilla construcción. Este instrumental constituye hoy la fuente de estudios más valiosa para el conocimiento de aquel antiguo sistema musical. Perteneían a él la quena, flauta vertical, fabricada con caña, hueso, etc., muy original; la antara o Flauta de Pan; un gran número de sonajas; y otros instrumentos de percusión.

CAPITULO III

CULTIVO DE LA MUSICA EN BOLIVIA

Elementos de la música de Bolivia. Modo de expresión. Canciones bolivianas: vernáculas y criollas. Instrumentos primitivos usados. Músicos destacados.

El cancionero boliviano es uno de los más ricos de América. La inmensa variedad de sus motivos, todos ellos de un colorido extraordinario, que van desde la expresión más triste y más sentimental hasta la regocijante vivacidad de una danza cantada o el ritmo ágil de una alegre melodía mestiza, así lo proclaman.

Sin embargo, pese a la existencia de un venero musical de tan alta calidad y belleza, como es el de Bolivia, este país parece empeñado en ocultar los tesoros artísticos que guarda celosamente en las sierras desde hace muchísimo tiempo. Y no es que carezca de hombres capaces de colocarla al frente de las grandes naciones americanas, como poseedora de un acervo musical de extraordinario valor. Ello se debe a la indiferencia nacional, un inexplicable desinterés por estas especulaciones artísticas, que ahoga las inquietudes individuales, gérmenes quizá de la grandeza musical de América.

Heredera, como el Perú, del patrimonio cultural de los antiguos Incas, esa maravillosa civilización que es honra de nuestro continente, Bolivia ha conservado por tradición de las generaciones, los aires indígenas del Kollasuyo (una de las cuatro provincias de Tahuantisuyo), tan sólo con los pequeños cambios impuestos por el tiempo. Los indios son conservadores de las costumbres de sus antepasados, y se apegan, por lo tanto, a todo lo que sea tradición. La población boliviana acusa, de acuerdo a los datos estadísticos, un elevado porcentaje de indios.

Más floreció también en ella, después de la conquista hispánica, una expresión distinta —amalgama de lo indio y de lo español—, que arraigándose en el elemento criollo que la creara, se hizo eminentemente popular. Es la música mestiza o chola, de sugerente belleza.

El cancionero boliviano comprende, pues, tanto a la música vernácula, que se conserva y se cultiva en sus formas originarias de antaño, como a la música popular criolla diseminada por todo el territorio después de la conquista.

Finalmente, en lo que respecta a los círculos musicales urbanos, en Bolivia ocurre lo que en todas partes: ellos se hallan casi totalmente absorbidos por el arte europeo así como por otras manifestaciones extranjeras.

ELEMENTOS DE LA MUSICA DE BOLIVIA. — MODOS DE EXPRESION

En la música del altiplano boliviano distínguense, como hemos visto; la música vernácula, de origen netamente incaico, y la música mestiza, constituida por elementos tanto de origen indio como europeo. Es menester estudiar separadamente ambas expresiones, que son cultivadas actualmente por dos tipos característicos de la po-

blación altiplánica: el indio y el cholo. Al considerar la primera, veremos que le corresponden casi todas las observaciones que hicimos sobre el arte autóctono en el capítulo anterior, en que hablamos de la antigua música peruana. Se debe agregar a ella tan sólo los rasgos de diferenciación regional que pueden anotarse. La otra comprende a los aires criollos populares.

La música nativa de Bolivia reconoce elementos de dos orígenes con características propias pertenecientes a dos grandes grupos indígenas, quichua y aymará, que poblaron respectivamente el norte y el sur de su territorio, separados por la región de los lagos y los valles bolivianos. Estos caracteres predominantes tienen entre ellos diferencias notables: mientras el quichua es delicado y suave, si se quiere romántico, el aymará, de mayor vigor y expresión en su forma resulta más fuerte, más robusto que aquel; ambos, en un todo de acuerdo con la modalidad peculiar de su gente. Gastón O. Talamón (1) refiriéndose a esos cancioneros indígenas, dice: "... el de los aymarás, vigoroso y rudo como el paisaje del altiplano, original y hondamente expresivo, de ritmos incisivos, quebrados y pujantes, en todo acorde con el tipo moral y físico del aymará, recio, anguloso, y de la más intransigente de las moralidades... El cancionero quechua, de menor rudeza, pues se explaya en él toda la elegancia de los huacos del Cuzco y de las islas del Sol y de la Luna, de emoción menos desgarradora pero no menos humana, y que también responde al tipo fino, suave y aristocrático del quechua"...

La dominación incaica que los unió en un solo imperio, la larga convivencia en el mismo país, fueron borrando

(1) Conferencia pronunciada en "La Peña", el 24 de agosto de 1936, al presentar al auditorio argentino al distinguido compositor boliviano don Eduardo Caba.

poco a poco los rasgos diferenciales —sin conseguirlo del todo—, y esas dos expresiones musicales indígenas se fueron penetrando mutuamente, mezclándose en las zonas de contacto. No obstante este fenómeno, actualmente se pueden distinguir con facilidad, en la música boliviana, los elementos quichuas de los aymaraes, cuyos modos de expresión no se confunden.

En cuanto al aporte europeo que propició la aparición de los elementos mestizos, ya lo conocemos por el capítulo anterior. El grado de mestizaje no es siempre el mismo, y esto se hace notable en las expresiones musicales, como también lo hemos visto al hablar someramente de los distintos mestizajes.

Como resultado de la conquista, por la presencia de mestizajes, el carácter melancólico de los aires nativos se acentuó aún más. Hemos visto cómo el yaraví se hace más triste y más sentimental que los antiguos harawis peruanos. La música, reflejo del alma, transparenta el dolor de una raza vencida. La conquista implica para el indio una situación de inferioridad con respecto al hombre blanco, que no puede dejar de experimentar, dada su característica sensibilidad. La prepotente voluntad del español, no le deja otro recurso que quejarse al viento en sus melodías, que se tornan por ello aún más sentimentales que antes. El mestizo, también se siente un ser inferior, que los blancos desprecian; por eso vibra en sus labios, la queja de profunda tristeza .

La música vernácula ya era de por sí triste; el cruce racial acentuó ese carácter, que ha llegado a convertirse en sello típico de la expresión musical boliviana, en sus diferentes formas.

CANCIONES BOLIVIANAS

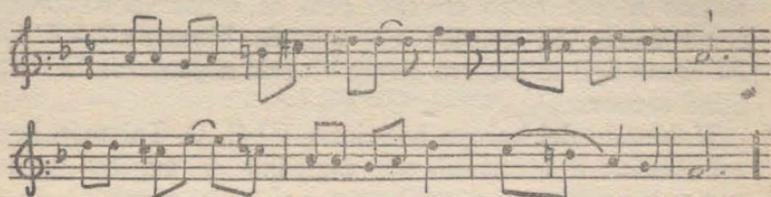
En lo que respecta al acervo nativo, se conservan en general, las danzas y canciones incaicas, con las variantes regionales correspondientes. La música indígena, en Bolivia, se considera indiscutiblemente incaica. Sin embargo, vamos a referirnos brevemente a algunas expresiones que escaparon a lo considerado en el capítulo anterior.

El llaqui-arú es un aire de los aymaraes, de carácter sumamente triste, rebela una amargura intensa, provocada por inquietudes pasionales o por una pena muy honda, que según se ha dicho, mueve al llanto. Las danzas nativas son también muy comunes y las encontramos de diferentes tipos. Entre ellas, la kachua, de carácter completamente amoroso; la danza de los sicuris, que toma su nombre del instrumento sikus (antara peruana) que la acompaña, etc.

Las manifestaciones más difundidas de la música popular criolla en Bolivia son el Bailecito, la Cueca boliviana, el Kaluyo, etc.; podríamos citar muchas otras tan interesantes como éstas.

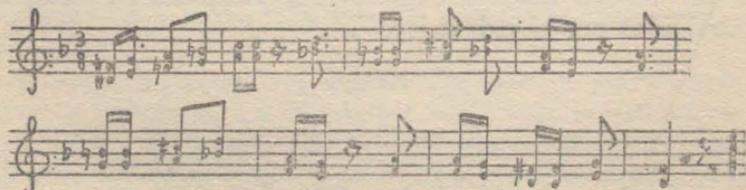
La cueca es una danza criolla, que, bajo denominaciones más o menos diferentes se extendió desde Argentina y Chile hasta el Perú, Ecuador y Colombia. Es así como en el norte argentino es muy popular la zamba, en Chile la Zamacueca y en el Perú la Marinera o Chilena. Lo único que les diferencia es el color local que van adquiriendo en distintos sitios, así también como el número de compases que varía de unas a otras. La tonalidad más común en ellas es la menor; no obstante ello, se encuentran algunas en tonalidad mayor. En cuanto a la medida se emplean el 3/4 ó 6/8 generalmente.

Cueca



Los Bailecitos del altiplano, de carácter sentimental, humorísticos, pasional o político muchas veces, se hallan sumamente difundidos entre el elemento criollo. Se ha discutido mucho sobre este particular, opinándose que la denominación comprendía al conjunto de las danzas criollas, tanto peruanas como bolivianas. Carlos Vega, en su erudito trabajo opina que "Bailecito, es realmente nombre de una danza criolla actual que reúne cierto número de características formales". (1). También en ellos se prefiere la tonalidad menor; el compás es generalmente 3/8 ó 3/4. El bailecito, cultivado desde mucho tiempo atrás en Bolivia, se ha extendido luego a los provincias argentinas del Norte, dando origen quizá a la chacarera.

Bailecito



El kaluyo boliviano es una danza cantada por los cholos o mestizos, así como el Pasacalle, la Pandilla, etc.

(1) Artículo publicado en "La Prensa", el 18 de junio de 1933 y posteriormente en su obra "Danzas y Canciones Argentinas", 1937.

nas. Son ellas las danzas de Navidad, muy variadas, que tienen lugar antes y después de la fiesta del nacimiento del Niño Jesús; las de Semana Santa; las del día de Todos los Santos, etc. El Carnaval es también motivo de bailes y canciones, que se repiten todos los años.

INSTRUMENTOS PRIMITIVOS USADOS

El conjunto de los instrumentos primitivos usados actualmente en Bolivia es de origen incaico. La denominación aymará aplicada a ellos por lo común, establece la diferencia regional. Los instrumentos de viento y de percusión son de origen precolombiano; los de cuerda, posteriores a la conquista.

La quena es el instrumento más popular. En el apéndice de ilustraciones de este libro se puede apreciar bien, en dos fotografías, una quena indígena boliviana en su parte anterior y posterior. En el capítulo anterior hemos descripto el instrumento. Las variantes entre la primitiva quena y la de nuestros días son pocas; en primer lugar la embocadura se ha hecho más larga y ha tomado forma cuadrangular; la disposición de los agujeros se ha perfeccionado, teniéndose hoy en cuenta medidas preestablecidas.

El sikus es exactamente lo mismo que la antara quichua ya descripta. La diferencia estriba en la denominación, que es de origen aymará. Es uno de los instrumentos más típicos del Altiplano. Su influencia ha llegado, como la de la quena, hasta el Norte argentino-chileno.

Los pinquillos o pincollos bolivianos son otra variedad de flauta, muy comunes en el país. Se distinguen entre ellos varios tipos: "Existen Pincollos de cinco agujeros (Pincollo de Carnaval), de 0,47 mts., de largo, y diámetro delgado (0,02 como en la mayor parte de los Pinco-

llos). El timbre es chillón y la música y ritmo locos, diríamos extremadamente dionisiacos. Tocan pocos músicos acompañados por la Wankara (Tambor) grande. Con él se celebra el Carnaval, se hacen las Khachuas (Danzas de amor) primaverales, etc..." (1)

Podemos mencionar otras variedades, como el Pinquillo de Ppakochi, de 0,35' mts., con tres agujeros solamente; el Pinquillo Mohoceño en tres tamaños: el Grande (Salliva), de 1,25 mts., de longitud; el Mediano (Lieu), de 0,80 mts., aproximadamente y el Pequeño (Contra), de 0,60 mts.

Según dice González Bravo: "El timbre de la Tarka, aterciopelado y tierno, expresa tan elocuentemente las melodías en Modo Pentatónico, que bien las podríamos llamar melodías de Tarka". Este instrumento, sumamente parecido a un Pinquillo, tiene mayor diámetro que éste, teniendo en cuenta su longitud, que puede ser de 0,64, para los de mayor tamaño; de 0,45, para los medianos, y 0,30, para los más chicos. Etimológicamente tarka significa "ronco" (aymará); este nombre se relaciona pues, con el timbre de los sonidos que produce. Otra característica del instrumento es la presencia de un orificio cuadrangular en el extremo inferior.

No creemos necesario extendernos más, considerando el instrumental indígena boliviano, que, como se ha dicho, es de una gran variedad. Tan sólo mencionaremos el Pututu, que es el típico instrumento guerrero de los indios bolivianos que representa entre ellos casi lo que un clarín en nuestros ejércitos.

Finalmente nos corresponde hablar del más notable de los instrumentos de la post-conquista: el Charango. Las fotografías de un charango boliviano legítimo que inser-

(1) A. González Bravo, Kenas, Pincollos y Tarkas, Bol. Latino Americano de Música, Tomo III.

tamos en el apéndice de ilustraciones demuestran claramente la naturaleza de este instrumento. Se trata de una especie de guitarrita construída sobre el caparazón de un quirquincho (mulita), que consta de cinco o seis cuerdas. De tamaño pequeño (50 cms., más o menos) son muy manuales y los indios o los cholos acostumbran a llevarlos sujetos a la cintura.

MUSICOS MAS DESTACADOS

Bolivia, que posee inmensos tesoros de música americana —como lo hemos podido apreciar en el curso de este capítulo—, ha tenido asimismo entre sus hijos, cultores del arte de los sonidos, destacadas figuras cuyos méritos se han reconocido en los círculos artísticos nacionales y extranjeros. Podemos citar entre ellos a Manuel J. Benavente, folklorista, que ha colaborado en ocasiones con la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, y en especial a Eduardo Caba, compositor intuitivo de motivos vernáculos de su patria, notable músico que representa actualmente uno de los más altos exponentes de la cultura musical americana.

Eduardo Caba, nació el 13 de octubre de 1890, en Potosí (Bolivia). Fueron sus padres el Dr. Gregorio Caba, distinguido médico boliviano y doña Adelina Balsalia, dama italiana de gran cultura dotada de un fino temperamento musical. Caba se destacó con relieves propios desde muy joven, gracias a su exquisita sensibilidad artística y a la esmerada educación que recibiera en su hogar. Su madre fué su primer maestra en música; ella le ayudó a dar los primeros pasos en este difícil arte de los sonidos. Posteriormente prosiguió estudiando en forma autodidacta. En 1926 termina en Buenos Aires sus estudios superiores de armonía. Becado por ley del

Congreso boliviano para perfeccionarse en Europa, fué distinguido alumno de Joaquín Turina y Pérez Casas, iniciándose entre ellos una sincera amistad. Pero bien pronto Caba debió abandonar sus planes de estudio, después de haber triunfado en prestigiosos salones madrileños, como lo atestiguan las críticas que mereciera, porque el gobierno boliviano de entonces rehusaba cumplir el compromiso contraído y lo dejaba en un país extraño librado a sus propios recursos. Caba inició entonces su gran lucha, causada por la ingratitud de sus compatriotas, en que, indeciso entre el arte y la obtención del sustento de los suyos, se vió por largos años en una terrible encrucijada. Sin embargo, su amor a su patria y a su arte le hizo sobreponerse a todo; actualmente, radicado entre los argentinos —sus buenos amigos—, vive modestamente dedicado a poner su granito de arena, tan valioso, para el engrandecimiento de sus sierras nativas.

Nacido al lado de los indios, con quienes convivió en su infancia, no es extraño que asimilara íntegramente sus medios de expresión musical. Caba no es un folklorista, en la estricta acepción de la palabra, sino un compositor intuitivo, que crea sus motivos como lo hacen los mismos indígenas, es decir, tratando de transmitir sus tradiciones, danzas y cantares, porque él mismo se siente engendro del terruño, indio también. Gastón O. Talamón, nuestro distinguido crítico musical, corrobora esto, diciendo de Caba: "... Compositor indio, sin que una gota de sangre aymará o quechua corra por sus venas, este artista boliviano siente y piensa como un indio que hubiera estudiado armonía, contrapunto y composición, y refinado su espíritu con largo comercio con las obras maestras de las letras, de las plásticas y de la música univérsal, y vibrando frente a los estupendos

paisajes nativos, con los que, según la feliz expresión de Claude Debussy, el artista colabora espiritualmente". (1)

Su producción es extensa, y sus obras fueron ejecutadas por notables intérpretes mundiales. Como compositor, Caba ha merecido los elogios del erudito musicólogo español Adolfo Salazar (2); con motivo de haber sido ejecutadas composiciones suyas en el prestigioso salón de la Revue Musical en París, por Ricardo Viñes, Henry Prunières lo juzga uno de los más representativos valores americanos. Citemos de su producción: 9 "Aires Indios", (de Bolivia); 8 Canciones de cámara para canto y piano; "Flor de Bronce"; "Kapuri" (La Hilandera); "Flor de amor"; "Kollavina"; "Indiecita"; "Kori-Killa" (Luna de oro); "Himno al Sol" (versión) para piano; "Potosí" poema sinfónico para orquesta que comprende: 1) Leyenda Keshua, 2) Monólogo Keshua, 3) Danza Keshua; "Danzata" que comprende una serie de 4 danzas para cuarteto de laúdes; etc., etcétera.

RESUMEN

El cancionero boliviano es uno de los más ricos de América. Hereda de los Incas los tesoros artísticos del antiguo imperio: la música incaica que se ha transmitido por tradición oral entre los indios. Posee además una bella expresión de música popular que cultivaron los elementos mestizos desde la época de la conquista.

La música boliviana distingue, pues: música vernácula y música popular criolla, llamada chola. En la primera distín-

(1) Conferencia citada.

(2) En artículos publicados en "El Sol", de Madrid, etc., y en su notable obra "Música y Músicos de hoy".

guense elementos de dos orígenes: aymaraes y quichuas, con caracteres netamente diferentes.

Las canciones bolivianas indias responden a la modalidad señalada en el capítulo anterior. Se pueden citar entre ellas: el Ilaqui-arú, sumamente triste; y numerosas danzas. En lo que respecta al cancionero criollo se puede citar el Bailecito, la Cueca boliviana, el Kaluyo, etc., como manifestaciones muy arraigadas en el pueblo.

Entre los instrumentos primitivos usados en Bolivia y los incaicos existen muy pocas diferencias, originadas principalmente por los caracteres regionales —dentro del imperio de Tahuantisuyo— y por una pequeña evolución en el tiempo. Los instrumentos preferidos son: la quena, el sikus (antara peruana), los pincollos o pinquillos, la tarka, el Pututu de carácter guerrero, y finalmente el charango, de origen mestizo, pequeña guitarrita construída sobre el caparazón de un quirquincho (mulita).

CAPÍTULO IV

LA MUSICA EN CUBA

La música vernácula. El ritmo en la música cubana. Influencia hispana en la canción y danzas populares. La contardanza. Origen. Sus cultores: Manuel Saumell, Ignacio Cervantes, Enrique Guerrero. La Danza y el Danzón. Decadencia de ambas. La Habanera.

Entre las bocas del Orinoco y las Plas. de Yucatán y Florida el archipiélago de las Antillas salpica de numerosas islas e islotes las aguas del Atlántico que allí forman el mar homónimo de aquéllas y que baten periódicos e implacables los alisios.

De ellas, las Antillas Mayores: Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Haití y Jamaica destacan sus contornos para prolongarse al Sud en las Antillas Menores hasta la costa venezolana y circundar, con las riberas orientales de América Central, al Mar Caribe. Es, al decir de Pedro Henriquez Ureña, "la legítima zona tropical, la única de la América Española donde se cumplen a plenitud, sobre territorio extenso, los privilegios del trópico: el verano perpetuo, la luz torrencial, la violencia de

los colores, la fecundidad exuberante, la incitación a vivir sólo con los sentidos”.

Esas fueron las primeras tierras que pisaron Colón y sus gentes, y de ellas, la más extensa, la isla de Cuba, supo arrancar la exclamación del gran navegante: “La más hermosa tierra que mis ojos vieron”. Valles y altiplanicies fertilísimos, que favorecen el cultivo intensivo, alternan con serranías ásperas donde grutas y cavernas invitan a la novela que pinta bucaneros y piratas y tesoros... y donde selvas lujuriantes de murmullos insospechados son terribles acicates de la imaginación o la fantasía. Cerca de ella estuvieron los caribes, los terribles aborígenes de crueldad mentada. Sus primitivos habitantes fueron los “siboneyes” y “tainos”, tribus menos salvajes que fácilmente dominaron y casi extinguieron los españoles.

Respecto de sus creencias parece que reconocían a un Dios hacedor de la vida y adoraban al Sol de quien se creían hijos. Tenían magos y sacerdotes. Destacamos ésto porque en ello ven algunos parentesco con los Incas con la consiguiente gravitación sobre sus sentimientos y su música, aunque nunca pasaron de un nivel de vida muy rudimentario. Dirigidos por caciques, vivían en chozas. De sus costumbres sabemos a través del relato de los misioneros llegados con los españoles y del historiador Gonzalo Fernández de Oviedo. Nos dice Fray Bartolomé de las Casas, el gran misionero, hablando de sus costumbres: “luego de mañana almorzaban, iban a trabajar en sus labranzas, o a pescar, o a cazar, o hacer otros ejercicios; después al mediodía cantaban y comúnmente lo demás que restaba del día gastaban en bailes y cantos o en jugar a la pelota; a la noche cenaban... Eran muy amigos de sus bailes al son de los cantos que cantaban; era cosa de ver su compás, así en las voces como en los pasos, porque se juntaban trescientos o cuatrocientos hombres, los brazos de los unos puestos por los hombros de los otros, que ni una

punta de alfiler salía un ple más que el otro, y así de todos. Las mujeres bailaban aparte con el mismo compás, tono y orden; la letra de sus cantos era referir cosas antiguas y otras veces niñerías. Cuando se juntaban muchas mujeres a rallar las raíces de que hacían el pan cazabi, cantaban cierto canto que tenía muy buena tonada".

El historiador Gonzalo Fernández de Oviedo, dice que al inquirir entre los nativos la forma como conservaban el recuerdo de sus antecesores, es en sus cantos que entonan, muchas veces sin instrumentos guías, pero siempre acompañados de danzas y a los que los naturales llamaban "areítos", de música más delicada que en las restantes islas.

LA MUSICA VERNACULA

Instrumentos. — De percusión. El tambor. Lo construían de troncos, semejantes al taponaztli azteca, a cuyo capítulo nos remitimos.

De este instrumento debió surgir la "Marimba" antillana agrandando la abertura y colocando sobre ella láminas de cobre o juncos que se golpeaban con paliques.

De viento. — Construían flautas de madera y perforaban en el vértice caracoles grandes de mar semejando bocinas.

De cuerdas. — Construían guzlas, de tres cuerdas.

Además, para marcar el ritmo utilizaban el güiro y especie de sonajeros que construían introduciendo pedruzcos en calabazas o bien en cascabeles de madera, las "maracas", que sonaban "poco pero muy roncamente" al decir de Las Casas. Como vemos estos instrumentos son muy rudimentarios y en su mayoría marcan el ritmo, que es la característica de la música e indispensable para el sincronismo en los pasos de tantos participantes.

El areíto. — Era danza, música y poesía, simultáneamente. En él intervenían numerosos participantes dirigidos por un guía o corifeo cuyos pasos y palabras entonadas repetían los demás. En ocasiones se acompañaban de sus instrumentos.

Los areítos se ejecutaban en celebración de sus fetiches, recordando hechos históricos, o bien por sólo placer.

Agrega el historiador mencionado: “En tanto que duran estos cantares y danzas, andan otros indios o indias dando a beber a los que danzan, sin se parar alguno al beber, sino meneando siempre los pies y tragando lo que les dan. Y esto que beben son ciertos brebajes que entre ellos se usan y acabada la fiesta, los más dellos y dellas embriagados e sin sentido quedan, tendidos por tierra muchas horas.

Y así como alguno cae beodo, le apartan de la danza e prosiguen los demás, de forma que la misma borrachera es la que da conclusión al areíto. Esto cuando el areíto es solemne o fecho en bodas o mortuorios, o por una batalla o señalada victoria e fiesta; porque otros areítos hacen muy a menudo sin se emborrachar”.

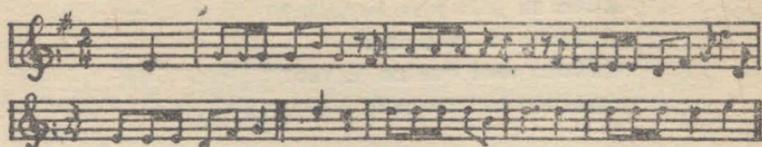
A la muerte de algún cacique tenían sus danzas fúnebres en las que se cantaban los hechos notables de su vida que habían de quedar por historia, naciendo así el areíto.

De esos areítos, el único que se conserva tiene un origen cubano discutible. Parece haber sido recogido en Haití a principios del siglo XIX.

Este areíto, sería el que cita el P. Las Casas como compuesto por Anacoana, hermana de Behechio, cacique de Yaraguá, para recibir alegremente a D. Bartolomé Colón.

En este areíto, la originalidad de cuya letra es muy discutible se acompañaba la siguiente música:

Aéreo de Anacoana

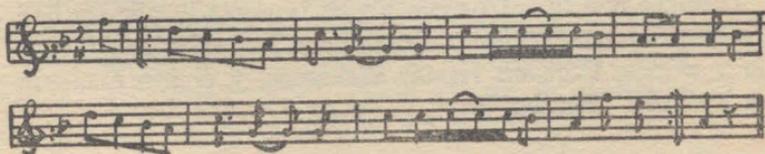


Influencia hispana. — Durante el período Colonial la influencia española es absorbente. Sus cantos y bailes se implantan en Cuba eclipsando totalmente casi las expresiones aborígenes. Las melodías de los romances se imponen lo mismo que en Méjico (donde transcribimos algunos) y los bailes, seguidillas, zapateados, jácaras y fandangos se difunden con el nombre genérico de fandango que representa alegría, diversión.

LA MUSICA POPULAR

Dice Pedro Henriquez Ureña en su exposición sobre Música Popular de América que una de las más antiguas expresiones populares antillanas es el *son*, oriundo de Cuba, que transcribimos y que hace remontar al año 1600.

Son de Ma Teodora



¿Dónde está la Ma Teodora?

Rajando la leña está

¿Con su palo y su bandola?

Rajando la leña está

¿Dónde está que no la veo?

Rajando la leña está.

Observamos en la música el característico “*quintillo*”. Denomínase quintillo al grupo de cinco notas en el compás de 2 por 4, sincopando la última y primera semicorcheas de los dos tiempos dentro del compás, se obtiene el típico “*cinquillo*” cubano:



Que ya se insinúa en este antiquísimo son. Mucho más tarde, Miguel Failde repitiendo este ritmo crea el danzón (cerca de 1880).

Reapareció también el son antiguo, más rápido y vivaz que se acostumbraba ejecutar después del danzón. Más adelante volveremos sobre esto. Sigamos cronológicamente.

Posteriormente se compusieron otros sonos, caracterizados todos por el estribillo con que respondía el coro a las dos voces que cantan la primera parte.

Después con la influencia negra importada por los barcos negreros que traían esclavos para los trabajos del campo y minas, llegaron ritmos africanos, y el son evolucionó hacia la “*rumba*”;

Son oriental

Mujeres vamos a la rumba. (Ej. de P. Enríquez)



Los bailarines acompañaban sus pasos con movimientos de hombros y caderas típicamente negro.

Y así llegamos al siglo XVIII.

España trae el “bolero” y el “tango”, español que en Cuba sufren pronto la influencia del ritmo africano. El bolero cubano, en su típico rasgueo y aire melancólico, alcanza gran difusión, agregando Sánchez de Fuente: “parece escuchamos el rumor de nuestras palmas mecidas por el viento”.

La contradanza. — Llega desde Francia a mediados de este siglo. Como en el minué, intervienen en ella varias parejas y su compás es de 2 por 4 ó 6 por 8. De aspecto ceremonioso, como en el minué las parejas enfrentadas, se acercan y alejan.

Según el número y disposición de los participantes, se la denomina “de dos parejas”, y “cuadrada”, en que las cuatro parejas se ubican según los lados de un cuadrado; “contradanza larga”, formada por dos filas, de un lado hombres y enfrente mujeres; la “contradanza francesa” que comprende cuatro figuras: “pantalón”, “été” “tremise” y “pastourelle”. Dado su origen aristocrático, la contradanza es diversión de gente culta pero en Cuba desciende gradualmente hasta el pueblo que le dá un carácter típico. Transcribimos el principio de la contradanza cubana de autor desconocido.

San Pascual Bailón



Siglo XIX. Es cuando en Cuba se destaca la música popular, influyendo con sus ritmos en la música de los demás países americanos donde los marineros que tocaron Cuba, dejaron el recuerdo de la música cubana.

Y son sus principales cultores, notables músicos como Ignacio Cervantes y Manuel Saumell cuyos datos biográficos agregamos al final de este capítulo para no interrumpir la evolución cronológica que nos proponemos seguir.

Deseamos insistir en que estos músicos se destacaron en sus Danzas.

La Danza. — Pronto la contradanza siente el influjo de la languidez tropical y se convierte en la Danza, creación netamente antillana.

Cúpole a Manuel Saumell, el músico cubano, darle su forma definitiva. Como lo manifiesta Pedro Henriquez U., refiriéndose a Saumell: “una de sus innovaciones, fué, según parece, escribirla unas veces en compás de 2 por 4, el primitivo de la contradanza, y otras veces en compás de 6 por 8. Después ha regresado al tradicional”. A veces, como dice E. Sánchez de Fuentes, se la acompaña-

ba con versos en motivos eróticos y aludían finalmente a la gracia y donaire de la mujer cubana.

La danza, escrita en compás de 2 por 4 consta de dos partes, cada una de las cuales comprende 8 compases. Al repetírsela íntegramente se obtienen 4 partes de la danza que corresponden a sus cuatro figuras: "paseo", "cadena", "sostenido" y "cedazo". Se inicia el baile con un paseo en que las parejas no bailan sino que pasean, dando cada caballero el brazo a su dama".

La danza se extendió por todas las Antillas; llegó a Méjico donde tuvo aceptación en algunos músicos, y llegó también al Plata, como veremos luego. En Puerto Rico, isla bajo el dominio de Estados Unidos, la danza es la música nacional y hacen de "La Borinqueña" su himno.

El Danzón. — Baile típicamente cubano engendrado por la danza, llegó a ser el arquetipo de la música popular con su ritmo característico. Fué inventado por Miguel Failde próximo al año 1880. Dice P. Enriquez U.: "Eserito en compás de 2 por 4, una de sus peculiaridades rítmicas se basa en la fórmula que llaman en Cuba "cinquillo" y que no es el quintillo de los tratados, sino una serie de cinco notas, dos breves insertas entre tres largas como indicamos anteriormente. Se inicia con el "cedazo", frase de ocho compases repetidos, que reaparece después como estribillo".

Fué también entusiasta propagador R. Valenzuela que cayó en el vicio de vaciar en el nuevo molde temas de ópera y zarzuelas.

Ultimamente el danzón aceleró su ritmo y anexó al final el viejo son que amenazó desplazarlo.

Desde hace breves años, el "danzonete", combinando ambos con ritmos más vivaz surgió en el ambiente musical. Omitimos la transcripción de ejemplos por obvias ra-

ziones derivadas de la condición de profesionales de sus autores.

Hemos seguido la evolución de la Contradanza a través del siglo XIX. Simultáneamente se desarrollaron en Cuba otras danzas: el "Zapateo y punto Cubano", por lo general unidos. El zapateo vendría seguramente del Zapateado, manchega o seguidilla hispanas y el punto cubano de la influencia africana, confundiéndose así en un baile las dos corrientes, española y africana. que moldearon el folklore cubano, actuando sobre el aborigen, aunque haya quienes prescindan de este último como factor.

Zapateo

(Ej. de J. Arzeno)



El mismo autor dice: "Las parejas se atraen y se rechazan; se llaman y se alejan, mientras los pies marcan el preciso movimiento; la mujer audaz y tímida; el hombre, reposado, rudo y decidido; aquella lo desea y lo evita, se acerca y huye de él; éste le hace rueda, cediendo a veces a sus caprichos.

Todo este baile no simula más que una amorosa persecución.

Otras danzas, la "guajira", moldeada en el zapateo y la "guaracha" que se transformó en canción:

La Yuca, semejante a nuestro pericón.

Y los dos bailes de indudable ascendencia africana en su ritmo: la "rumba" y la "clave". De la rumba ya dimos un ejemplo. Agrega Sánchez de Fuentes: "en la formación de la rumba influyó directamente el factor africano más que ningún otro, sobre todo en su aspecto dinámico. Sólo consta de ocho compases que forman una

frase que se va repitiendo indefinidamente mientras dura el baile lúbrico y sensual de la desarticulada pareja. La síncopa que ofrece la música de este baile, que también se canta, con letras nacidas en el arroyo, es característica, dentro del compás de 2 por 4 en que se escribe". Representa la persecución sexual.

De la clave sólo diremos que su compás de 6 por 8 presente síncopas "sui generis".

Hasta ahora nos hemos ocupado de la música cubana en su aspecto predominante: el ritmo de sus bailes. Algunos de estos bailes se acompañaban con letras de muy mal gusto, casi procaces, que desvirtuaban sus melodías.

La Canción Cubana. — La habanera.

Desde 1830 canciones patrióticas dominan por breve tiempo el cancionero popular. Le siguen las guarachas, de ritmos lentos que sufren la influencia de la clave y se transforma en la canción bailable "La criolla", en compás de 6 por 8, obra de músicos cultos y profesionales.

Nace también la "habanera", canción y danza con movimiento lento y ritmo característico en 2 por 4. Consta de dos partes de ocho compases en cada una.

Hay diversas opiniones sobre su origen. Mientras unos ven en ella reminiscencias incaicas otros le atribuyen ascendencia negra. Lo cierto es que nació en Cuba, según Pedrell y su ritmo nos recuerda a la Danza Cubana, de la que bien pudo nacer con influencias del antiguo "tango" de España y Cuba. Afirma P. Henriquez U. que "su inmensa difusión por el mundo se debe al español Iradier que vino a América a mediados del siglo XIX y entre nosotros compuso (¿o transcribió?) dos piezas célebres: "La paloma" (Cuando salí de La Habana ¡válgame Dios!) y la que Bizet incorporó en "Carmen".

Saint-Saens también enriqueció la literatura musical con su "Habanera" mundialmente conocida.

El ritmo de la habanera, y no es aventurado afirmarlo, arribó al Río de la Plata para convertirse en la "milonga" criolla y llegar al "tango" porteño.

Además de las danzas y canciones rítmicas, existe en Cuba la canción arítmica, consistente en letrillas y poesías cuyos mismos autores le adaptan tonadillas.

La habanera llegó a decaer notablemente en Cuba hasta que, últimamente, Sánchez de Fuentes le ha dado vida y remozado con ritmos de "danzón".

También en el siglo pasado, la influencia germana se hizo notar en el "vals criollo", vales extranjeros que en el Paraguay originan la "polka".

Refiriéndose a la variedad y riqueza folklórica de Cuba y Antillas en general exclama Adolfo Salazar, pensando en su aprovechamiento futuro: "¡Cómo debe de sonar esa manigua Antillana!" y agrega: "Ni Persia ni Arabia tienen seguramente más vivos colores ni más sabrosas inflexiones ni ritmos más insinuantes, ni timbres instrumentales más llenos de sugerencias".

Manuel Saumell y Robledo (1817-1870). — Músico cubano, fué al principio autodidacta. Más tarde perfecciona sus conocimientos musicales.

Se destaca por haber dado su forma definitiva a la Danza, de las que hizo bellas creaciones como se manifiesta en "La quejosa", "Los ojos de Pepa", "La paila", etc.

Ignacio Cervantes (1847-1905). — Notable músico cubano, perfeccionó sus estudios en Francia adquiriendo amplia y sólida cultura musical. Vuelto a Cuba donde se reconoció unánimemente su valía; aplicó todo su acervo cultural para interpretar sentimientos populares llegando a concebir danzas como: "El Velorio", "La Celosa", con diálogos humorísticos intercalados que llegaron a alcanzar gran difusión.

RESUMEN

Música vernácula. — Consérvase muy poco de las expresiones aborígenes. Sólo un “areíto”, danza, canción, poema, cuya autenticidad es dudable, persiste de esa música.

La música popular. — Influenciada por el conquistador español y por el negro importado, caracterízase la música cubana por el ritmo de “cinquillo” y sincopas.

Ya a fines del siglo XV el pueblo crea sonos que con la temprana influencia negra degenera hacia la rumba.

De Eurora, en el siglo XVIII llega la contradanza, baile con figuras, que pronto sufre la acción del ambiente y se transforma en la Danza cuyos principales cultores son Saumell y Cervantes, que ponen su cultura al servicio de los sentimientos populares.

M. Failde crea el Danzón, arquetipo de la música cubana, repitiendo el “cinquillo” característico.

Paralelamente se cultivan danzas como el zapateo y punto cubano, la rumba y la clave, de influencia africana.

La canción cubana culmina con la Habanera, melodía que se inmortaliza en “Carmen” de Bizet y en la que compuso Sant-Saens.

Su influencia llega al Plata y origina, seguramente, la milonga y tango argentinos.

CAPITULO V

VENEZUELA Y COLOMBIA

Música popular. Influencia de la conquista. Similitud de canciones y danzas con las españolas.

Generalidades. — En el capítulo anterior describimos las características de la zona americana en que se encuentra Venezuela. Bosques, praderas y montañas, alternan bajo el conjuro del trópico, mientras el Orinoco trae de los Andes y de la selva, en el correr de sus aguas, los ecos milenarios de las entrañas de América.

Los primitivos aborígenes han vivido en una rusticidad que no ha dejado huellas de ninguna actividad superior.

En el litoral E., los caribes y en el interior los indios de las selvas, vivían de lo que la pródiga Naturaleza les brindaba. Indudablemente han tenido sus danzas fetichistas o de embriaguez alcohólica, de las que no se conserva recuerdo.

Instrumentos. — Empleaban el “mare”, flauta de 9 ó 12 tubos de cañas, unidos en dos hileras, el más co-

múnmente usado; ritmos monótonos. El “juripare” trompeta hecha con tiras de palma; el “ture”, trompeta de bambú; el “batuto”, especie de bocina de arcilla, y la flauta “guajira”, de una caña.

Los indios de occidente, en cambio, dada su vecindad, con los muisca de Colombia, tenían hábitos superiores. Reconocían un ser supremo, Ches, y como los chibchas del Imperio Muisca adoraban al sol, Zuhé, y a la luna, Chía, que representaban por ídolos o fetiches. Sus adoratorios eran grutas recónditas, páramos altos o bohíos (chozas) de pajas, sostenidas por horcones y barro cocido al sol. Sus ídolos, huecos, llevaban en su interior pedruzcos. Al moverlos producían sonidos, en los que los sacerdotes-advinos interpretaban la voluntad de Ches.

Algunas tribus (Timotes) celebraban en determinada época del año una extraña fiesta a modo de penitencia pública en que danzaban azotándose el cuerpo al son de sus instrumentos. Cultivaban mucho el maíz, celebrando con danzas las épocas de cosecha. Aún queda recuerdo de éstas ceremonias en los pocos sobrevivientes. Trabajaron muy bien cestos y esteras de juncos que obtenían de sus lagunas. Preparaban el chorote, especie de chocolate que hacían con el abundante cacao.

Instrumentos. — Entre los de viento usaban la “chirimía”, especie de clarinete; la “guarara”, que hacían de caracol marino perforado en su vértice, semejante al atecocolli azteca; se ha encontrado un ejemplar de quena, hecha con barro cocido; flautas de cañas huecas de longitud diversa.

Se acompañaban con tamboriles y “maracas”.

Además de sus danzas primitivas, sentían también la influencia de las montañas y el paisaje que traducían en cantos melancólicos. Algunos han sido conservados, por los indios, hasta el siglo pasado.

Tomando lo esencial de ellos, dicen, según la versión de Tulio Falves Cordero:

“Corre veloz el viento; corre veloz el agua, corre veloz la piedra que cae de la montaña.

Corred guerreros, volad en contra del enemigo, corred veloces como el viento, como el agua, como la piedra que cae de la montaña.”

“Fuerte es el árbol que resiste el viento; fuerte es la roca que resiste al río; fuerte es la nieve de nuestros páramos, que resiste al sol.”

“Pelead guerreros, pelead valientes; mostráos fuertes como los árboles, como las rocas, como la nieve de las montañas.”

Este lenguaje metafórico ha perdurado en el “llanero” de los campos venezolanos y poesía en general.

Las expresiones autóctonas se conservaron hasta fines del siglo pasado, en que las disposiciones sobre tierras ocupadas por aborígenes, disolvieron las últimas tribus.

De modo pues, que las manifestaciones populares musicales son resultado casi exclusivo de la conquista.

Es de notar que, dadas las características del clima, sobre todo en la zona del Orinoco se desarrolló mucho la importación de negros que trajeron sus ritmos africanos cual lo vimos en el capítulo anterior.

LA MUSICA POPULAR

Influencia hispana. — En un ambiente donde todo había de construirse, los primeros sacerdotes llegados a Venezuela, encaran la enseñanza y se proponen establecer en Caracas, en el año 1591, la primera escuela donde había de enseñarse, además de las primeras letras, canto llano y religión. Este arte sacro, como luego veremos, llegó a formar músicos notables.

A fines del siglo XVIII, el padre Sojo encarga al único músico que había entonces en Caracas, Juan N. Olivares, la enseñanza de varios jóvenes. Despertado así el gusto por la música, descuella entre sus alumnos Juan Angel Lamas, que compuso admirables misereres, graduales y ofertorios y su magno "Pópule meus", concebido en los grandiosos modelos de Palestrina y que llegó a interpretarse en el Vaticano.

Paralelamente a esta influencia religiosa, se desarrolla la del soldado y colonos que trajeron sus danzas populares, zapateado, seguidilla, etc., y transmitieron al mestizo, producto del indio y del español, el típico "llanero" o gaucho venezolano, dueño y señor de los campos inmensos, el centauro de los llanos. Y toda esa característica de la vida campesina se vuelca en el lenguaje folklórico, que si ciertamente arranca de la estética romántica, llega a lo simple y espontáneo con el candor del habla frecuentemente metafórica que contiene, como místico envase, la vida instintiva y graciosamente picaresca de los campos.

El "Joropo". — Puede calificarse de baile nacional venezolano. Se disponen las parejas como para el vals, aunque el pasaje de zapateo recuerda origen andaluz. Los músicos acompañan con arpa y "maracas", especie de sonajeros a los que nos referimos anteriormente. Cantan improvisando y aluden a menudo a los bailarines. A veces se detiene la pareja aludida y el hombre responde al "maraquero" haciendo prodigios de ingenio y galanura. A este diálogo llámase contrapunteo, muy semejante al de nuestras pampas, que recordamos en el capítulo I.

Con idéntico ritmo de 6 por 8 se baila el "caramba" el "sirindongo" en 2 por 4 y la "yuca", influencia cu-

vana. Se acompañan con arpa, guitarra criolla de 4 y 5 cuerdas, flautas y maracas.

Llega la época de la emancipación que, al igual que en los demás países americanos produce estancamiento en las actividades musicales de ciudad.

Después, la influencia extranjera se acentúa en las esferas cultas, que se alejan del folklore. Ultimamente se ha producido un retorno a la música popular, y músicos formados en la cultura extranjera utilizan temas nativos en sus composiciones. Sobresalen por sus obras Vicente Emilio Sojo, director del Orfeón Lamas, José A. Calcagno, Juan Bautista Plaza, y M. Moleiro, quienes han compuesto muchas obras de tendencia folklórica para ser interpretadas por el orfeón citado.

Casi todas estas composiciones están inspiradas en el ambiente del llano venezolano o en poemas, también folklóricos, de los más destacados poetas nacionales.

La obra del Orfeón Lamas, llamado así en homenaje al autor del *Pópule meus*, puede consignarse como una de las más importantes realizadas por los músicos venezolanos en los últimos años. A pesar de su concepción moderna del arte, recibe una visible influencia, sobre todo de la riquísima tradición poética venezolana, en lo que respecta al sentimiento panteísta del arte y a la contemplación gozosa de la Naturaleza.

COLOMBIA

Pocas veces la Naturaleza se ha mostrado más pródiga en variedad y exuberancia como en los dones con que adornó a Colombia.

Valles fertilísimos de primavera eterna le dan los Andes con sus crestas blancas; rigores de trópico inclemente en la costa atlántica y dulzuras frente al Gran Océano. Oro

y pedrería de mundial renombre fué, en sus entrañas acicate de la conquista y la leyenda de "El dorado", sentencia implacable para el aborigen.

En ese suelo ánfora de poesía americana, se asentaron los chibchas o muiscas reunión de tribus afines que constituyeron un imperio.

Bastante civilizados, sabían moldear la piedra para construir templos y palacios que adornaban lujosamente.

Tenían su organización político-religiosa, obedecían a un rey y a una casta sacerdotal. Creían en un Dios Hacedor, adoraban al sol y otros dioses diversos en cuyo honor celebraban fiestas públicas. En los poquísimos fragmentos que han quedado de sus cantos nótase influencia incaica.

Respecto de sus instrumentos, son semejantes a los que vimos en Venezuela. Usaban la "flauta de millo", semejante al caramillo español; la "guacharaca", trozo de palmera al que hacían ranuras transversales que luego frotaban; el "guache", sonajero hecho de calabazas o madera; diversos tamboriles.

Los indios actuales construyen el "rabel" de cuatro cuerdas, imitación del violín europeo y cuya caja armónica es la mitad de una calabaza forrada con bandas de cuero.

De las danzas indígenas sólo se hace memoria en los días de Carnaval, cuando las grotescas comparsas desfilan por las calles de los pueblos interiores, al son de antiguos instrumentos.

Danza de los indios bravos. — Los participantes, adornados con plumas y abalorios de colores vistosos, marchan siempre trotando. Empuñan una flecha y, acompañándose de sus instrumentos, cantan con voz doliente y quejumbrosa imitando a los indios de la selva. Uno de

ellos hace de cacique y a su alrededor giran los demás en señal de obediencia.

Danza de los diablos. — Ataviados de rojo y negro, con mascarones, espuelas y abalorios bailan apasionadamente entonando coplas festivas en tanto que “maracas”, tambores y trompetas marcan el ritmo.

Danza de los coyongos. — Llámense coyongos a ciertos pájaros que viven de peces. Disfrazados de coyongos, los danzantes rodean a uno de ellos que hace de pez, simulan comérselo con sus gestos, baten las alas y recitan versos alusivos, como éste que transcribe Emirto de Lima:

Yo soy la garza morena
que vengo del otro lado
y tengo el pico lucio
de tanto comer pescado.

Danza de los pilanderas. — Pilanderas denomínase a quienes machacan granos en los pilones (especie de morteros hechos en piedra, metal o madera).

Una de ellas lleva un pilón en el que dan golpecitos mientras la comparsa la rodea entre exclamaciones: ¡Pila, pilandera!

Danza de los indios de la trenza. — Dice Emirto de Lima: “De los descendientes de los antiguos pobladores se puede asegurar que bailan desde que nacen. No hay época ni edad en que el indio deje de bailar. Hasta los entierros se efectúan al son de música y danza originales”.

En esta comparsa, el baile constituye su elemento principal. Se realiza en torno a un asta en cuya punta se prenden tantas cintas de diferentes colores como indios e indias intervengan. A una señal del cacique, los miembros de la tribu empiezan a girar, llevando cada uno un extremo de la cinta. Con gesticulaciones extravagantes

y provocativas, acompañados de tambores y "maracas", cubren el asta con las cintas entremezcladas. A otra voz de su jefe giran en sentido inverso, deshaciendo el tejido y volviendo a la situación inicial.

La música popular

Ha surgido de la influencia española y negra, manifestándose esta última, sobre todo, en la palúdica costa atlántica y extendiéndose hasta la vecina república de Panamá.

En general puede afirmarse que, dado el poco movimiento inmigratorio habido en Colombia la música popular conserva el sabor de la colonia. Es notable en este suelo, de paisajes tan variados, su influencia sobre los sentimientos. En los habitantes de la montaña prima la melancolía de la expresión, mientras en el llano la algarazara se generaliza en la vivacidad de los ritmos.

Junto a la influencia religiosa en el canto llano, se desarrolla en Colombia, que fuera el Virreynato de Nueva Granada, la influencia de la "seguidilla" y zapateado hispanos que se convierten en el "bambuco", donde la pareja, en amorosa persecución, cual en la cueca, joropo o jarabe, al son de flautas y guitarras alterna los distintos pasos con el característico zapateo. Y si no, oigamos el "aire" que lo describe:

Para conjurar el tedio
de este vivir tan maluco,
Díos me depare un bambuco
y al punto, santo remedio.

Buena orquesta de bandolas
y una banda de morenas
de aquellas que son tan buenas
que casi basta una sola.

¡Y aquí de los granadinos!
¡Venga el cometa dragón!
Veremos el encontrón
sin dárseos tres cominos.

Y como agrega el poeta Rafael Pombo:

“Porque ha fundido aquel aire
la indiana melancolía
con la africana ardientia
y el guapo andaluz donaire.

Su ritmo vago y traidor
desespera a los maestros
pero acá nacemos diestros
y con patente de autor.

Y si ordenase un tirano
la abolición del bambuco,
pronto viera cuan caduco
es todo poder humano.”

El bambuco se ha bailado también en los salones con moderno instrumental.

Otro baile popular, la “cumbia”, de origen africano, semejante a la zamba. El pañuelo envuelve una velita que ilumina a los danzantes.

Cerca de Panamá, es muy popular el “tamberito”, que sintetiza melancolía de indio y jocundidad de negro. Muy semejante a la “marinera” peruana o “cueca” chilena, de música alegre, cadenciosa, vivaz, casi frenética aunque siempre trasunta algo de esa nostalgia de los pueblos mestizos.

Se acompaña con tambores, cajas, flautas y guitarras y palmadas de los espectadores. A menudo, los participantes intercalan tonadillas y siempre, el típico zapateo.

“La mejorana” es otro baile de Panamá. Se acompaña con la guitarra criolla, “mejoranera”, y el rabel (violín). Su coreografía consta de “zapateo”, movido y ruidoso, y un “paseo”, suave y cadencioso.

En general puede afirmarse que la música popular colombiana tiene notable semejanza con la del centro-norte argentino.

De más está decir que los bailes extranjeros también se practican como también las expresiones de la música culta y depurada importadas posteriormente de Europa.

RESUMEN

Música vernácula. — Dado el carácter de los aborígenes, puede decirse que nada se conserva de su música, salvo algunas rememoraciones de comparsas en días de Carnaval.

Música popular. — Influenciada por el español y el africano, nacen, en Venezuela el “joropo”, semejante al “jarabe” mejicano, y en Colombia el “bambuco” y la “cumbia” acompañados de coplas circunstanciales.

CAPITULO VI

LA CIVILIZACION AZTECA Y LA MUSICA MEJICANA

Formación, Carácter, Psicología, Influencias. El cancionero popular y las danzas nativas.

La civilización azteca. — Hacia el E., sobre el Atlántico, plena de ardencias tropicales y murmullos de florestas, la corriente del golfo desborda generosamente sobre la costa sus hálitos de vida pujante e inquieta como su andar de constante viajera; tiéndese al O. el Pacífico con la magnífica serenidad de lo grande; y al N. y S. los enormes bloques de las Américas nutren con savia rica y vigorosa la maravillosa realidad de un mundo nuevo; rodeado de inmensidades, sobre un dorso que ruge amenazante por los cráteres abiertos o modula canciones rumorosas en las hebras que destilan por los cerros, tiende Méjico la rica trenza de los valles en que vive perenne el recuerdo de sus gloriosos antepasados: los aztecas. Y entre los riscos y gargantas de los desfiladeros como en la beati-

tud de los campos fecundos por el trabajo, perdura el eco de sus cánticos guerreros y salmodias religiosas, reflejo de la vigorosa dualidad de ese pueblo que supo imponer la magnificencia virgen de su civilización a los ojos azorados de sus audaces conquistadores.

Y lo que nos queda de sus templos y fortalezas, como asimismo múltiples objetos de su vida diaria, nos dicen de sus sentimientos y de su ciencia, manifestados igualmente en los diversos detalles de su organización económica, política y religiosa y que Méjico conserva cual tesoro inapreciable de un pasado descollante entre los pueblos de América.

El carácter guerrero-religioso de este pueblo regula todas las manifestaciones de su vida. Vino del Norte y asentóse en los valles por la fuerza y por la fuerza que le obliga a un constante guerrear con sus vecinos, mantuvo lo conquistado. (1).

Los dones de la tierra que cultiva y el tributo del vencido nutren su progreso. Una casta sacerdotal le dirige y da severas normas de vida destacándose el respeto por la mujer. El culto de los dioses violentos, encarnación de los astros y fuer-

(1) Los aztecas eligen el valle del Anahuác y allí, rodeada por las aguas de un lago, hacen de la ciudad de Méjico o Tenochtitlán la capital de un imperio. Este imperio comprendía además del pueblo azteca, los reinos de Texcoco y Tlacopán o Tacuba, vasallos de aquél.

Crefan en un ser supremo, creador del Universo.

Honraban a Huizilopochtli, dios de la guerra, y a Quetzalcoatl, dios del aire, maestro de los hombres.

Es notable la división que hicieron del tiempo basada en su astrología.

Dividían el año en 18 meses de 20 días cada uno. Se añadía, como en Egipto, 5 días para completar los 365. Las 6 horas restantes, en vez de agruparlas en el año bisiesto como nuestro calendario, las reunían cada 52 años interponiendo 13 días que consideraban aciagos.

Cultivaban sus campos y trabajaban muy bien la piedra con la que construfan templos, palacios y esculturas que maravillaban a los españoles.

zas naturales que teme y venera, le exigen el holocausto de la sangre.

Y ese es el carácter de su música. Sin embargo no ha quedado vestigio gráfico de ella, pese a su conocimiento del papel y escritura geroglífica. Más adelante volveremos sobre este punto. Han quedado, sí, los instrumentos empleados y que junto a los comentarios dejados por los primeros misioneros llegados al territorio, permiten apreciar el progreso del arte musical entre los aztecas.

INSTRUMENTOS

Los había de percusión, viento y cuerdas.

De percusión. — El “huehuetl”. Es el tambor azteca, quizás el principal de sus instrumentos. Dados su tamaño y peso, no era fácilmente portátil. Construído de un tronco de árbol ahuecado que hacía de caja de resonancia, uno de sus extremos se cubría con piel de venado o jaguar convenientemente preparada que servía de parche. El otro extremo se apoyaba en el suelo. En su parte inferior unas aberturas geométricas permitían oír los sonidos a grandes distancias.

Los había de varios tamaños. Se les utilizaba para marcar el ritmo en las danzas o anunciar al pueblo novedades belicosas.

El “taponaztli”. Construído, como el anterior, en un tronco ahuecado. En su parte media se le practicaba una hendidura e nforma de H. Así se formaban dos lengüetas que, al golpearse con palillos terminados en mazos forrados en telas amortiguadoras, marcaban el ritmo de los danzantes.

De viento. — El “tlapizcalli”, especie de flauta u ocarina, se hacía con barro cocido. Presentaba 4 agujeros.

El “atecocolli”, se hacía con un caracol grande al que

se perforaba su vértice. Soplando por allí se obtenían sonidos roncós de cornamusa.

De cuerdas. — D'Harcourt nos habla de un "charango" azteca. Como tal, semeja un mandolín cuya caja de resonancia es una caparazón de quirquincho cubierta con tapa de madera que lleva un orificio en el centro. Un mango y clavijero sostienen las cuerdas. Este instrumento respondería al nombre de tlazozonello.

Vientos y cuerdas hacían el canto.

También emplearon el "tzicahuastli", hueso alargado con incisiones transversales anulares. Se lo frotaba con objetos duros semejando matraca. Aumentaba su sonoridad al frotárselo con un caracol. Usaban también una especie de sonaja, el "ayacachtli" que construían introduciendo objetos duros en esferas metálicas huecas que luego agitaban.

LA MUSICA VERNACULA. — LA DANZA Y LA CANCION

La educación de los jóvenes indios estaba a cargo de los sacerdotes que la impartían con gran cuidado en el colegio-monasterio de Calmenac, destinado a los nobles y en el Tepochealli, de la clase media. Allí los maestros, además de religión enseñaban el arte de la guerra. Concluidas las clases cotidianas los alumnos concurrían al Cuicacalco (casa del canto) donde terminaban el día cantando y bailando.

La música era pues, parte de la educación.

Dice Motolínea en sus Memorias que "una de las cosas principales que en esta tierra había, eran los cantos y los bailes", agregando, "cada señor en su casa tenía capilla con sus cantores y componedores de danzas y cantares". La frecuencia de las fiestas entre los azte-

cas consagradas a sus numerosos dioses, imponía el mantenimiento de estas capillas para celebrarlas. (Esto nos hace recordar las costumbres de príncipes y señores de Europa).

También se efectuaban estas reuniones para festejar triunfos militares, una boda principal o simplemente para divertir a los nobles en sus palacios. Los números musicales no eran pues, improvisados sino preparados según el carácter de la celebración y consistían en cantos y bailes al son de sus instrumentos.

La danza era importantísima entre los aztecas, más que como diversión, como ritual religioso. De ahí su clasificación en danzas grandes y pequeñas.

Danzas grandes. — Se efectuaban en las plazas y atrio de los templos. Llegaban a reunir varios miles de participantes adoptando los que en ella intervenían una disposición circular, alrededor de los músicos,

¿No semejan, acaso, planetas girando alrededor de un sol, o los mismos rayos de un sol estilizado?

Al igual que los incas usaban mucho el simbolismo en sus expresiones.

En las ruedas interiores colocábanse los señores y sacerdotes de edad. Empezaban a girar las ruedas lentamente con movimientos perfectamente acompasados. Poco a poco el ritmo se aceleraba hasta alcanzar en las ruedas más exteriores velocidad extraordinaria que ponía a prueba la resistencia y habilidad de los jóvenes.

En ocasiones intervenían hombres solos y otras, también mujeres. Se ataviaban lujosamente con clámides, plumas, flores, gargantillas de coral, etc., según las circunstancias.

La danza ritual era obligatoria para los jóvenes quienes preciábanse mucho de saber bailar y cantar bien.

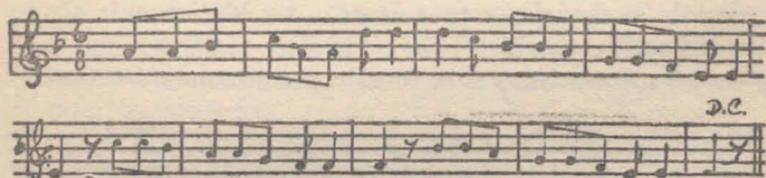
Danzas pequeñas. — Se efectuaban en los palacios para diversión de los Señores, por devoción particular en los templos o en casas de familia celebrando acontecimientos íntimos.

Intervenían pocos bailarines que se disponían en dos filas paralelas. Al son de los instrumentos bailaban enfrentados o describiendo vueltas tras los guías.

Estas danzas se acompañaban con breves melodías cantadas, que se repetían siempre, a modo de estribillos.

A veces entre las canciones se intercalaban también estribillos. De esas danzas se conservan algunas que ejecutan los actuales indios mejicanos acompañadas de esos estribillos, como la siguiente, de índole religiosa, tradición de Tepoxtlán.

Danza del Tihuí (Vamos)



Cuya canción, traducida dice así:

Sacerdote: Aztequitas, vamos, vamos, aztequitas.

Pueblo: ¿A dónde iremos, a dónde vamos?

Sac.: A buscar morada - bis

Pueblo: ¿Y qué comeremos? - bis

Sac.: Una tortillita, - bis

Pueblo: ¿Y qué beberemos? - bis

Sac.: Un calabacito de agua, - bis

Pueblo: Vamos, vamos.

Esta otra, la Danza de los Tlacololeros, que se ejecuta por los taladores de Zacotales de los montes. Rodeando a uno de ellos disfrazado de muerte (esqueleto) y siguién-

dole en sus contorsiones macabras, los taladores danzan al ir a sus tareas. Un violín ejecuta la melodía mientras un tambor marca el ritmo de los danzantes.

Danza de los Tlacololeros

The musical score is written for Violin and Tambor. It consists of two systems of staves. The first system has a Violin staff (treble clef, 2/4 time) and a Tambor staff (bass clef). The second system continues the melody and rhythm. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Tambor part provides a steady rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

También escúchase actualmente en Méjico a la típica vendedora de chichicuilotes (algelitis vicífera) que pregona su mercancía con la tonada genuinamente azteca.

The musical score is a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The lyrics are written below the staff.

me ca raín chichi cui lo ti los ... viv's ...

Los Poemas. — Paralelamente a las danzas con sus estribillos, los aztecas cultivaron el poema. Este género de composición estaba reservado a verdaderos poetas, de elevada alcurnia como Tettlepanquetzal, Tozcuatetzin y Nezahuacoyotl, el rey poeta. Sus poesías extensas y en prosa, eran loas a los dioses, a sus emperadores, o bien de carácter épico cuando immortalizaban acciones guerreras dignas de memoria.

Estos poemas o cantares eran recitados con una entonación monótona de salmodia.

Fray Bernardino de Sahagún ha recogido 69 de estos poemas que escuchó en los primeros tiempos de la conquista de Méjico, por Cortés y los escribió en lengua azteca. Actualmente, Don Mariano Rojas los ha vertido, tras paciente y dignísimo esfuerzo al castellano. Transcribimos algunos de esos cantares que revelan la rara sensibilidad azteca ante el misterio del más allá:

1. Desato mi voz en sollozo, me aflijo al recordar que debemos abandonar las bellas flores, los nobles cantos: gocemos por un momento, cantemos ya que tenemos que partir para siempre, que tenemos que ser destruídos en nuestro lugar de habitación.

2. ¿Saben mis amigos cuánto me duele y enoja el que nunca volverán, el que nunca volverán a esta tierra?

3. Un fugaz momento aquí con ellos, después nunca más estaré con ellos, nunca más gozaré con ellos, nunca más los conoceré.

4. ¿Dónde habitará mi alma? ¿Dónde estará mi morada? ¿Dónde estará mi casa? Soy miserable sobre la tierra.

5. Sólo ésto pido: tú, Dispensador de la vida, no te irrites, no seas inexorable con la tierra, déjanos vivir contigo en la tierra, elévanos a los cielos.

Estos poemas, según anotaciones dejadas por el P. Sahagún se acompañaban con los taponaztlis. Revelan un marcado epicureísmo o panteísmo; ese goce de la vida sujeto al mandato del Eterno Dispensador. Y ese aspecto de la psicología aborigen, común a todos los pueblos americanos, se trasunta en la entonación de estos poemas, en forma de salmodia, con que el azteca se dirige a su Dios mientras los percutores, monótonos, inexorables, domeñan sus instintos y sus voluntades.

al oído de la india que requirió en amores, el soldado entonaba serranillas y romances de la patria lejana. Indudablemente la suavidad en las entonaciones del indio que no lastimaban el oído facilitaron su asimilación de las tonadas españolas sencillas de entonces y las transmitieron al mestizaje que se gestaba de su cruce y que había de moldear el cancionero mejicano.

Sobre todo cabe destacar que esta música española era delicada y suave, lejos de los ritmos extravagantes que los barcos negreros llevaron al Brasil y Cuba.

EL CANCIONERO POPULAR. — EVOLUCION DE LA
CANCION MEJICANA

“*El corrido*”. — El soldado de Cortés trajo la “*carrerilla*” o “*corrío*” andaluz y el “*romance*”, como cita Bernal Díaz del Castillo. Tarareaba, v. gr. el siguiente “*Corrío*” que trata de la vida del soldado:

Cata Francia Montesinos,
Cata París, la ciudad
Cata las aguas del Duero
do van a dar a la mar.
Dénos Dios ventura en armas
Como el paladín Roldán
Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía.

y cuya tonadilla se aplica a esta otra letra:

En Tacuba está Cortés
Con su escuadrón esforzado
triste y con gran cuidado
la una mano en la mejilla
y la otra en el costado.

Transcribimos un fragmento del Romance de Ramón Castillo, cuya letra y música nos recuerda vieja tonada escuchada de nuestros abuelos:

Donde vas Ramón Castillo donde vas pobre de ti

Guitarra 1ª 2ª

¿Dónde vas Ramón Castillo?

¿Dónde vas? Pobre de ti.

Ya no busques más querellas,
por nuestras damas de aquí.

Ya está herido tu caballo

ya está roto tu espada

tus hazañas son extrañas

y tu amor no tiene fin.

.....

Tras los soldados y misioneros, conquistado ya el Imperio Azteca que habría de transformarse en el Virreynato de Nueva España, vinieron los colonos españoles, contándose varios miles a los pocos años de la llegada de Cortés. Con ellos trajeron los instrumentos populares españoles: guitarras, violines, arpas y chirimías que pronto los nativos empezaron a fabricar y usar con gran maestría. Y así, al mestizaje de la sangre, se unía el de los sentimientos y del español y del indio se forjaba el criollo, el "charro" mejicano con modalidad propia.

Así de los romances y "corrios" españoles llegamos al "corrido" y valonas mejicanos. Respecto del carácter de su letra nos dice Héctor Pérez Martínez:

“Todo lo que conmueve el alma popular, lo que produce conmociones, pasa al “corrido”, que si pierde fidelidad hispana, acentúa lo heroico, recarga la nota burlesca, dando vida y contenido humanos a fabulillas en que aparecen cosas que la sagacidad del pueblo personifica y realza.”

El corrido, es pues la más antigua canción mejicana. El compás de 6 por 8 se convierte en 3 por 4 como vemos en el siguiente, con tiempo de vals.

Corrido de Lucio (Fragmento)

Allegro. Tiempo de vals

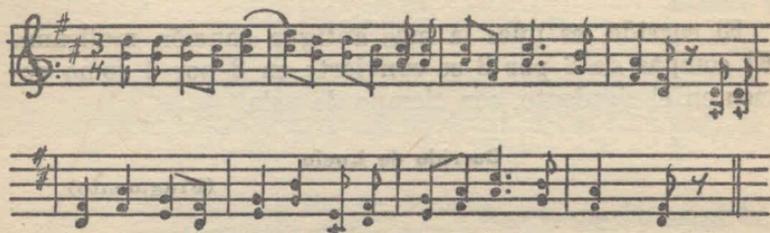
Al las once de la noche
 estaba Lucio cenando
 cuando llegan sus amigos
 y lo invitan al fandango.

Madre mía de Guádalupe
 de la villa de Gerez
 dame licencia señora
 de levantarme otra vez

Su madre se lo decía
 que a ese fandango no fuera
 los consejos de una madre
 no se llevan como quera.

A ese tipo de letra descriptivo-moralista, agreguemos este otro también muy antiguo y popular con gran sabor de romance:

Corrido de Delgadina



Delgadina se paseaba
 de la sala a la cocina
 con vestido transparente
 que su cuerpo le ilumina
 —Levántate Delgadina
 ponte tu falda de seda
 porque nos vamos a misa
 a la Ciudad de Morelia.

.

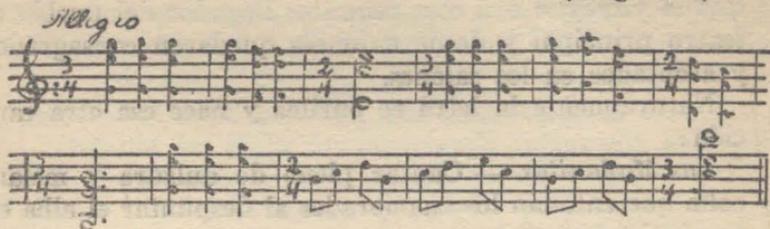
Posteriormente el corrido se empleó para cantar las luchas y pasiones civiles de los revolucionarios mejicanos, y si bien conserva su carácter narrativo se hace más burlesco en su letra y siempre movido en su música, cual lo escuchamos en las canciones:

“La Valentina”, “La Adelita” y la tan conocida “La cucaracha”.

El Son y la canción del Bajío. — Nacen a fines del siglo XVIII, en las chozas y viviendas humildes de los menesterosos como típica expresión popular. En cuanto a su música notamos que alternan los compases 2 por 4 y 3 por 4.

Son michoacano

(Fragmento)



Al que podríamos adaptar la siguiente letra muy popular:

Canción del sombrero Ancho

(fragmento)

Yo ya no quiero vivir
 Yo ya no quiero vivir
 no quiero vivir en rancho,
 yo quiero civilizarme,
 con uno de sombrero ancho.

Estribillo:

¡Ay que sonecito!
 ¡Ay por él me muero!
 ¡Ay que me rete encanta.
 su ancho sombrero

En Celaya compré el hule
 En Celaya compré el hule
 en Querétaro el sombrero
 en Guanajuato le puse
 toquilla de terciopelo.

Se repite el estribillo. Observamos aquí la similitud con la repetición azteca.

Dice el "Diario de México", de entonces, el gusto con que la virreyna oyó esos sonecitos llegados del pueblo al teatro principal y desde entonces quedaron consagrados y aceptados en los salones.

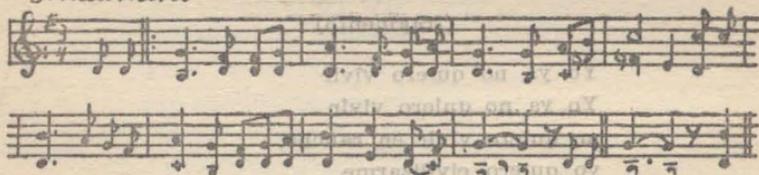
Naturalmente la letra se burilea y nace esa otra canción:

Las Mañanitas. — Cantar pleno de dulzura y melancolía que entonan los enamorados al despuntar el alba en románticas serenatas.

Mañanita

(Fragmento)

Andantino



Si el sereno de esta calle
me quisiera hacer favor
apagara su linterna
mientras pasa mi amor.
Despierta) mi bien, despierta,
mira que ya amaneció,
ya los pajaritos cantan,
la luna ya se metió.

Paralelamente a la nueva canción que se aristocratiza, en las ciudades el pueblo de campo conserva sus sonos, que, llegado el período de emancipación, evocan las luchas del pueblo por su libertad.

En los centros de más importancia, músicos cultos ex-

trajeros se alejan del folklore con sus romanzas de salón, para ejecutar con marcado romanticismo italiano de mediados del siglo pasado. Así escuchamos las canciones "La golondrina" y "La paloma", compuestas por un profesional de la música y que tuvieron gran difusión.

Termina ese siglo con acentuada influencia extranjera y los círculos aristocráticos sólo admiten óperas, romanzas y arias de allende el océano, quedando sólo en la campaña los ecos populares.

Las danzas nativas. — Debemos agregar a las que se conservan y practican, genuinamente aztecas, que tratamos al principio de este capítulo, otras más difundidas y que se han desarrollado junto con la canción, posteriores a la conquista.

La gracia y alegría del zapateado, jota y seguidilla españoles, conviértense en el "jarabe", "zandunga" y "huapango" mejicanos.

El jarabe. — Nace, como la canción del bajo a fines del siglo XVIII.

Es producto del pueblo "bajío" y el más popular de los bailes mejicanos. Adquiere diversos nombres, según la región donde se practique, pero siempre con el característico zapateo en compás vivo de 6 por 8, 3 por 4 y 2 por 4. Esta danza recuerda, por la disposición de los participantes y distintos pasos, al "gato" nuestro.

Jarabe del Bajío

Allarghetti

The image shows two staves of musical notation for the piece "Jarabe del Bajío". The first staff begins with the tempo marking "Allarghetti". The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and includes a sharp sign (#) on the second measure, indicating a key change or a specific harmonic progression.

A estos jarabes se acomodaban letras, que, no por lo toscas, dejan de ser expresivas:

Venga ya comadre Juana
désejese de misticismos
bailaremos el jarabe
y perderemos el juicio.
No hay nada que más me cuadre
como este zangoloteo.

O esta otra:

Desde el senador más grave
hasta el humilde artesano,
se anima, si es mejicano,
viendo bailar jarabe.

Como se llegó a la procaicidad en los gestos y expresiones se le prohibió en muchas partes. Por eso hubo de modificarse, y ya modernizado, lo encontramos en este:

Cielito lindo

(Fragmento)

Allegretto

Pájaro que abandona
su primer nido
Si lo encuentra ocupado
cielito lindo
bien merecido,

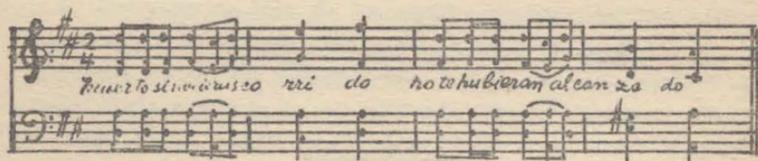
Ay, ay, ay, ay
 canta y no llores
 porque cantando se alegran
 cielito lindo
 los corazones.

.

Y chinas y charros mejicanos, con sus típicos y brillantes atavíos, son las delicias en las fiestas rurales.

El folklore mejicano es muy rico y variado, caracterizándose en general por la dulzura y expresión de sus canciones así como por la alegría y vivacidad de sus danzas. El escritor y músico mejicano D. Rubén Campos ha reunido 100 de esas manifestaciones populares en una obra muy digna e inteligente a la que anteriormente aludimos y de la que hemos reproducido algunos de los fragmentos musicales intercalados en este capítulo.

Responso humorístico



RESUMEN

Música vernácula. — La civilización azteca consagró deferente atención al cultivo de la música. Las danzas religiosas eran de ritual, obligatorias en celebración de sus dioses. También celebraban con danzas acontecimientos familiares placenteros. Acompañábanlas con estribillos, algunos de los cuales aún se conservan. Cultivaron también el poema épico-religioso,

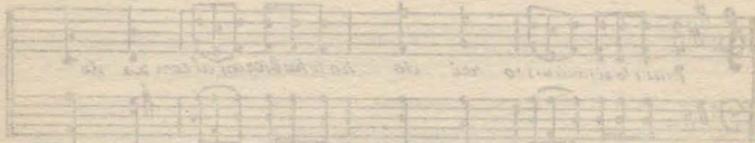
Música popular mejicana. — Los conquistadores hispanos trajeron su música e instrumentos. Mientras la influencia religiosa, que fué notable, conservó el canto llano importado, y lo enseñó al aborígen, nace la música proveniente del mestizaje de los sentimientos.

La canción nace con el "corrido" influenciado por los romances españoles y en el cual el pueblo trasunta sus emociones. A fines del siglo XVII nace el Son y Canción del bajo, al que siguen las "mañanitas" de sentimentalismo depurado. Se caracterizan por su dulzura y expresividad.

En cuanto a las danzas nace el "jarabe" a cuya música se acomodan letrillas.

Obsérvase en general en la música mejicana, diferencia entre la del Norte y Sur. Mientras aquella conservase más autóctona, de ritmos más acelerados, la del sur, seguramente por la influencia cubana se hace más muelle y cadenciosa.

Response humorístico



MUSICAL

Música vernácula. — La civilización exterior conservó de
terente atención al cultivo de la música. Las danzas religiosas
eran de ritual, obligatorias en celebración de sus glorias. Tam-
bién celebraban con danzas acrobáticas festivas pla-
centos. Acompañábanlas con estrómbos algunas de las can-
les que se conservan. Cultivaron también el poema épico-
religioso.

Las autoridades civiles de la República Oriental han demostrado una gran preocupación por la educación cultural del pueblo. Resultado de una meritoria intervención de los representantes uruguayos que han prestado apoyo decidido a no pocas iniciativas individuales, ha sido la creación del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (S. O. D. R. E.) por una ley especial del 12 de diciembre de 1932.

Se ha dicho, y con razón, que el SODRE es una Universidad. Justifican esta afirmación, elaborados con un criterio altamente intelectual, y que es el producto de una experimentada sonda y una íntima comprensión del ambiente y sus necesidades.

Para esta forma de la divulgación, el interés que deben despertar en el radiocuchuco y la enseñanza. Presca el SODRE, católica de arte, donde se surten los elementos fundamentales de una cultura de alto nivel.

EL URUGUAY Y SU CULTURA MUSICAL

Enseñanza de la música en sus establecimientos. Asociaciones musicales. Compositores e intérpretes destacados.

En el Instituto sonda sonda y así se ha ido en una proyección académica hasta transformarse este organismo en una gran institución cultural.

El Uruguay es uno de los países americanos que más se destacan por el elevado nivel de su cultura musical. No encontramos en él los maravillosos tesoros de arte nativo que poseen otras naciones de nuestro continente. País pequeño cuyas actividades artísticas se desarrollan casi exclusivamente en su capital —Montevideo—, ha llegado a convertirse, en estos últimos tiempos, en el campeón del americanismo musical.

Este movimiento, encabezado por el profesor Francisco Curt Lange, director de la Sección de Investigaciones musicales del Instituto de Estudios Superiores del Uruguay —que publica actualmente el Boletín Latino Americano de Música, dedicado a contemplar todos los problemas musicales americanos y en el que colaboran las altas autoridades musicales del continente—, representa uno de los más generosos esfuerzos en pro de la grandeza cultural americana, y la más admirable obra que se haya realizado con esa loable finalidad.

Las autoridades civiles de la República Oriental, han demostrado una gran preocupación por la educación cultural del pueblo. Resultado de una merítisima intervención de los gobernantes uruguayos, que han prestado apoyo decidido a nobles iniciativas individuales, ha sido la creación del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (S. O. D. R. E.) por una ley especial del 18 de diciembre de 1929.

"Se ha dicho, y con razón, que el SODRE es una Universidad. Justifican este aserto sus programas, elaborados con un criterio altamente inteligente, y que es el producido de una experiencia sólida y una íntima comprensión del ambiente y sus necesidades. Cada audición del SODRE, es una clase de estética, de arte, donde se suman dos elementos fundamentales para esta forma de la divulgación: el interés que deben despertar en el radioescucha y la enseñanza. Presta el SODRE a todas las nobles inquietudes su más decidido apoyo. Todo aquello que pueda significar un motivo de superación, encuentra en el Instituto sólida acogida y así se ha ido en una progresión ascendente hasta transformarse este organismo en una imprescindible necesidad nacional. Periodismo, ciencia, literatura, arte, en todo lo que respecta a sus manifestaciones auditivas; música, teatro, poesía; cátedra de humanismo; relación de espectáculos populares; el comercio, la bolsa; conversaciones, clases para los estudiantes; conferencias, información nacional y del exterior, todo esto y mucho más han ofrecido sus antenas con la generosidad y el desinterés que emanan del deseo de cumplir absolutamente la misión de cultura que se le confiara." (1)

El SODRE cuenta con tres estudios de transmisión, uno de los cuales, llamado el Estudio Auditorio, se halla instalado en un teatro de capacidad para más de dos millares de personas, que pueden asistir así a conciertos, espectáculos tea-

(1) Tomado de una publicación del S. O. D. R. E.

trales, líricos, coreográficos, etc. La sección Discoteca Nacional —con diez mil discos—, puesta bajo la dirección del Prof. F. Curt Lange contribuye eficazmente a la realización de la obra cultural del SODRE, que posee asimismo, conjuntos artísticos estables de merecido prestigio.

La Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (OSSODRE), es uno de los mejores conjuntos de Sudamérica. Ante ella han actuado los más famosos directores del mundo. Se halla formada por 106 profesores, y en la actualidad está dirigida por el maestro Lamberto Baldi. Pueden citarse además, la Banda de Montevideo, el Conjunto de Música de Cámara, la Escuela de Enseñanza Coral, la Escuela de Danza, la Escuela de Comprimarios, y el Conservatorio.

Otro aspecto de la campaña cultural en el Uruguay, que las autoridades propician, es la acción desarrollada por "Arte y Cultura Popular", —del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social—, dirigida por la Sra. María V. de Müller que se preocupa directamente de la educación del pueblo.

LA ENSEÑANZA EN LOS ESTABLECIMIENTOS EDUCACIONALES

La preocupación del Estado por brindar una buena cultura musical a los habitantes del país, comienza desde la escuela primera. En ella se trata de educar el oído y la voz del niño por medio de canciones apropiadas. Es interesante mencionar la iniciativa del Prof. F. Curt Lange, de introducir en el Uruguay las flautas "Block" —instrumentos de la Edad Media y empleados aún por Bach y Händel, sumamente rudimentarias en su estructura (comparados con las flautas de uso en nuestras orquestas), pero de una voz muy melodiosa que se asemeja

bastante a aquellas ⁽¹⁾— para la enseñanza primaria. Fuera del horario escolar se dictan clases especiales para enseñar a los niños a ejecutar dicho instrumento; los pequeños asisten voluntariamente a ellas —son dos horas semanales—, adquiriendo conocimientos generales que son sólida base para una buena cultura musical. “Es un hecho comprobado que muchos niños, a pesar de estar dotados de una elevada sensibilidad musical, por defectos de sus cuerdas vocales resultan elementos poco menos que negativos en los coros; lo que es lamentable desde todo punto de vista, ya que el coro es un alto exponente de cultura. Es bajo este aspecto que considero conveniente la formación de estos (refiérese a las flautas Block) u otros conjuntos instrumentales a fin de subsanar en algo la participación de todos los alumnos en el ejercicio de la música y en la expansión musical” ⁽²⁾.

Los conocimientos musicales son ampliados más tarde en los establecimientos secundarios y normales, donde se enseñan progresivamente canciones a una y dos voces, especialmente aquellas que pertenecen al folklore nacional. Para ilustrar mejor, transcribimos algunos párrafos de las “Instrucciones a los Profesores de los Cursos”, dadas en el “Plan, Programas y Reglamento” para la Enseñanza Normal.

“El presente plan de educación estético-musical destinado a los cuatro primeros años de estudios normales, se basa estrictamente en las necesidades culturales del alumnado, en las posibilidades que ofrece ambiente y hogar a su disposición natural y en los medios más eficaces a emplearse para formar de él un ser emotivo dotado de sensibilidad artística y un gus-

(1) Marcelo C. Miraldi: Las flautas Block en la enseñanza musical, Bol. Lat. Americano de Música.

(2) M. C. Miraldi, art. cit.

to estético definido, capaz de educar conscientemente en sus futuras actividades magisteriales, los alumnos carentes de espíritu artístico.

"Para obtener semejantes resultados el plan parte de una observación psicológica hecha en nuestro ambiente y a la vez tiene en cuenta ciertas particularidades de la historia musical que no se encuentra en la evolución de las demás artes. Siendo el fin principal de esta asignatura, el de despertar en la clase honda emoción, hacer que perdure el acontecimiento artístico, invitando a la concurrencia a conciertos o al ejercicio activo de la música, no es posible enseñar teóricamente la evolución musical desde sus comienzos hasta nuestros días ni tampoco se podría establecer un plan de trabajo idéntico al de las artes plásticas.

"Se tratará en primer año tan sólo escuetamente la evolución musical de la música instrumental y vocal. El alumno penetra, de este modo, a un terreno que desde el primer instante, se transforma familiar y sugestivo. Se parte de las danzas como expresión rítmica primitiva, se sigue su evolución a través de las formas musicales, hasta llegar a su estilización máxima en suite, sonata y sinfonía. Simultáneamente se darán a conocer las particularidades sonoras de los instrumentos y como en cada clase debe dedicarse por lo menos 20 minutos a una audición efectiva, la educación del oído, el poder percibir modulaciones y diferencias tonales, establecer comparaciones de estilo, etc., se produce después de muy pocas clases y la "reconducción" del individuo hacia la música artística es así inmediata, no obstante haber sido separado de ella desde sus primeros años de infancia, debido al ambiente de nuestros días. Para no perder el contacto racial se trata la evolución musical de España y se obtiene de esta manera, un puente que conduce hacia el arte musical americano, cuya enseñanza es por demás necesaria, no solamente para el aprecio de los esfuerzos artísticos nacionales y continentales, sino pa-

ra fomentar lentamente la independencia artística latino-americana, actualmente en vías de realización.

"En el segundo año se ha preferido dar a conocer la evolución musical por naciones, preparándose a través de un año y medio, su capacidad de asimilar obras de los tiempos de Vittoria, Pallestrina, Bach y Haendel, cuya imponente belleza no hubiera podido ser apreciada, si se hubiese procedido por un orden estrictamente histórico.

"A principios del tercer año se llega al conocimiento amplio del significado de la ópera y drama, culminando en Wagner. Luego se pasa a Rusia y debido a la similitud de movimientos nacionalistas, a España, concluyéndose el año de nuevo en el arte americano.

"El cuarto año será dedicado casi exclusivamente a la música moderna, el significado del ballet a través de los rusos, franceses y españoles, del poema sinfónico en alemanes, italianos e ingleses. En la música artística popular (Danzas), se encontrarán muchos gérmenes del "jazz", tratándose por consiguiente la música de Estados Unidos, y finalmente, por la similitud de problemas raciales (negro), a la América Latina.

"En ninguno de los cuatro años, el alumno perderá contacto con el panorama amplio de la evolución musical. En lo que respecta al material de enseñanza éste se compone de discos, debiéndose también recurrir al piano con el fin de explicar pasajes, modulaciones, aspectos armónicos y determinados efectos sonoros de las obras en cuestión. El diapositivo puede ser una ayuda de gran importancia."

Asimismo se imparten al alumno enseñanzas de Teoría de la Música y Solfeo, en dos cursos, en el que se trata de "interesar al alumno sobre la importancia de la entonación".

ASOCIACIONES MUSICALES

En el año 1910 se fundó la Asociación de Música de Cámara. Esta asociación contribuyó eficazmente a la difusión y al engrandecimiento de la cultura musical mediante un determinado número de conciertos anuales, realizados bajo su auspicio hasta el año 1929, en que dejó de existir. Fué fundada por el distinguido músico Eduardo Fabini y otras destacadas figuras del ambiente musical.

De indiscutibles méritos es también la Asociación Coral de Montevideo, fundada en 1917, por G. Kolischer. Desde entonces, y hasta la fecha, ha desarrollado un extenso plan en pro de la cultura musical dando a conocer obras de los mejores autores nacionales y extranjeros.

Además merecen citarse otras asociaciones como la Asociación Coral Palestrina, Asociación de Música de Cámara del SODRE, Asociación Polifónica de Don Bosco y la Sociedad Orquestal de Montevideo.

COMPOSITORES E INTERPRETES DESTACADOS

Muchos se han destacado en el Uruguay como cultores del arte de los sonidos: compositores, instrumentistas y cantantes. Entre estos últimos debemos mencionar al distinguido barítono, que tan destacada actuación tiene en los círculos artísticos argentinos, Víctor Damiani. Los compositores uruguayos más notables, entre otros son: Eduardo Fabini, Vicente Ascone, Luis Cluzeau Mortet, Carlos Estrada, Ramón Rodríguez Socas, Domingo Dente y César Cortina (ya fallecido).

Eduardo Fabini nació en 1883 en Solís de Mataojo. Desde pequeño sintió irresistible atracción por la música, lo que hizo que sus familiares resolvieran que tomara lecciones de violín. Más tarde, muy joven aún, es enviado a Europa donde tiene ocasión de destacarse como alumno en el Conservatorio de Bruselas. Allí se perfeccionó.

Su producción es numerosa y profusamente difundida en los principales países del mundo. De sus obras citaremos: "Campo", poema sinfónico, estrenado en Montevideo el 29 de abril de 1922 por el maestro Vladimiro Shavitch y ejecutado en Buenos Aires por la Filarmónica de Viena que dirigió Ricardo Strauss, que tiene mucha importancia además por ser la primera de las obras que se conservan; "Las flores del campo", "La isla de los Ceibos", "Fantasía", el ballet "Mburucuyá", "Melga Sinfónica", "Mañana de Reyes" ballet para niños, "La Güeya" de la que se ha dicho que es la más hermosa canción que se ha escrito en América, "Luz Mala", "El Tala", "Las Flores del Monte", etc.

Al referirse a este gran músico uruguayo, S. Román Vignoly Barreto ⁽¹⁾, dice: "Fabini nunca sintió la preocupación del innovador; no buscó jamás poner en evidencia conocimientos de técnica; "dice" su música así, porque de ese modo la siente, y como no está en sus intenciones la esperanza de una vanidosa gloria, ni busca más premio que el del silencio que tanto ama, ocupa un plano de sorprendente sinceridad, aunque aquellos que se nombran doctores en arte pretendan acusarlo alguna vez por indolencia para el estudio que otorgará fría sapiencia académica y poco calor de inspiración". Fabini es esencialmente un músico nativista, sencillo y modesto.

(1) Art. publicado en el Bol. Latino Americano de Música. Tomo III, pág. 113.

Se ha dicho con acierto que es "un hombre que fué capaz de crear él solo todo un folklore".

Vicente Ascone, nació en agosto de 1897, en Siderno (Calabria). Muy joven llegó al Uruguay, donde, después de haber realizado estudios de armonía y composición y de haberse destacado en la ejecución del pistón —instrumento que ha llegado a dominar con rara maestría—, es actualmente el primer pistón solista de la orquesta del SODRE y subdirector de la Banda de Montevideo. Ascone por su "total asimilación al ambiente" es considerado americano. Entre sus composiciones, mencionaremos: "Preludio y marcha de los Brahamines", "Farsa sentimental y grotesca", "Suite Uruguaya", "Idilio en los parques de Montevideo", la ópera "Paraná Guazú", que se estrenó en 1930; "Cantos del atardecer", "Nocturno nativo", "El poema de la carreta", "20 poemas de América", "Salmo de David", etc. También es de marcada tendencia nativista.

Luis Cluzeau Mortet, nació en Montevideo en 1894. Alumno de su abuelo materno Pablo Faget, músico francés, estudió piano y violín. Desde 1912 se destaca como compositor. Entre sus obras, se distinguen especialmente: "Pericón", "Canto de Chingolo", "Languidece", "En la copa de los montes", "La carreta", "Río indígena", "Bajo el alero de las pestañas", etc., para canto y piano, "Cinco cantos escolares a dos voces"; para piano, "Evocación criolla", "Malezas", "Fiesta en el rancho", "Junto al fogón", etc. Además: "Cuarteto", "Impresiones fugaces", "Preludios", "Fantasía", "Canción y canto de amor", para orquesta de cámara; y para orquesta: "Introducción y danza", "Valses", "La siesta", "Suite criolla" y "Llanuras".

RESUMEN

El Uruguay es un país de gran cultura musical. Es el centro del americanismo musical. Francisco Curt Lange, encabeza este movimiento con el Boletín Latino Americano de Música. El Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), con sus transmisiones diarias realiza una notable obra en pro de la cultura general del país. "Arte y Cultura Popular", dependencia del Ministerio de Instrucción Pública, trabaja con el mismo fin.

En el Uruguay los establecimientos educacionales imparten enseñanza musical, desde la escuela primaria hasta los estudios secundarios y normales.

Entre sus asociaciones musicales podemos citar: la Asociación de Música de Cámara (1910-1929), Asociación Coral de Montevideo, Asociación Coral Palestrina, Asociación de Música de Cámara del SODRE, Asociación Polifónica de Don Bosco y la Sociedad Orquestal de Montevideo. Cuenta con distinguidos compositores: Eduardo Fabini, nativista notable; Vicente Ascone, que es también uno de los mejores instrumentistas; Luis Cluzeau Mortet, Carlos Estrada, etc.

CAPITULO VIII

LA MUSICA EN CHILE

Danzas y cantos nativos. La enseñanza en los establecimientos de educación. Cultores del arte de los sonidos. Algunas figuras destacadas.

Al entrar a estudiar el desenvolvimiento del arte musical chileno, debemos previamente establecer una gran división entre la música que constituye el folklore nacional, que exterioriza el sentimiento de la masa popular, y la música producida por compositores chilenos de escuela, que se ajustan al rigorismo de los cánones del arte que cultivan.

Entre ambas divisiones casi no existen lazos de unión, pues la música que importaron los primeros españoles que en son de conquista llegaron al territorio de Angol, ocupado desde época lejana por los belicosos auccas, y que al transmitirse de generación en generación fué adquiriendo características propias hasta llegar a constituir lo que hoy llamamos música folklórica, poco o nada se relaciona con la música chilena moderna que, sólo a partir del último cuarto del siglo pasado, comenzó a cultivarse en Chile.

Por otra parte debemos también considerar la música nativa que carece de toda importancia folklórica ya que no trascendió de los círculos indígenas, aquella nacida del instinto musical del aborigen, y que ya existía antes de la conquista.

LA MUSICA VERNÁCULA

El territorio de Chile, Angol, antes de la época del descubrimiento y conquista, estaba habitado por numerosas tribus salvajes de naturaleza indómita y belicosa, que desconocían en absoluto la más rudimentaria civilización; estos indios auccas, que más tarde fueron llamados araucanos por los españoles, quienes formaron esta palabra con las voces peruanas *are*, ardiente, y *aucca*, hombre de guerra, vivían en un estado de completa degradación moral.

Poco es lo que se conoce de su música nativa.

Francisco Valdés Vergara ⁽¹⁾, dice: "Al enterrar un cadáver, ponían, junto a él, alimentos, licores y fuego, imaginando que el muerto se servía de todas estas cosas en la otra vida; y colocaban sobre las sepulturas las armas o los útiles de trabajo que habían pertenecido a la persona sepultada, según que fuera hombre o mujer. Tales ceremonias iban acompañadas de cantos, en que se recordaban las acciones del muerto y terminaban entregándose los asistentes a una embriaguez desenfadada que duraba varios días".

Más adelante, anota: "Ferozes y crueles en sus guerras se ensañaban con los prisioneros, a los que despedazaban vivos y arrancaban el corazón pasándolo luego de mano en mano y mordiéndolo con furiosa rabia; bebían con

(1) Artículo publicado en "Historia del mundo en la edad moderna", Tomo XXV, página 284.

frucción la sangre humana; devoraban la carne de sus víctimas, y con los huesos de las piernas y brazos de las mismas hacían flautas que tañían en sus fiestas y bacanales”.

Los conquistadores y colonizadores debieron sostener cruentas luchas antes de lograr el sometimiento de estos salvajes guerreros. De ellos descienden los actuales indígenas que viven solitarios, en pequeños grupos de tres a cinco ranchos o rucas, como todavía se les llama, rodeados en gran parte por la obra del hombre blanco que se traduce por vastas superficies de terrenos cultivados.

El araucano de hoy siente añoranza por la perdida libertad y bravura de sus mayores y con resignada sumisión toca y canta trozos musicales, pobres, pero vigorosos de originalidad autóctona, como son las melodías que cantan los hombres llamadas “Neneulin”. Las mujeres indígenas también cantan los “Llamekan”, mientras lavan o tejen, o los “Uma qûlpichicheen”, mientras arrullan a sus pequeñuelos para que se duerman. A estas canciones no se las acompaña con ningún instrumento; pertenecen al dominio de la música vocal. En cambio, los cantos que se denominan “Machi ûl”, con los que los “machis” (médicos o brujos) creen curar a los enfermos, se acompañan con el ritmo de los instrumentos de percusión denominados “cascawillas” y “kultrun”.

El indio araucano no se preocupa por la armonía, pero en su música se observa claridad y belleza melódica y una gran variedad rítmica; los distintos sonidos que usa en sus cantos escasamente pasan a veces de cuatro o cinco, caracterizándose por su sobriedad.

Carlos Isamitt, moderno compositor chileno, a cuyos trabajos de investigación se deben en gran parte los conocimientos que hoy poseemos sobre música araucana,

dice: "La música vocal no está restringida al uso de estos sonidos derivados de sus instrumentos favoritos.

Puede notarse en ella una predilección por los intervalos de cuarta, a veces en combinación con los de tercera y quinta. En algunos trozos hemos encontrado los de séptima y aún los de octava, además de segundas y terceras mayores y menores y aún de ciertos intervalos intermedios que no registraba nuestra escala y que se presenta casi siempre en las ocasiones en que la voz efectúa una acentuación ascendente muy característica del canto araucano. Sin ningún conocimiento del idioma y sin haberlos escuchado a menudo en sus conversaciones familiares, es imposible sorprender las relaciones íntimas que existen entre las inflexiones y acentuaciones particularísimas que fluyen de su lenguaje y las que usan en sus creaciones musicales. Estas acentuaciones forman tal vez una de las características más salientes y diferenciales de esta música de la de los otros pueblos. En ninguna otra música popular hemos encontrado acentos semejantes".

Durante el tiempo de la trilla de la cebada, acostumbran a cantar al unísono, mientras bailan, las canciones llamadas "Nuiñ ùl". Cuando simbólicamente el "machi", sacerdote araucano, planta el "rewe" frente a su ruca, celebran la fiesta de la plantación con cantos llamados "Rewetun". También cuando imploran a su dios "Nenechen" que los socorra con una lluvia bienhechora, o con otra gracia, como buen tiempo, por ejemplo, estos nativos entonan y danzan colectivamente los cantos llamados "Nillautunùl", de marcado acento religioso, que asimismo emplean para manifestar su júbilo cuando termina una epidemia o en acción de gracias por la obtención de una buena cosecha.

Los instrumentos más característicos son las "trutru-

kas”, “pinkúlwes”, “pifülkas”, “holkiñ” y “kullkull”, todos de viento; otros a percusión son las “cascawillas” (semejantes a cascabeles) y el “kultrun”, que les sirven para marcar el ritmo.

De estos instrumentos, la “trutruka” goza de gran popularidad y es muy estimada por los araucanos, que desde niños aprenden a tocarla. Consiste en una larga vara de quila (caña maiza que abunda en Chile), de unos tres metros de largo y cinco centímetros en su extremo más ensanchado, a la cual, mediante maniobras especiales en las que son expertos los mismos trutrukeros, se le quita la médula convirtiéndola en un verdadero tubo; en su extremo más ancho se coloca un cuerno de animal para reforzar el sonido, mientras el otro por medio de un corte diagonal queda transformado en parte del instrumento adaptable a la boca. Para evitar las pérdidas de aire que pudieran ocurrir, se forra el largo instrumento con tripa de caballo.

Según la fuerza que el ejecutante imprima al aire, variarían los sonidos que el instrumento puede emitir, los cuales se caracterizan por ser graves y repetidos. Carlos Isamitt al hablar de ella, dice: “Es poderosamente impresionante y de gran belleza escucharla a cierta distancia, siendo tocada en el interior de algún bosque o matorral. Sus voces tienen un tinte bravío y la repetición de sus notas graves impregnan el ambiente de sugerencias extrañamente sombrías, amenazantes. Esta cualidad especial de sugerencia de su timbre contribuye indudablemente al prestigio de los poderes mágicos de su música”.

Con la quila ahuecada fabrican también una especie de flauta de casi medio metro de longitud, el “pinkülwe”, y en ella ejecutan improvisadas melodías inspiradas por la soledad del ambiente porque con gran frecuencia los pastores deben pasar muchos días completamente solos.

La "pifülka" produce sonidos estridentes; es un instrumento construido en madera de roble, de tamaño reducido y de variadas formas.

Otro instrumento que llama mucho la atención es el "holkiñ", que produce los sonidos por aspiración y no soplando como se hace en la generalidad de los instrumentos; sus sonidos son agudos y cortos.

Con un cuerno de vaca al que biselan su extremidad anagosta y agujerean siguiendo su eje longitudinal, construyen el llamado "kullküll" que sólo da un sonido, característico por su estridencia.

Es digna de mención la marcada polifonía que se observa en los cantos indígenas, producida por el uso simultáneo de todos los instrumentos que acompañan.

Resumiendo observamos: en primer lugar, cantos individuales sin acompañamiento de instrumentos, tales son los "Neneulin", "Llamekan" y "Uma qülpichicheen" y cantos individuales acompañados por instrumentos a percusión como los "Machi ül" que hemos citado; en segundo lugar, canciones acompañadas por danzas entre las que mencionamos los "Nuin ül", "Rewetun" y "Nillautunül".

Por último debemos considerar la música exclusiva para instrumentos que en ciertas ocasiones es acompañada por danzas; el "Wente Kawito" se ejecuta durante las ceremonias nupciales; los trozos llamados "Amul pülluen" tienen carácter de marcha fúnebre y se los toca durante los entierros; en "trutruka" y en "holkiñ" se toca el "Wirafun Kawello" (galope de caballos); en "trutruka" y "kultrun" se ejecuta el baile de los avestruces llamado "Choike prun".

Creemos conveniente repetir, para terminar, que esta música araucana sólo goza de popularidad entre los mismos indígenas.

LA MUSICA POPULAR

El pueblo chileno, descendiente de europeos en su mayor parte, posee otra psicología y otros gustos; esta diferencia hace imposible la vinculación entre el araucano y el criollo.

Las tonadas y los bailes que llevaron a Chile los conquistadores españoles, se transformaron en las canciones y danzas del pueblo chileno. Esto no es difícil observar en las dulces melodías donde se esconde un compás de habanera y a veces, en ciertas canciones, hasta un vestigio de jota aragonesa.

Existen numerosas canciones, músicas y bailes que en conjunto forman el rico folklore chileno, pero en términos generales podemos decir que esta música no tiene un carácter único y definido, desde el momento en que es muy variada en sus manifestaciones.

Predomina la alegría sobre la tristeza y es más ligera que sentimental, aunque es preciso hacer notar que hay muchísimas canciones románticas de exquisita ternura, y también melodías pletóricas de idealismo.

El aire de la canción popular es esencialmente cantable, esto se puede comprobar fácilmente en los trozos musicales que como ejemplos damos a continuación.

Los ruiseñores

Zamacueca.



Las canciones populares, las tonadas y las cuecas que representan un alto valor musical, sólo en estos últimos años han sido objeto de preocupación por parte de personas que conscientes de lo que significan para Chile, se han dedicado con empeño a trabajos de conservación y propagación. Aquí cabe destacar la obra del escritor Sadi Zañartu y de su esposa la señora Camila Bari de Zañartu.

Entre los bailes nacionales chilenos debemos mencionar la zamacueca, el cuando y el esquinazo; la zamacueca, cueca o chilena como también se la designa, es la danza nacional por excelencia, y por lo tanto, la más digna representante del carácter chileno.

Aun en nuestros días se la ejecuta con un entusiasmo que no ha decaído a través de un siglo; es una danza alegre y movida que se caracteriza por su particular acentuación.

Carlos Vega sostiene la tesis "de que las danzas africanas no sólo no han originado ninguno de los bailes criollos sino que ni siquiera han dejado vestigios de formas negras en ellos" y en un interesante y documentado trabajo de investigación personal, establece que la zamacueca no fué llevada a Chile por los esclavos negros, como afirman algunos. (1)

Refiriéndose al cuando, el mismo autor, investigador y crítico, dice que "es una danza aristocrática europea importada hacia 1800", y más adelante que "parece haber sido una simple variante de la Gavota, pero habría llegado a América ya diferenciado". Posiblemente llegó a Buenos Aires primero, y más tarde, en 1817 el ejército de San Martín lo trasladó a Chile, teniendo mucha aceptación y bailándose con entusiasmo hasta alrededores del año 1840.

(1) Capítulo "La zamacueca", del libro "Danzas y canciones argentinas", de Carlos Vega.

LA MUSICA MODERNA

Desde 1875 debemos considerar seriamente la producción musical de los compositores chilenos, que se pronunció con una marcada inclinación hacia la escuela italiana, lo que impidió aceptar hasta hace muy poco la música de Wágner y las nuevas tendencias de la actualidad.

Felizmente en nuestros días la cultura musical chilena se ha elevado a un alto nivel gracias al trabajo metódico y tesonero que realiza la Facultad de Bellas Artes, de la que es actualmente Decano el Sr. Domingo Santa Cruz, músico de renombre y compositor distinguido, la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y la Sociedad Bach.

Sin embargo, hoy, podemos clasificar en dos grandes grupos a los músicos modernos según la tendencia que manifiestan; por un lado, los que se inclinan al "clasicismo", por otro lado los que se inclinan al "modernismo".

Entre los primeros se han destacado Aníbal Aracena Infanta, Julio Guerra, Emilio Blanchait, Horacio Silva, C. Pereira Lecaros y muchos otros que pertenecen a la "Sociedad de Compositores Chilenos". También debemos mencionar a Enrique Soro y a Osmán Pérez Freire, este último ha estilizado motivos folklóricos haciéndolos colocar hasta cierto punto dentro de la llamada música clásica. En el grupo de las figuras "modernistas" han sobresalido con relieves propios Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt, Humberto Allende, Próspero Bisquert, Jorge Urrutia, Carmela Mackenna y muchos más.

Esta tendencia "modernista" trata, dentro de límites amplios, de apartarse un poco de los cánones establecidos y consagrados por la tradición, con el objeto de mejorar la música haciéndola más accesible y más agradable y tra-

tando de proporcionarle mayor belleza, aun empleando recursos extraños hasta cierto punto, como la cacofonía por ejemplo, pero que bien dosificados y usados con habilidad artística, logran el objeto perseguido.

LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA EN LOS ESTABLE- CIMENTOS DE EDUCACION

Ya hemos mencionado anteriormente el nombre de Humberto Allende. Cabe ahora destacar, como parte importante de su actividad, el método propio que con raro espíritu pedagógico impuso a sus pequeños alumnos de la escuela primaria.

No es ese método ni una improvisación ni un capricho, sino el producto de largas observaciones efectuadas en su país, en otras repúblicas americanas y en Europa; con él trata de suprimir los defectos que vió en los métodos de enseñanza ya existentes y corregir errores ya clásicos.

El sistema consta de veinte lecciones bien llevadas que pueden ser aprendidas en el transcurso de tres meses de clases y que ponen al niño en condiciones de aprender por música los cantos, desechando el aprendizaje al oído que se realiza en los primeros años.

Con respecto a la enseñanza de la música y del canto en el primero y segundo ciclos de los Liceos de Chile (educación secundaria), creemos oportuno transcribir textualmente la introducción a los programas de la materia aprobados por decreto en 1935.

Dice así: "La Música y el Canto tienen en la Educación Secundaria dos objetivos bien definidos y diferenciados; mientras en el primer ciclo se persigue el fomento del gusto por el Canto, dando a los alumnos la posesión de los elementos morfológicos de la Música de tal manera que al término de ese primer ciclo el estudiante sienta la

fuerte inclinación de su espíritu por el canto coral a base musical; en el segundo ciclo se aspira a la formación de una verdadera cultura musical con el estudio del proceso de formación del arte de la Música en sus períodos fundamentales, con la audición y análisis de trozos de música selecta y con la práctica del canto mismo”.

El programa “está concebido a base de un método que podríamos llamar activo y presupone canciones ya aprendidas de memoria para fundamentar en ellas un estudio concienzudo de los elementos musicales”. Y más adelante en otro párrafo agrega: “En la enseñanza de la parte histórica, lo que interesa es que el alumno adquiera en líneas generales una idea clara y precisa de los grandes períodos que ha tenido el desarrollo de este arte y conozca de una manera real y sin vaguedades la influencia que en cada período ha tenido un músico de la época, por lo menos”.

Este programa trata de terminar con el carácter meramente expositivo, con el objeto de obtener una mayor cultura musical, y con este fin recomienda las audiciones de radio, los conciertos y la formación de una discoteca en cada Liceo, “de tal manera que, más que el profesor, hable la música que se escuche”.

CULTORES DEL ARTE DE LOS SONIDOS. - ALGUNAS FIGURAS DESTACADAS

Ya en el curso de este capítulo sobre Chile, hemos mencionado los nombres de los más destacados músicos de ese país y las tendencias a las cuales se inclinan. Ahora sólo nos resta decir unas pocas palabras sobre algunos de ellos.

Pedro Humberto Allende nació en Santiago de Chile en 1885 y pronto definió sus aptitudes musicales dedicán-

dose especialmente a la composición. En este sentido, su obra, vigorosa y personal, se extiende a todas las ramas, sin que por ello pierdan nunca el carácter regional y el sabor chileno.

Como ejemplo más típico de ello se pueden citar los coros "Escenas campesinas chilenas" y la "Voz de las calles", inspirada en el cantar de los pregoneros. Pero no sólo como compositor se destacó Allende, sino que simultáneamente, siendo componente de la Sociedad Bach y catedrático del Conservatorio de la facultad de Bellas Artes, se dedicó activamente a la enseñanza musical superior contribuyendo a formar un grupo de buenos artistas chilenos que junto con el maestro hicieron conocer en el país y en el extranjero los valores de la música chilena.

El, por su parte, representó a su patria en varios Congresos, así fué Vice Presidente en el Congreso Internacional de Artes Populares, en Praga (1928); en la Exposición de Barcelona (1929) fué huésped de honor; en 1931 en Montevideo dió varias conferencias y algunos conciertos donde expuso la mayor parte de sus obras.

Domingo Santa Cruz ha contribuído con su obra organizadora y de gran valor didáctico a divulgar y a elevar la cultura musical chilena; se ha dicho que se ha destacado "como campeón de la avanzada, en la que dominan la polifonía y la atonalidad".

Carlos Isamitt, músico y pintor, nació en 1887; se distinguió, dentro del arte que nos ocupa, como compositor y por sus trabajos de investigación sobre la música indígena.

Su producción es numerosa, pudiendo citar para ser breves: "Escenas de niños", "Poema Sinfónico", "Preludio y Fuga", "Wirifun Kawello", "Trece canciones araucanas", "Cuento musical coreográfico", etc.

RESUMEN

En Chile se considera:

- 1.º) La música vernácula, cultivada por los araucanos y que no ha trascendido de los mismos indígenas. En esta música encontramos: a) cantos individuales sin o con acompañamiento de instrumentos; b) cantos acompañados con danzas; c) música exclusiva para instrumentos, que en ciertas ocasiones es acompañada por danzas.
- 2.º) La música popular, en general alegre y de melodía sencilla y agradable. Es en la mayoría de los casos una transformación y adaptación de las tonadas y bailes de los primeros españoles que llegaron a Chile. La danza nacional es la zamacueca.
- 3.º) La música moderna, adquisición reciente de la cultura chilena, que en estos últimos años ha alcanzado un alto valor artístico. Dos son las tendencias que predominan actualmente: el "clasicismo" y el "modernismo".

La enseñanza de la música. — Para los primeros pasos en el arte musical existe el Método Allende, que con veinte lecciones desarrolladas en unos tres meses de clases, pone al niño en condiciones de aprender por música los cantos. En la enseñanza secundaria, el programa de la materia se inclina francamente hacia el método activo, "de tal manera que, más que el profesor, hable la música que se escuche".

Figuras destacadas en el mundo musical chileno. — Pedro Humberto Allende, músico, compositor y pedagogo; Carlos Isamitt, cultor del arte musical y pictórico; Domingo Santa Cruz, músico vanguardista de "la polifonía y la atonalidad"; Alfonso Leng, poseedor de un estilo propio y de una exquisita sensibilidad, es moderado entre los "modernistas"; Próspero Bisquert, Aníbal Aracena Infante, Emilio Blanchait, C. Pereira Lecaros, etcétera.

CAPITULO IX

LA MUSICA EN EL BRASIL

Colonización portuguesa en el Brasil, Influencia sobre su música. Carácter, Psicología, Formación. El Cancionero y Danzas brasileños. Características de sus ideas melódicas y del ritmo. El desenvolvimiento musical en el Brasil. Músicos más destacados.

LA COLONIZACION PORTUGUESA

No le atribuyó mucha importancia el portugués Pedro Alvarez de Cabral a su "isla de Santa Cruz". El rey don Manuel recibió en su corte una participación del descubrimiento (1), que apenas le hizo presumir el verdadero valor del hallazgo.

La hostilidad de los comerciantes árabes en el Oriente había determinado al gobierno de Lisboa a tomar medidas de emergencia. Las flotas que en adelante debían realizar el tráfico de las especies serían al mismo tiempo exponentes de la potencialidad marítima del Portugal y efectiva garantía que el Samorín de Calcuta y los príncipes orientales deseaban para comerciar directamente con los mercados de Europa. Trece po-

(1) El jefe de la escuadra envió una nave al Portugal para comunicar el descubrimiento de lo que él creyó una isla y bautizó con el nombre de Santa Cruz.

derosas naves con un total de 1.200 tripulantes, bajo las órdenes del capitán-mayor Alvarez de Cabral —con instrucciones expresas de Vasco de Gama— se hicieron a la vela el 9 de marzo de 1500, rumbo a las Indias, adonde llegarían después de doblar el terrible cabo de Buena Esperanza. En las proximidades de Guinea, Cabral decidió cambiar el rumbo y desviar al Sudoeste, esperando continuar más adelante la ruta que Gama le marcara. La corriente ecuatorial lo arrastró en aquella dirección más de lo que él hubiera deseado —se calculaba a bordo unas 450 leguas de la costa africana—, y así, el 22 de abril, en el octavario de Pascuas, —según decía Vaz de Carminha—, la armada avistó tierra. El Brasil había sido descubierto. Cabral volvió hacia el Cabo: tenía una misión más importante que cumplir en el Oriente.

La expedición que partió de Lisboa al año siguiente del descubrimiento tuvo por finalidad esencial la de determinar las ventajas y condiciones favorables que para la navegación y comercio de los portugueses (tráfico de Indias) ofrecían las nuevas tierras. Américo Vespucio fué con ella.

Interesado principalmente en su comercio con los países de las especies, el gobierno portugués mantuvo una política vacilante en las nuevas tierras, política que cambió por una acción decidida, cuando las potencias marítimas extranjeras amenazaron usurparle sus derechos sobre aquel dominio. Aún medio siglo después de haber sido descubierto, el Brasil no era considerado más que como una inmensa factoría azucarera, donde la vida del europeo debía transcurrir en continua zozobra, por los innumerables peligros de la tierra virgen.

Es un hecho históricamente reconocido que, en toda conquista, la cultura más fuerte impone su línea directriz a la del enemigo, ya sea conquistador o conquistado.

En el caso de la colonización portuguesa, el europeo se encontró frente al problema de la adaptación a una tierra extraña, cuyos defensores, habitantes de la selva en su mayor

parte, ofrecían un temperamento y carácter en muchos rasgos diferentes a los propios. La superioridad del portugués se hizo sentir en la larga y trágica lucha de la civilización europea en el suelo americano, pero el colono no habría de salir incólume de su esfuerzo en la naturaleza del nuevo mundo. Antes de llegar, ya el Océano se plantaba frente a su meta, como obstáculo formidable, que una vez vencido, endurecía aún más su retemplado y recio carácter.

El hombre portugués, tipo de marino, debió luchar hasta con su propia naturaleza para llevar adelante su ambición en el esfuerzo conquistador. Aun dejando de lado al individuo de baja ralea que constituyó la tripulación de las primeras expediciones, para tomar el término medio de las clases sociales como representante del espíritu nacional lusitano en el tiempo de la conquista, veremos que dada su posición de pueblo eminentemente marítimo y su escasa extensión territorial, debió hacerse temerario, aumentando y disciplinando sus fuerzas. Así se explica que su afán en América se redujera a la monopolización del usufructo, al enriquecimiento propio sin reparar en el carácter de su acción, que se mostró casi siempre transitoria, momentánea.

El clima tropical era atrayente, pero la vida en la selva del Brasil no era fácil. La riqueza natural habría de exigir el precio elevado del sacrificio para ser conquistada.

El tupí de la costa brasileña no fué en realidad el peor enemigo del colono europeo. Las tribus nómadas del interior (1) se mostraron irreconciliables con toda civilización. Su estirpe ancestral había guerreado siempre, desde tiempo inmemorial, con las civilizaciones autóctonas del Altiplano Andino.

Pero el conquistador no vino solo: al lado de la figura recia de los barbados aventureros alzó el jesuita su cruz y recorrió las selvas del país. Animado de un valor a toda prueba, no teme avanzar hacia la toldería salvaje, mostrando su

(1) Indios tapuyas.

leño sagrado que el indígena contempla con curiosidad y recelo. Confundido entre ellos, estudia su lengua, sus costumbres, su modalidad propia, sus gustos y sus deseos, para recién comenzar entonces su labor edificante. El indio se amansa. El misionero cristiano termina por doblegar el corazón noble de la raza de cobre.

El misionero jesuita representó a uno de los factores más importantes que actuaron en la formación de la nacionalidad brasileña. Contribuyó eficazmente al sometimiento de las tribus nativas. Cuando el hombre blanco sintió la necesidad de aumentar los brazos, en el trabajo diario, para explotar la tierra con mayor intensidad, propició la introducción del elemento negro, porque la idiosincrasia misma del indígena se rebelaba a cumplir los trabajos que el africano aceptaba con resignación.

El comercio negrero prosperó desde entonces. La servilidad africana podía ser explotada en beneficio del amo blanco. El indio moría en el trabajo y no rendía todo lo que de él se exigía. Así se inició un comercio ruín, que duraría tres siglos, hasta el XVIII.

Los grandes contingentes de negros traídos desde la Costa de los Esclavos se pagaban bien en la colonia americana. La Guinea, el Congo, Angola, etc., se transformaron en puertos de abastecimiento de la oscura mercancía. Estos infelices, importados en masa, se distribuyeron por todo el territorio, yendo unos a realizar el trabajo de minas y otros a ocupar las ciudades en su condición de domésticos. La vida vegetativa, por espacio de algún tiempo, dió por resultado un notable aumento de la población de color.

IDEAS GENERALES SOBRE EL FOLKLORE Y LA MUSICA EN EL BRASIL

Conviene recordar, volviendo nuestra mirada para contemplar el panorama general del folklore brasileño,

que, como lo hiciera notar Joaquim Ribeiro ⁽¹⁾ el primer problema de éste fué su propia clasificación.

Sylvio Romero, en una clasificación esencialmente antropológica, utiliza el factor racial para determinar cuatro ramas:

- 1) Tradiciones del elemento portugués (raza blanca);
- 2) Tradiciones del elemento indiano (raza cobriza);
- 3) Tradiciones del elemento negro-africano (raza negra);
- 4) Tradiciones derivadas del elemento mestizo (tipos mestizos).

Siguiendo a Ribeiro, veremos la gran importancia del aspecto etnológico del folklore. La Etnología ofrece los datos necesarios para la investigación de las fuentes primitivas de la tradición. El "factor racial" de Romero sólo determina fuentes inmediatas, en un examen que Ribeiro dice se puede llamar "epidérmico". La Etnología profundiza el estudio y llega a establecer fuentes remotas o mediatas que son: 1) de origen indoeuropeo; 2) de origen semítico; 3) de origen bantú o sudanés; 4) de origen americano.

Las tres corrientes folklóricas señaladas por Romero, no tuvieron siempre una influencia de intensidad equivalente. En lo que respecta a la música brasileña —ya que tal podemos llamarla—, se inició en su modalidad característica, surgiendo de la interpretación del sentimiento de las dos razas extrañas: la blanca y la africana. El escenario magnífico de la naturaleza, el voluptuoso clima tropical, completaron la obra.

Luciano Gallet sostiene que el indio no contribuyó para la formación de la actual música brasileña. Y fundamenta su opinión: "El folklore brasileño actual, en lo

(1) Introducao ao Estudo do Folklore Brasileiro.

que se refiere a música, es de origen luso-africano. Es fácil probar que:

- 1.° — Si los indios en su estado nativo eran músicos, y con material propio,
- 2.° — Esta disposición fué aprovechada por los misioneros, que difundieron luego, entre ellos, la música religioso-europea;
- 3.° — Y al fin de poco tiempo, la música primitiva había desaparecido entre los indios recién civilizados, substituída por la otra.

Y sólo en ese momento es que comenzaron a venir para el Brasil los africanos.” (1).

Los períodos que caracterizaron el desenvolvimiento de la música popular, desde los días lejanos de sus orígenes hasta los nuestros, han sido varios. Pereira de Mello (2) ha señalado los siguientes:

- a) Período de la formación (influencia indígena; influencia jesuítica);
- b) Período de la caracterización (influencia portuguesa; influencia africana; influencia española);
- c) Período del desenvolvimiento (influencia bra-gantina);
- d) Período de degradación (influencia de “pseudos” maestros italianos) y
- e) Período de nativismo (influencia republicana).

Durante el lapso de tiempo en que se operó el proceso de sincretismo entre los elementos aportados por las co-

(1) Estudos do Folclore, pág. 37.

(2) A Musica no Brasil,

rientes folklóricas ya enunciadas toda expresión musical debió forzosamente inclinarse hacia lo étnicamente europeo o negro, y aún americano, en un principio más o menos lejano. Consideraremos inmediatamente dichos elementos constitutivos de la música brasileña.

LA MUSICA INDIGENA

Las tribus que habitaron en tiempos de la conquista los territorios que corresponden al Brasil actual —enorme triángulo sobre el extremo oriental de la América del Sur, que se extiende casi desde las Guayanas al Plata— tuvieron una notable inclinación por el arte de los sonidos.

Según los relatos de los misioneros cristianos del siglo XVI y los más notables cronistas de la época, el indígena amaba la música. Era para él expresión de divinidad que ahuyentaba los males y los demonios y que llevaba al alma la paz reconfortante en los momentos de excitación extraordinaria. Entre las noticias dejadas por Fernao Cardim, nos ha llegado esta frase: "Eran entre los salvajes tan estimados los cantores de ambos sexos, que si por casualidad tomaban un contrario "bon cantor e inventor de trovas" perdonábanle la vida, acallando su imperioso apetito de antropófagos".

Asegura Gabriel Soares, que las tribus tupinambás se mostraban muy satisfechas de una cierta capacidad musical, según ellas superior a la de las otras tribus indígenas, y refiriéndose a los Tamoyos, agrega: "...son tenidos por grandes músicos y balladores entre todo el gentío; los cuales son grandes compositores de cantigas improvisadas, por lo que son muy estimados por donde quiera que van".

También en el Brasil la canción del indio conservó siempre ese cierto dejo de nostalgia, de melancolía, típi-

camente americano, del que hicimos mención en capítulos anteriores. Es interesante comprobar, a través de lo poco que se ha conservado, que la sensibilidad nativa halló en ella un eco digno de su rara delicadeza. El canto era expresión de un estado de espíritu especial, ya sea de alegría o de dolor, o simplemente de una invocación religiosa.

La música aborígen tuvo casi siempre un significado místico. El tupí era un ser amedrentado. Temía a las fuerzas naturales y se sentía ante ellas minúsculo, impotente (1). Su imaginación había creado un sinnúmero de dioses poderosos a los que rendía culto. Los ritos mágicos de hechiceros y videntes estaban destinados a aplacar las iras de seres sobrenaturales. Es natural, pues, que gran parte de su música estuviera consagrada al culto religioso: danzas rituales al son de extraños instrumentos primitivos y ruidosos; cánticos entonados con fervorosa unción religiosa que hacía entrecortada y áspera la voz.

Los movimientos rítmicos de los cuerpos semidesnudos bailando las danzas del culto, y las palabras ininteligibles del canto mágico de pintarrajeados y harapientos adivinos, tendrían suficiente poder para establecer la benéfica comunicación entre el mortal y la selvática deidad. Las circunstancias favorables eran también motivo de danzas especiales que revestían el aspecto de verdaderas ceremonias de agradecimiento y loa a la benéfica intervención divina. Las grandes empresas belicosas de los génes se iniciarían indefectiblemente con cánticos de invocación y terminarían en el ritmo seco de alguna danza religiosa. Era costumbre entre las tribus antropófagas del país despedazar a los cautivos de las guerras pa-

(1) Ello se explica fácilmente si se tiene en cuenta el poder formidable con que se manifiestan las fuerzas naturales en las regiones tropicales.

ra distribuir sus despojos entre los individuos del grupo, saciando brutales apetitos entre un concierto exótico de diversos instrumentos que acompañaban las danzas.

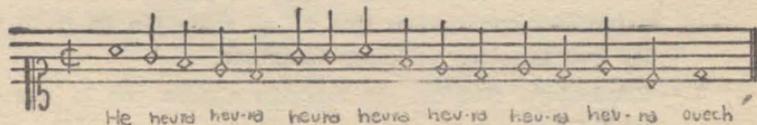
Pertenecientes a una raza cuya característica atávica había sido siempre un notable espíritu de guerra, no es posible suponer que sus primeras manifestaciones musicales se debieran exclusivamente a una expresión de sentimientos del alma, de la pasión amorosa o del asombro provocado por la admiración de la Naturaleza espléndida: está comprobado que inicialmente se utilizó la música entre las tribus aborígenes —en particular Tamoyos y Tupinambás—, para exteriorizar sentimientos belicosos, o por lo menos, no desprovistos de una buena porción de ardor guerrero.

Jean de Lery transcribió a la notación cuadrada de su tiempo numerosos cantares de los tupíes del litoral. El tema que transcribimos a continuación está dedicado a ensalzar la belleza del Canide Ioune (Ave Amarilla).

Canide Ioune



Ponemos un segundo ejemplo de Lery. Un autor moderno dice que se trata de una canción elegíaca, a cuyo ritmo danzaban, por espacio de dos horas, cerca de 600 individuos.



El Sr. E. Roquette Pinto, en su obra "Rondonia", nos hace vivir un poco en la selva nativa, transportándonos

con las sugestivas canciones y leyendas, al mundo asombroso que la imaginación india creara. Durante su permanencia entre las tribus norteañas de los Parecís tomó las interesantes notas que publica en su obra. El tema de Teiru' está motivado por la muerte de un jefe indígena a cuya memoria se dedica la composición.

Teiru'

Moderato espressivo.



L. Gallet en su estudio sobre el proceso musical de los aborígenes del Brasil, trata de establecer las diferencias fundamentales que existen entre éste y el de los actuales brasileños, es decir, entre el indígena y el nacional, y halla:

"En el proceso musical indio es diferente.

- 1.— La escala, que me pareció formada por intervalos diversos de los nuestros; cuartos de tono, tal vez, lo que es lógico y fácil comprender, dada su existencia anterior a la llegada del europeo, e independiente por lo tanto de los procesos civilizados, como la escala temperada.
- 2.— Como consecuencia, diversidad de sistema armónico. Escuché cantos a varias voces, contrapunteados. Bien entendido, con medios que no se asemejan en nada a los que nosotros podemos imaginar.
- 3.— Cuadratura rítmica, sin relación alguna con la nuestra." (1)

(1) Luciano Gallet, op. cit. pág. 44.

El instrumental nativo.— El instrumento indígena fué rudimentario. En su sencilla construcción se empleaba tan sólo el material que la selva ofrecía a su habitante, que lo modelaba con relativa habilidad: maderas especiales, fáciles de trabajar, cañas, troncos de bambú, etc., a los que a menudo se agregaban huesos humanos para ciertos instrumentos de simbólica significación.

Cada grupo indígena —que fueron muchos en el territorio brasileño—, adoptaba denominaciones propias, de modo que a veces un mismo instrumento, conocido en varias regiones, solía tener distintos nombres.

Fueron típicos los borés, trompetas de estridente sonido; las flautas dobles memby-chué; los memby-tará de carácter bélico; las cangoesas, originales flautas construídas con huesos de guerreros famosos; y un sinnúmero de instrumentos a percusión, tan comunes en los pueblos primitivos, entre los cuales se destacaban los maracá, semejantes a un cascabel; el wapy o watapy, tambor indígena de madera y el descomunal curugú, de acento triste. En el valle del Amazonas, fué famosa la trompeta recta de los Mundurucús, que éstos llamaron Oufuá.

EL FACTOR RELIGIOSO EN EL PERIODO DE FORMACION

Al finalizar marzo del año 1549, en la expedición de don Tomás de Souza, llegaron al Brasil los seis primeros misioneros jesuitas que enviara el Portugal a su colonia. Bajo la dirección del P. Manuel de Nóbrega, una de las personalidades más sobresalientes de la Compañía de Jesús, iniciaron sus trabajos de evangelización en el país. Dieciseis jesuitas más, (1) au-

(1) Llegados en 1553 del Portugal, con la expedición de Duarte da Costa, designado Gobernador de la Colonia.

mentaron su número poco después. Entre ellos, el que la posteridad llamara Apóstol del Nuevo Mundo, el abnegado Padre Anchietta. (1)

El religioso trajo al Brasil la primera expresión de música europea que se intentara imponer y que tenga arraigo en el ambiente nativo. Conocedor de la natural inclinación del indio hacia los sonidos, vió la conveniencia de explotar ese sentimiento en beneficio de su acción proselitista cristiana. Sabía que su dominio sería mayor cuanto más tocara la sensibilidad indígena. Toda expedición que se internaba audazmente en territorio salvaje iba siempre acompañada de cantores —indios por lo general—, con la importante misión de despertar el interés por parte del grupo que se iba a catequizar.

La sensación agradable que le causara esa música exótica, tan suave y tan dulce, y al mismo tiempo llena de grandeza imponente, quedó grabada a fuego en la memoria del indio. "En el día en que se celebró la primera misa en el Brasil, para acompañarla hubo música y cantos sacros; y los indígenas quedaron altamente impresionados con el espectáculo y con la música desconocida y nueva para ellos. Constatóse asimismo, que además de la impresión producida, tuvieron la experiencia cierta de que el demonio también se ahuyenta con las suavidades de la armonía". (2)

Jamás pensaron los religiosos cristianos la facilidad pasmosa y el gusto con que aprovecharían los indios sus

(1) La acción colonizadora de aquellos oscuros cristianos reviste en el Brasil contornos extraordinarios. El estudio paciente de la lengua tupí, fué de insospechado valor para la colonización jesuítica. José de Anchietta y otros, lograron traducir a la lengua aborígen algunos cánticos sagrados, y lo que es más, hasta llegaron a escribir, utilizando ese idioma, algunos libros de utilidad práctica para sus discípulos.

(2) Tomado de L. Gallet, *Estudios de Folclore*.

enseñanzas musicales. Relata Fernao Cardim que en las aldeas jesuíticas existían escuelas para educar a los indios y en ellas no sólo se les enseñaba los rudimentos de la escritura y de la aritmética sino que se dedicaba especial atención a la educación musical.

En esta forma se convirtieron en los primeros maestros de música en la colonia portuguesa. No solamente enseñaron a los nativos a cantar de acuerdo a la escuela europea, sino que les iniciaron también en la música instrumental obteniendo así ejecutantes de órgano, etc., para los oficios religiosos.

La obra jesuítica del siglo XVI, tuvo su continuación en la siguiente centuria. Sólo falta referirse a las representaciones en la colonia de los famosos dramas litúrgicos europeos, que despertaron en el espíritu aborigen un vivo interés y que fueron una nueva arma que se empleó en la campaña civilizadora.

“Los jesuítas que en el siglo XVI hicieron consistir su actividad en la enseñanza y en la misa, adoptarán el drama literario para divertimientos escolares; y los autos hieráticos para la catequización y propaganda religiosa. Fué principalmente en el Brasil donde emplearon con más vigor este medio de conversión.” (1).

Toda esta obra de catequización trajo por consecuencia inmediata la desaparición de las antiguas costumbres salvajes entre los indígenas, quienes paulatinamente fueron abandonándolas para sustituirlas por lo que diariamente aprendían de los jesuítas. Asimismo, la música nativa cedió paso a la europea, en donde quiera que la civilización llegaba. Tan sólo se mantuvo pura en las regiones que permanecieron apartadas de la influencia blanca.

(1) Theophilo Braga, *Historia da Litteratura Portuguesa*.

Para terminar con estas referencias al período de formación de la música brasileña, y como síntesis final, transcribimos las conclusiones a que llega el folklorista L. Gallet, en su estudio sobre la música indígena en el Brasil:

- “1. — El indio ya era músico antes del descubrimiento.
2. — Por causa de la catequización su música fué transformada.
3. — Algún tiempo después del contacto con la civilización, el carácter musical indígena había desaparecido.
4. — En los tiempos actuales, se constata que los indios entre sí, en épocas alejadas, conservan sus características musicales similares. (Refiérese a los grupos que han permanecido aislados de toda civilización). Ni sufren influencias ajenas, ni influncian las formas europeas.
5. — En consecuencia la música de los indios se mantiene alejada de la música brasileña actual.
6. — En las épocas antiguas, siglo XVI, dominados en su ambiente y en su intelectualidad, sus medios propios de expresión son abolidos, antes de la llegada de los negros africanos al Brasil.”

LA CARACTERIZACION DE LA MUSICA BRASILEÑA. — INFLUENCIAS EUROPEAS POSTERIORES

Se ha dicho acertadamente que el canto de los pueblos nuevos surge como reflejo del choque de las sentimentalidades de las razas que se desgarran en las luchas épicas de la conquista. Al cantar melancólico del indio, hubo de agregarse, en los tiempos coloniales, el nostálgico aire lusitano. Portugués o español, el conquistador, al revivir las tonadas de la patria lejana, no pudo reprimir el sus-

piro entrecortado que pugnaba por mezclarse entre las notas del cantar. Y es que esos hombres debieron luchar con el medio hostil para adaptarse a él.

El navegante portugués establecido en la colonia de América, sintió los efectos de esa guerra del medio. La canción sentimental de su tierra de origen le ofreció consuelo en la soledad tropical. En las noches calurosas del Brasil, se reunían los colonos para olvidarse de la lucha cotidiana, mientras los instrumentos tañían alguna dulce tonadilla portuguesa.

Ellos trajeron de su patria todas las canciones de la época. Si algunas adquirieron arraigo en el ambiente americano fué, sin duda, porque más se prestaban —sea por su sentimentalidad o por su voluptuosidad— al propio escenario de la naturaleza del Nuevo Mundo o a las condiciones de vida que imponía el Brasil. Muchísimas canciones lusitanas maravillaron los auditorios nativos.

También el español puso su nota característica. Guitarras moriscas y graciosas castañuelas acompañaron los fandangos y boleros de los castellanos, “que improvisaban bellas y humorísticas tyrannas, cuyo ritmo fuertemente sugestivo se compenetró en el sentimiento nativo y tornóse luego uno de sus cantares favoritos”. (1) Se trajeron Malagueñas, Rondeñas, Granadinas y Marcianas, todas muy parecidas, y según Eduardo Oscón “comprendidas bajo la denominación de Fandango, no diferenciándose entre sí más que por el tono y alguna variante en los acordes...” (2)

El aporte musical de los peninsulares se caracterizó sobre todo por una melodía altamente expresiva, en oposición al de los africanos cuyas características son esencialmente rítmicas, como veremos más adelante. Como consecuencia de aquel, nació en el Brasil la Modinha.

(1) Pereira de Mello, op. cit.

(2) Cantos Andaluces, citado por el mismo autor.

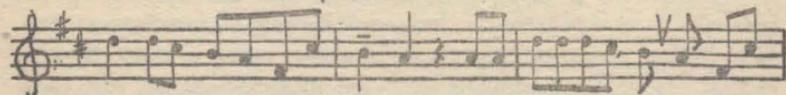
Se ha juzgado que fué una importación directa de los peninsulares a su colonia considerándola como descendiente de serranillas lusitanas o como un eco del Portugal romántico por cuanto el término "modinha" sería sencillamente un diminutivo o derivado de "moda", o sea, canción popular portuguesa.

Dentro de esta afirmación habría que aceptar como indudable una transformación fundamental sufrida fuera del territorio de origen, o sea en la colonia importadora, transformación tan radical, que en adelante esa misma canción no podría ser considerada sino como típicamente brasileña. Esa sería la obra del medio actuando directamente sobre la expresión musical.

Ha muito tempo



Ha muito tempo qu'eu an-do cis-ma-do, com a mo-



-re-na que-a-li de frente mo-ra, e-la oi-ha para mim, tão do-ce-



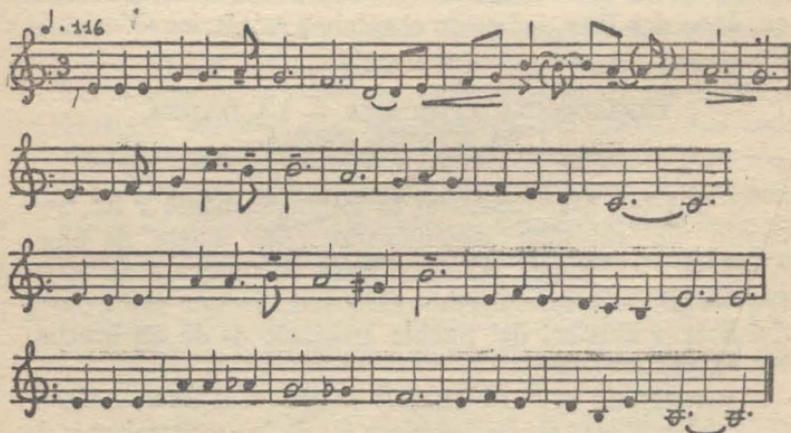
-men-te eu des-con-fi-o que a more-na me namo-ra

Ha muito tempo qu'eu ando cismado,
 Com a morena que ali de frente mora,
 Ela oiha para mim, tão docemente
 Eu desconfio que a morena me namora
 De noite quando o sono me pegar,
 Eu me acordo com ela na calçada,
 Dos seus braços eu faço um traversseiro
 Nao tenho sono, nao tenho frio, nao tenho nada

Luciano Gallet sostiene que esto es un error, diciendo: "...la modinha del siglo XIX, no era ni más ni menos que el aria de la ópera italiana, a la cual se adaptaban palabras en portugués, de poetas brasileños. Las mismas modinhas, escritas por compositores brasileños, eran también de estilo idéntico. El gusto italiano de la época aceptaba la melodía conocida como original y nuestra, y la letra en portugués nacionalizaba estas arias, recargadas hasta de ornamentos vocales, lo que no concuerda en forma alguna, con la música brasileña". Sin embargo, ya anteriormente al siglo XIX, se encuentran citas en que se

Nas horas mortas da noite

S. Paulo



Nas horas mortas da noite
 Como é doce o meditar
 Quando as estrelas scintilam
 Nas ondas quietas do mar!
 Quando a Lua magestosa
 Brilhando linda e formosa
 Como donzela vaidosa
 Nas aguas se vai mirar!

habla de las modinhas. Lord Beckford escuchó algunas en Portugal a fines del siglo XVIII, creyó sentir las insinuarse en lo íntimo de su corazón, y luego escribió sobre ellas.

La modinha estuvo muy en boga especialmente durante el primero y el segundo imperio en el Brasil. Es una canción eminentemente popular, emotiva, que vibra en los labios del mestizo, como una voz sincera, expresando en su melodía un sentimiento tierno de nostalgia y un gran amor hacia la naturaleza.

No es extraño, pues, que las más bellas modinhas fuesen anónimas, hijas legítimas del pueblo. Sin embargo, muchos hombres se distinguieron entre sus cultores: Ignacio Alvarenga Peixoto, Thomaz A. Gonzaga, Claudio M. da Costa, Joao Leal, Xisto Bahía, José Pereira Rebouça, Joao dos Reis, así como el célebre A. Carlos Gómes.

INFLUENCIA AFRICANA. — LA DANZA Y LA MUSICA NEGRA

El folklore afro-brasileño es importantísimo y ha sido objeto de estudios concienzudos por parte de especialistas y etnólogos. Al considerar este aspecto de nuestro estudio nos detendremos algo más, porque gran parte del acervo musical del pueblo brasileño es de un innegable origen africano.

“Perseguido por el blanco el negro en el Brasil, escondió sus creencias en los terreiros ⁽¹⁾ de las macumbas y de los candomblés. El folklore fué la válvula por la cual se comunicó con la civilización blanca, impregnándola de manera definitiva. Sus primitivas fiestas cíclicas de religión y de magia, de amor, de guerra, de caza y de pes-

(1) Patios interiores de las viviendas.

ca... se mostrarán así disfrazadas e irreconocibles. El negro aprovechó las instituciones aquí encontradas y por ellas canalizó su inconsciente ancestral, en los autos europeos y americanos del ciclo de las janeiras ⁽¹⁾, en las fiestas populares, en la música y en la danza, en el carnaval...'' ⁽²⁾

Fué un individuo inferior en muchísimos aspectos. Su mentalidad era muy pobre, pero no obstante ello su musicalidad fué extraordinaria y tuvo una influencia asombrosa en el cancionero popular brasileño. No tal sin embargo, que llegase a superar a la que tuvieron en el Norte los famosos negros creadores del "jazz".

Los negros llevaron al Brasil una música y una danza que tenían en los ritos de la religión el principal motivo, pues fué en las ceremonias fetichistas y en las manifestaciones comunes u hogareñas de la magia, donde nacieron el folksong y el folkdance de las tribus africanas.

La música es el elemento todopoderoso de los pueblos primitivos. No sólo ella, sino también la poesía, son lenguajes mágicos íntimamente ligados a todas las actividades tribales en sus múltiples aspectos, que llenan una función de intermediarios entre el hombre y el dios, y su aplicación en la defensa del grupo social es inmensa, sea para ahuyentar a los espíritus del mal, sea para invocar a la divinidad en procura del agua bienhechora de la lluvia o el cese de la tempestad que destruye. La vida del negro se desarrolla llena de esas creencias fetichistas.

En esos cultos primitivos aparecen estrechamente relacionadas entre sí la danza y la música. La primera tiende a la imitación de los movimientos de seres determinados, cualquiera sea su naturaleza. El movimiento estudiado,

(1) Fiestas periódicas de enero.

(2) Arthur Ramos: O Folklore Negro do Brasil, Demopsichologia e Psychanalyse, pág. 273.

llena funciones rituales: de la caza, de la pesca, de la guerra, del amor...

Debemos suponer que el negro llevó consigo al Brasil todos esos aspectos de su música ritual y que conservó en la esclavitud las danzas y los cantares de su patria salvaje. Macumbas y Condomblés, nacidos en los ritos fetichistas, fueron transportados al continente americano, donde se prolongaron con una languidez y sensualidad más acordes con el ambiente mestizo.

No es posible creer que toda manifestación musical en el continente negro se debiera a un sentimiento religioso profundo, pues en general, los africanos tenían para casi todas las circunstancias de la existencia, danzas y cantos apropiados, como entre los sudaneses son los conocidos ritos del pasaje (nacimiento, pubertad, reproducción, muerte). El misionero Cavazzi observaba que entre los negros del Congo se conocían dos grandes tipos de maquinas (sinónimo de danza) y que eran: el maquina mafuate, danza que celebraba los reyezuelos y el mampombo, de carácter especial y dedicadas a las ceremonias del sexo. Dias de Carvalho en su "Ethnographia e Historia tradicional dos povos da Lunda" habla de una danza guerrera, la cufuinha, sumamente salvaje, en la que el bailarín imita algún terrible combate con hombres o con bestias. En Angola, es muy conocida la danza nupcial denominada quizomba, que es de las más famosas de los ritos sexuales.

Estas creaciones negras, frutos de una mentalidad rudimentaria, habrían de tener una fecunda unión con el genio blanco. "Todas estas danzas ceremoniales ejercerán profunda influencia en el Brasil. Transportados para su nuevo "habitat" los negros esclavos no podían celebrar aquí las mismas ceremonias de sus tierras de origen. El nuevo medio social los obligó a una adaptación forzada y caricaturesca. Danzas primitivas de guerra, de caza, de los ritos de pasaje, etc., no podían ser ya realizadas con

la pureza primitiva. Hubo una distorsión, una transformación impuesta por las restricciones del blanco civilizado. Mas las ceremonias no desaparecerán. Se adaptarán. Fijarán sobrevivencias en el folklore." (1)

El africano debió adaptarse a un medio social completamente distinto de aquel en el que hasta entonces había desenvuelto sus actividades. La civilización de Europa imponía al esclavo negro una línea de conducta sujeta a estrictas leyes morales de las que no podía apartarse. Ello fué entonces lo que le obligó a recurrir al disfraz para la conservación de sus costumbres; aparecieron, sobreviviéndose aquí, aquellas ceremonias rituales —a veces francamente tachables de obscenas para nuestra moral—, bajo una máscara aceptable para el hombre blanco. El carnaval será entonces un buen pretexto, o mejor dicho, un gran medio de que se valdrán para prolongar la vida de las danzas groseras de la tribu.

Acostumbraban a formar batuques en los que cantaban y danzaban —por mucho tiempo generalmente— mientras instrumentos primitivos, de percusión casi todos, marcaban las cadencias del característico ritmo negro. Sus reuniones tenían un carácter lujurioso que impresionó al indígena, despertando en él un sentimiento que posteriormente se fijó en el mestizo, y produjo entonces los tangos y las chulas.

Batuque



(1) Arthur Ramos, op. cit. pág. 134.

El batuque (del Congo y de Angola), es una danza en la que interviene un grupo numeroso de bailarines que se disponen en círculo, bailando y zapateando al compás de un ritmo de fuerte colorido que marcan con palmadas o con toscos instrumentos, mientras un moreno ejecuta una coreografía individual en el centro.

El elevado número de los participantes —alcanzaba a menudo a medio centenar— contribuyó seguramente a darle mayor prestigio entre el elemento negro. El zapateo y el canto toman parte activa en la reunión.

El africano que danza en el centro del círculo se esfuerza por demostrar la mayor habilidad, marcando el ritmo con su chocalho y cantando versos apropiados al carácter de la danza que después el coro se encarga de repetir, celebrándolos si resultan ingeniosos. El solista se acerca al grupo para señalar a quien lo ha de substituir en el baile. Es curioso observar que una danza muy común entre los afro-brasileños, la samba, debe su nombre a una derivación del término "semba", con que se designaba la acción de elegir otro solista durante el batuque.

El batuque reviste muchas veces aspectos interesantes, sobre todo, cuando una mujer y un hombre bailan, en el centro del círculo, teniendo lugar entonces una expresiva demostración de las respectivas habilidades coreográficas. Con una puita y algunos tambores, los músicos se sitúan a un lado de la rueda para llevar el ritmo.

Nina Rodrigues —que ha realizado pacientes estudios sobre el hombre de color en el Brasil— señaló distintos nombres localistas que recibió la danza negra, como ser: la dança do tambor (Maranhao); los candomblés, batuques y batucages (Bahía); los maracatús (Alagoa y Pernambuco).

Todas estas danzas, al adaptarse a aquellas restricciones europeas de que hablamos, sufrieron una transforma-

ción gradual que determinó la pérdida de sus características originales. Seguir de cerca este proceso de metamorfosis obligada que sufre ese folkdance negro para incorporarse definitivamente al acervo profano brasileño, se hace sumamente difícil por la intervención continua de elementos extraños. Luciano Gallet indicó 17 variedades de danzas afro-brasileñas, implantadas en el Brasil:

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1. — Quimbete (Minas) | 10. — Samba (Baia, Rio, Pernambuco) |
| 2. — Sarambeque (Minas) | 11. — Jongo (Estado de Río). |
| 3. — Sarambu (Minas) | 12. — Lundu' (inicialmente danza) |
| 4. — Sorongo (Minas y Baia) | 13. — Cana Verde (Estado de Río) |
| 5. — Alujá (fetichista) | 15. — Maracatú (nordeste). |
| 6. — Jéguedé (fetichista) | 16. — Candomblé (Baia) |
| 7. — Caterete (Minas, S. Paulo, Río) | 17. — Coco de zambe (Río Grande del Sur). |
| 8. — Caxambú (Minas) | |
| 9. — Batuque (nombre generalizado) | |

Hace, además, algunas interesantes observaciones, de las que anotamos:

- "a) Algunas danzas toman el nombre del instrumento principal usado en ella: Caxambú, Jéguedé.
- b) Otras toman el nombre de la ceremonia principal, aun fuera de ella: Maracatu', Condomblé.
- c) Algunos nombres son genéricos: Batuque, y otros son variantes locales: Samba, Chiba.
- d) En algunos lugares, cada nombre designa una danza característica, dejando de ser genérico.
- e) Normalmente las danzas son acompañadas por batir de palmas y cantos —a veces improvisados—, y por varios instrumentos entre los cuales predominan los de percusión. — Etc., etc." (1)

(1) Luciano Gallet, op. cit. pág. 61.

El folkdance de los negros del Brasil, al mezclarse con elementos extraños en un largo y lento proceso que se continúa actualmente, fué dando origen a formas nuevas derivadas de las suyas propias. A este proceso podemos asignarle dos aspectos: uno, que determina la adaptación africana al elemento blanco; y otro, diametralmente opuesto, que representa la adaptación blanca al elemento negro.

En líneas generales pueden establecerse tres períodos de predominio de determinadas formas que responden a épocas distintas y sucesivas: "En una primera fase, vamos a encontrar la forma genérica batuque o samba, que es la danza de rueda, con ejecuciones individuales, originada de los negros angola-conguenses; una segunda fase la asigna la aparición del maxixe, danza brasileña que aprovechó el elemento negro de los batuques, incorporándolo a estilizaciones hispano-americanas (habanera) y europea (polka). Una tercera fase, la actual, está realizando un amplio conglomerado. Es la fase de la samba (con la nueva significación), forma de danza aún indefinida, mas de una extraordinaria riqueza de elementos musicales, melódicos y rítmicos, y elementos coreográficos donde intervienen el negro africano y el negro de todas las Américas y danzas europeas adaptadas. No sabemos aún cual será su fijación definitiva." (1)

En el primer período los términos batuque y samba son de amplia significación, y comprenden entre sí, en general, a la característica danza (en círculo) que hemos descripto al considerar el batuque africano. Poco después ambos términos se separan, y mientras uno adquiere notablemente mayor amplitud, el otro se limita, se restringe a formas determinadas, aumentando su comprensión.

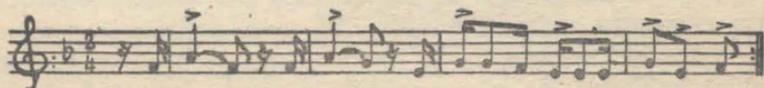
(1) Arthur Ramos, op. cit., pág. 147.

En lo que respecta a la música negra, se puede decir que, absorbida completamente por su religión, tan sólo se mantuvo con la pureza de origen en los terreiros fetichistas, donde no pudo penetrar ninguna influencia exterior. La evolución que sufrió el conjunto del folklore negro desde el momento en que se incorporó al inconsciente colectivo, se experimentó también, lógicamente, en el terreno musical, y las formas actuales difieren a menudo profundamente de las primitivas.

Pero no por eso se habrían de perder las características más sobresalientes. (1) La esencia se conserva siempre. El ritmo negro persiste; las líneas melódicas tienden hacia la sencillez originaria.

Samba

Allegretto justo.



Li - cen - ça li - cen - ça, li - cen - ça se - rhoue que - ro sam - bá!

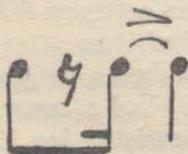
Licença, licença,
Licença, senhora,
Quero sambá!
Licença, licença,
Licença, senhora,
Quero dansá!

La melodía de la música negra ofrece particularidades: gran simplicidad, intervalos pequeños, (predominan los de tercera ascendentes y descendentes; de segunda y de cuarta; a veces de quinta), se emplean repeticiones del mismo grado, frases más o menos cortas y muy repetidas, etc.

Las características rítmicas, lo principal de la influen-

(1) Esas características han sido estudiadas por Luciano Gallet.

cia negra en la música popular brasileña, han sido destacadas también: cuando se trata de la simple línea melódica, obsérvanse los ritmos cuadrados comunes y los ritmos sincopados; más el asunto se complica en los casos en que interviene el acompañamiento de numerosos instrumentos de percusión. Entonces el ritmo se hace variado y de gran riqueza. "Partiendo en general del ritmo



que reposa en un instrumento más sonoro y grave, se sobreponen una serie de combinaciones de otros instrumentos menores, y de timbres diversos que, al mezclarse con el batir de las palmas de las manos y las voces, producen un conjunto movido y rico. En esta polirritmia, surge siempre la fantasía de la improvisación, resultando una gran variedad de acentuaciones diversas, que valorizan y transforman los valores de la línea melódica". (1)

- 1, Voces; 2, Palmas; 3, Tambú; 4, Chocalho; 5, Pandeiro;
6, Caxambú (Bombo)

(1) L. Gallet, op. cit. pág. 55.

Luego de estas consideraciones, en las que intencionalmente nos hemos extendido, siguiendo a las más autorizadas opiniones del país hermano, ⁽¹⁾ sólo nos restaría hablar de los instrumentos que los negros trajeron de su tierra de origen para usarlos en el Brasil. No creemos necesario referirnos a ellos, por cuanto sería alargar demasiado este breve estudio.

CARACTERÍSTICAS DE SUS IDEAS MELODICAS Y DEL RITMO

Ya hemos podido apreciar las características del ritmo y de la melodía brasileños a través de lo expuesto en este capítulo, al tratar detalladamente cada una de las corrientes formativas de la música popular.

La contribución portuguesa a la música folklórica brasileña, se caracteriza en general “por una gran cantidad de formas melódicas, y un sinnúmero de canciones diversas, algunas de las cuales conservan aún su carácter de origen, y que en su mayoría se hallan dentro de un sentimiento general de nostalgia y tristeza; sin fuertes características rítmicas, como los africanos, más de cuño expresivo acentuado, común en la raza latina” ⁽²⁾. La contribución negra es —como recién lo vimos—, esencialmente rítmica y muy variada.

La corriente lusitana comprendía una rítmica que se ajustaba estrictamente a las escuelas cultas del continen-

(1) Juzgamos que es indispensable para el alumno tener una visión clara de la influencia del folklore negro en América. Desconocer en su justo valor la importancia de la influencia africana en el Brasil implica una desorientación absoluta para estudiar la música de ese país.

(2) L. Gallet, op. cit.

te europeo. El ritmo de los aborígenes americanos era esencialmente prosódico o fraseológico. También era prosódico el que posteriormente importaron los negros esclavos. Así se encontraron, pues, dos tendencias antagónicas, que fueron: 1) la proveniente de la civilización blanca (influencia portuguesa) y 2) la de los pueblos autóctonos y de los esclavos africanos, o sea, de orígenes no europeos (influencia afro-americana).

“Más a esas influencias dispares y a ese conflicto todavía apreciable, el brasileño se acomodó, haciendo de eso un elemento de expresión musical. No se puede hablar de la multiplicidad y constancia de las sutilezas rítmicas de nuestra música popular como si fueran apenas los desastres de un conflicto. Y mucho menos decir que sean exclusivamente prosódicas porque muchas veces hasta contradicen con vehemencia nuestra prosodia. El brasileño, acomodándose con los elementos extraños y agitándose dentro de las propias tendencias, adquirió un gesto fantasista de ritmar. Hace del ritmo una cosa sumamente variada y libre, y sobre todo, un elemento de expresión racial.” (1)

Resulta pues, que el característico ritmo libre de los brasileños, es el resultado del encuentro de dos tendencias rítmicas antagónicas, pertenecientes a distintas corrientes folklóricas, del cual el espíritu nacional supo aprovecharse convenientemente.

MUSICOS MAS DESTACADOS

El Brasil, a través de su evolución musical, tuvo entre los cultores del arte de los sonidos, figuras destacadas, algunas de las cuales gozaron de fama mundial. Son ellos,

(1) Mario de Andrade. Ensaio sobre Musica Brasileira, pág. 12.

entre tantos otros que no citamos, A. Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Leopoldo Miguez, Enrique Oswald, Arturo Napoleão, Barroso Neto, Oscar Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Héctor Villa-Lobos, etc. Solamente nos referiremos a dos de ellos, que representan los más altos valores del pasado y del presente: Antonio Carlos Gomes y Héctor Villa-Lobos.

A. Carlos Gomes nació en Campinas (S. Paulo) en 1836. Pertenece a una familia de músicos. Su padre, Manuel José Gomes, organizó y dirigió la primera banda de Campinas. Un clínico de su ciudad natal, donde actuaba como profesor de música a los 23 años, tuvo una influencia decisiva en el futuro de su carrera artística, pues entreviendo el genio musical que poseía y ante sus vacilaciones, procuró convencerlo por todos los medios a su alcance para que realizara estudios serios en Río de Janeiro, facilitándole el dinero que necesitaba. Así ingresó al Conservatorio de Música, donde en poco tiempo logró destacarse de sus compañeros de estudios. Posteriormente, siendo ya director de orquesta de la Opera Nacional, pudo dar a conocer dos óperas, que alcanzaron gran éxito: "A Noite do Castello" (estrenada en 1861) y "Joanna de Flandres" (1863), que cimentaron su fama como compositor y que le valieron una beca del Emperador del Brasil, para perfeccionarse en Italia, durante seis años. No defraudó las esperanzas de sus compatriotas, pues hombre de fecunda inteligencia, lleno de fe y de amor al arte, produjo, pocos años más tarde, la obra que lo consagró mundialmente, "Guarany", ópera cuyo estreno en la Scala de Milán constituyó uno de los más grandes éxitos de la época. De regreso a su país fué recibido con entusiasmo. Después de una nueva permanencia en Europa, y cercano ya al fin de su gloriosa —y mo-

desta— existencia, el insigne maestro, el primero que evidenció en el extranjero el valor musical de su raza en forma por demás expresiva, solicitó al gobierno un puesto que le permitiera atender a las necesidades de sus últimos años. El gobierno de S. Paulo no pudo permanecer indiferente, y le concedió una pensión de 2 contos de reis mensuales. Un año después, el 16 de Septiembre de 1896, fallecía rodeado del afecto de sus amigos y de la gratitud de sus compatriotas.

A. Carlos Gomes tiene una extensa producción. Se destacó en todos los géneros musicales que cultivó, pero especialmente en la ópera, donde mostró en toda su amplitud el talento dramático y los rasgos firmes de su personalidad de artista. Además de las óperas ya citadas, compuso "Fosca" (1873), en que trató de superarse en un alarde de polifonía vocal y un admirable trabajo orquestal; "Salvator Rosa", (1874); "María Tudor", (1879); "Lo Schiavo", (1889); "Condor", (1891), y el poema sinfónico-vocal "Colombo" (1892).

Héctor Villa-Lobos nació en Río en 1881. "Rebelde por naturaleza se opone desde niño a las reglas del Colegio y su fuerte temperamento musical lo empuja hacia la vida del pueblo, en la cual se sumerge, tocando en orquestas de cines, teatros, cafés y hoteles, venciendo lentamente todas las dificultades a medida que crecía su saber artístico y que asimilaba su prodigioso don musical las manifestaciones del cálido ambiente popular, del acervo rítmico maravilloso que caracteriza la música brasileña. Desde su primer concierto, realizado en 1915, Villa-Lobos conquista lentamente, en medio de grandes luchas, la admiración de los más adversos a su arte. Fue una lucha de aquellas que triunfan por la verdad que defienden, y que la mayoría no concibe claramente, por haberse adelantado a su época el autor. También en el

Brasil se le hizo oposición que pronto cedió a un franco reconocimiento. Hace aproximadamente siete años, ha dedicado toda su admirable energía al despertar de la vocación musical en el pueblo brasileño, "descendiendo" hacia el niño con una intuición tan grande y una comprensión tan exacta que causa emoción al escuchar los resultados prácticos obtenidos, y admiración al reflexionar sobre el porvenir artístico que se presenta al Brasil, gracias a la base amplia que viene construyendo Villa-Lobos en el alma del niño". (1)

Las obras de Villa-Lobos son innumerables. Pueden citarse entre ellas, correspondiendo a los primeros pasos en su vida artística, el "Carnaval de Pierrot", "Confidencia", etc. Luego comienza su gran producción que cuenta con composiciones para piano, canto y piano, canto coral, poemas sinfónicos, 6 óperas, 6 sinfonías, música de cámara, una misa-oratorio, etc., "Enith Izaht", en cuatro actos, fué su primer gran ópera (antes compuso "Fémina"), a ella siguieron "Aglaiá", "Jesús", "Zóe" y "Malazarte".

RESUMEN

En la época colonial se encuentran los gérmenes de la música brasileña. A la colonización portuguesa precedió la conquista realizada en su mayor parte por los misioneros jesuitas. Posteriormente los blancos hicieron afluir grandes contingentes de esclavos africanos al Brasil.

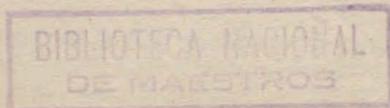
El indio ya era músico antes del descubrimiento. Los misioneros aprovecharon su notable inclinación por la música en

(1) Hemos creído conveniente transcribir estas líneas sobre Villa-Lobos tomadas de una publicación que se hizo con motivo de una audición de música latino-americana en Montevideo.

su obra de catequización. Ellos trajeron las primeras expresiones de música europea (religiosa) que uniéndose a la de los indígenas —completamente transformada por esto—, hechó las bases de lo que muchos años después se consideraría música brasileña. Algún tiempo después del contacto con la civilización, el carácter musical indígena había desaparecido.

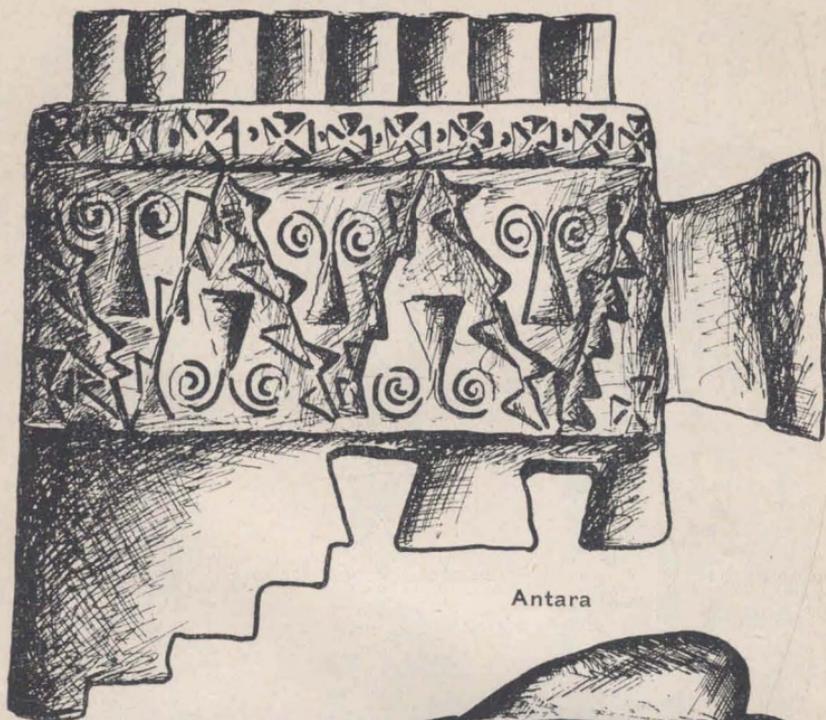
Luego se experimentan otras influencias, que determinan la caracterización de la nueva expresión musical, y que son: la proveniente del elemento portugués, que posteriormente se cristalizó en la Modinha —melodía brasileña—; la de los españoles, señalada por una multitud de fandangos, boleros, tiranas, etc., y la de los esclavos africanos, que introdujeron danzas y música de su tierra natal, uno de cuyos representantes más típicos es el batuque negro. Resultado de estas corrientes distintas, que se encuentran en un escenario de naturaleza tropical, es la música brasileña, actualmente aun en estado de evolución; se originan nuevas formas brasileñas correspondiendo a esas influencias: sambas, batuques, lundús, maxixe, etc., (negros); modinhas, etc., (portugueses); se popularizan fandangos, tiranas, etc., (españolas).

La contribución de los peninsulares se caracteriza por una gran cantidad de formas melódicas; la de los negros por una rítmica de fuerte colorido.



ILUSTRACIONES
CORRESPONDIENTES A LOS CAPITULOS
DESARROLLADOS EN EL TEXTO

PERU



Antara



Sonaja

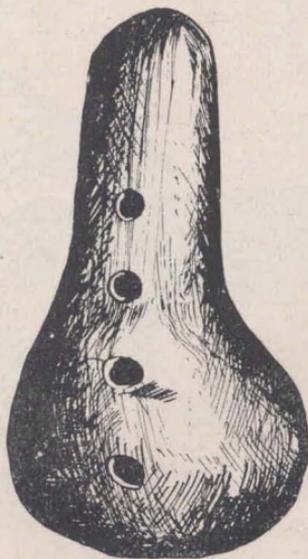
PERU, BOLIVIA, ECUADOR



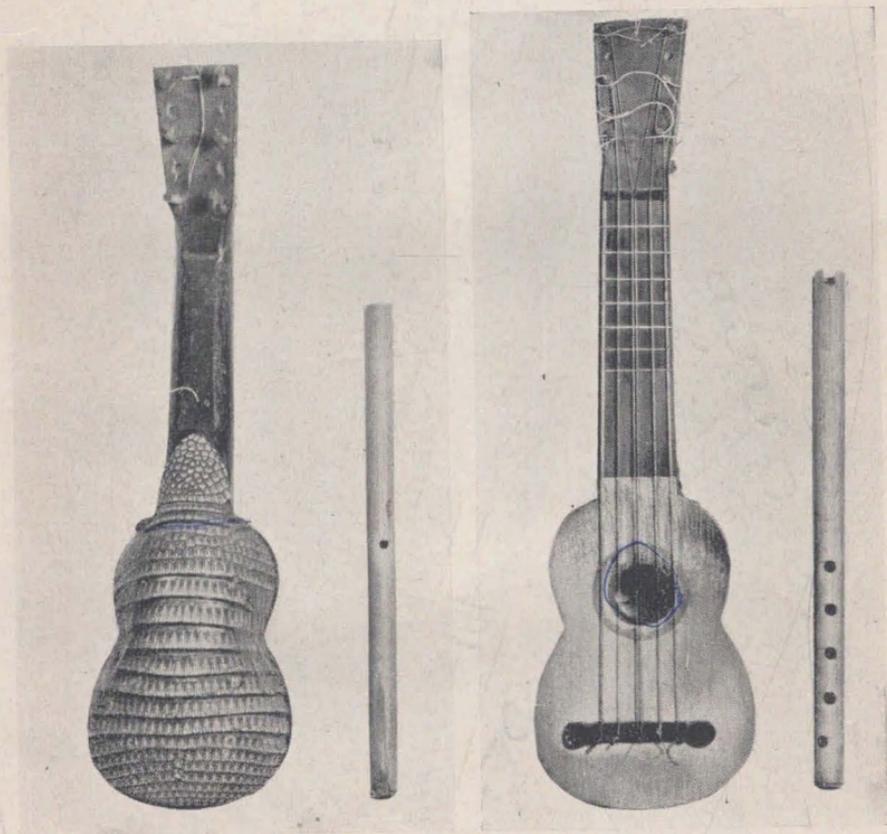
Antara



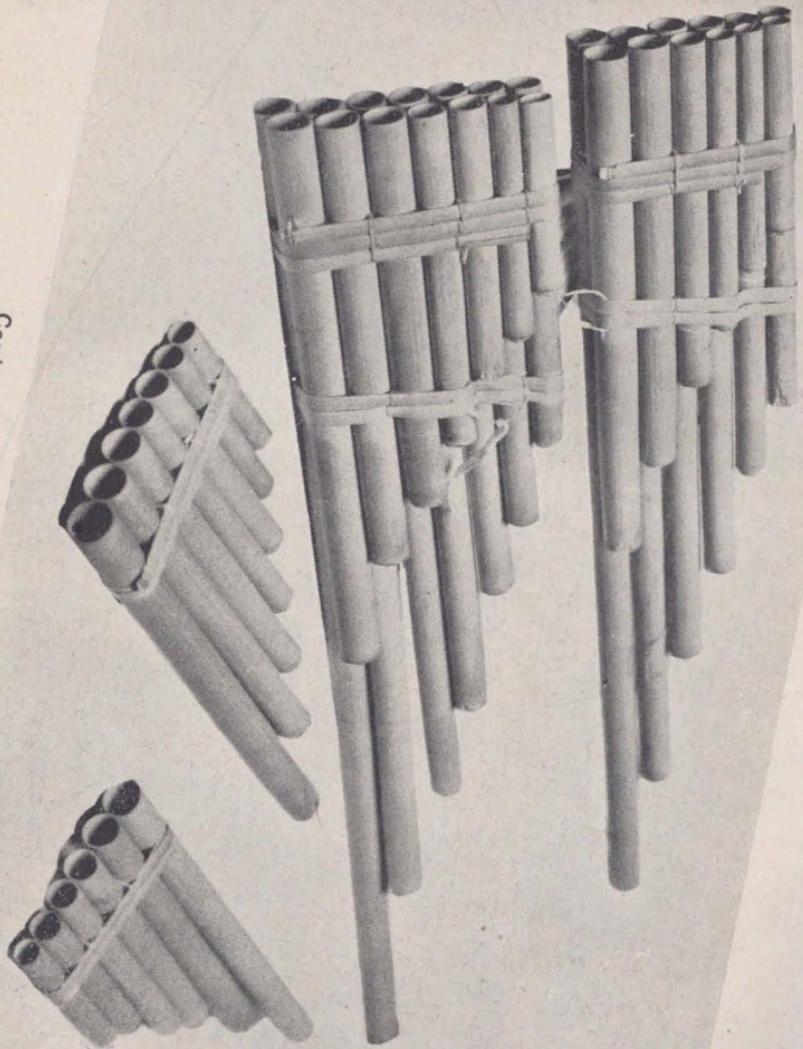
Flautas verticales



BOLIVIA



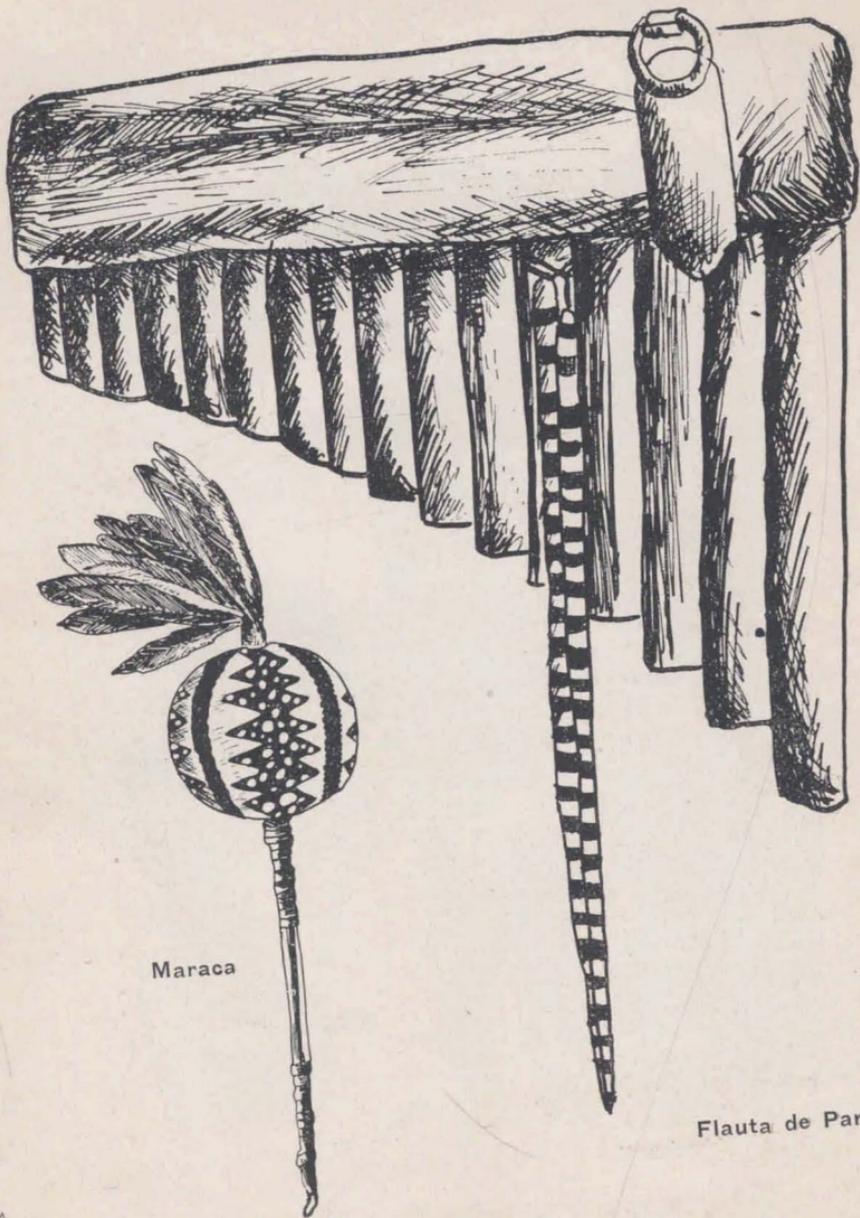
Charango y Quena



Conjunto de Sikus

BOLIVIA

COLOMBIA, VENEZUELA Y BRASIL



Maraca

Flauta de Pan

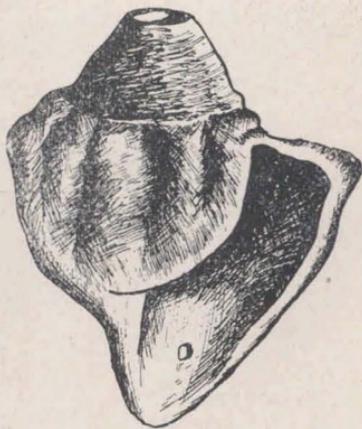
MEJICO Y ANTILLAS



Taponaztli



Huehuetl

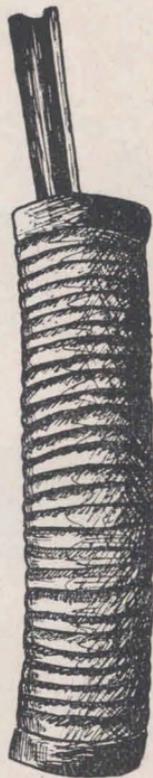
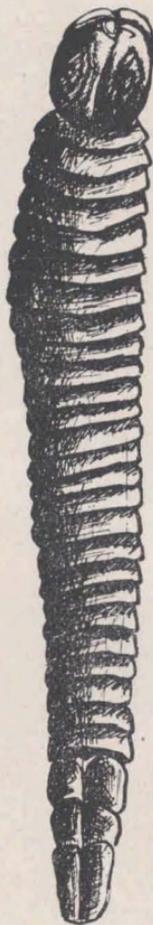


Atecocolli

MEJICO Y CUBA



Tzicahuaztli



Ganzá (negro)

CHILE



Pinkulwe



Pifülka

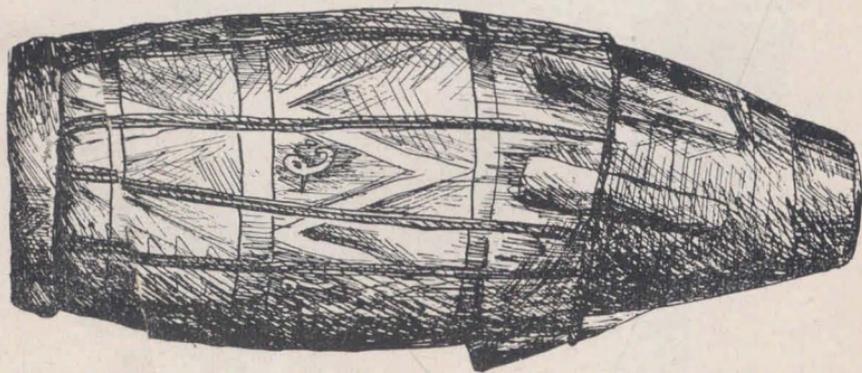


Küllküll

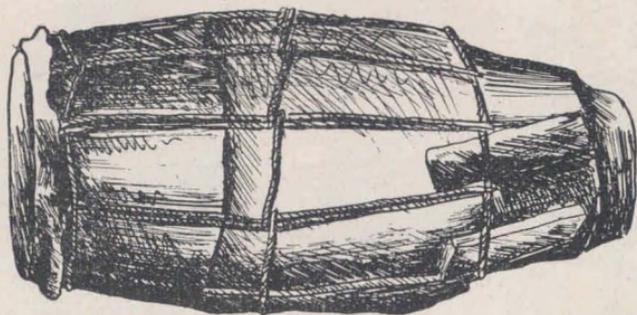


Lolkiñ

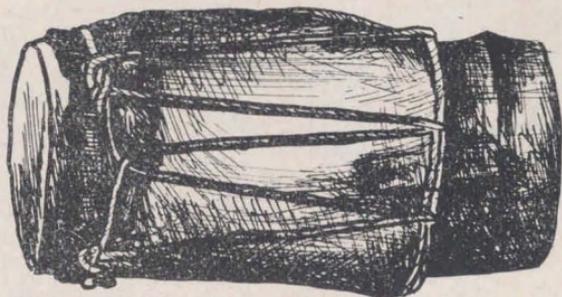
BRASIL Y CUBA



Rum



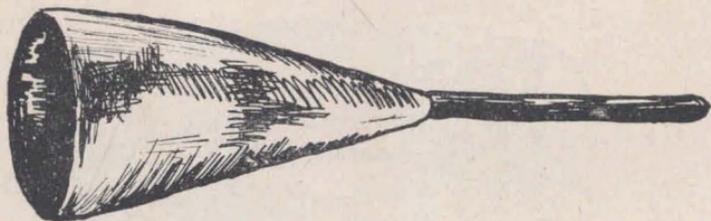
Rumpí



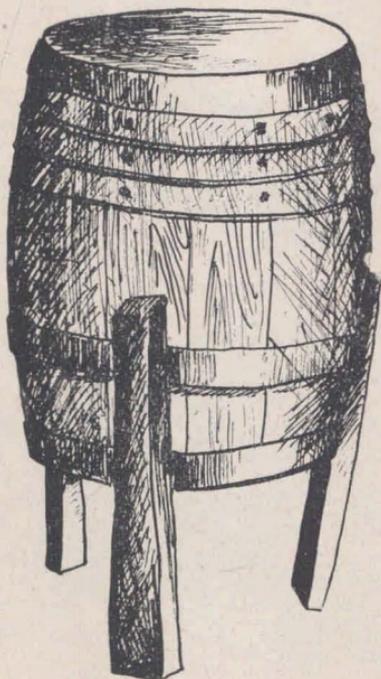
Lé

Atabaques

BRASIL



Adjá (Sonaja)

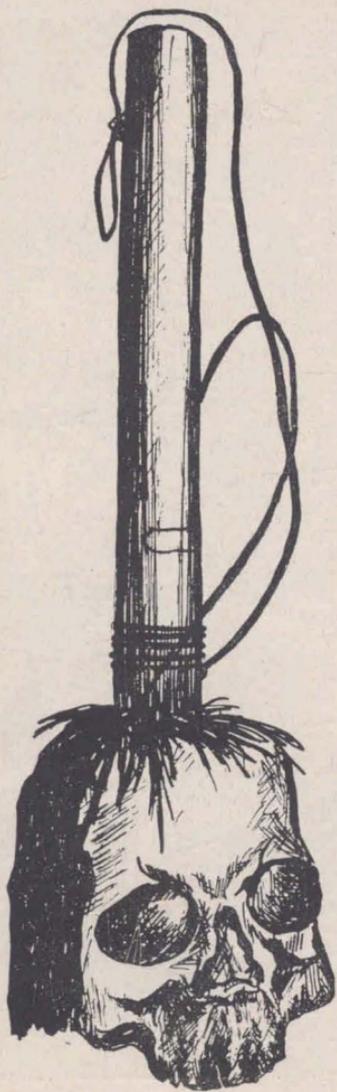


Tambor negro



Chocalho (onaja)

BRASIL



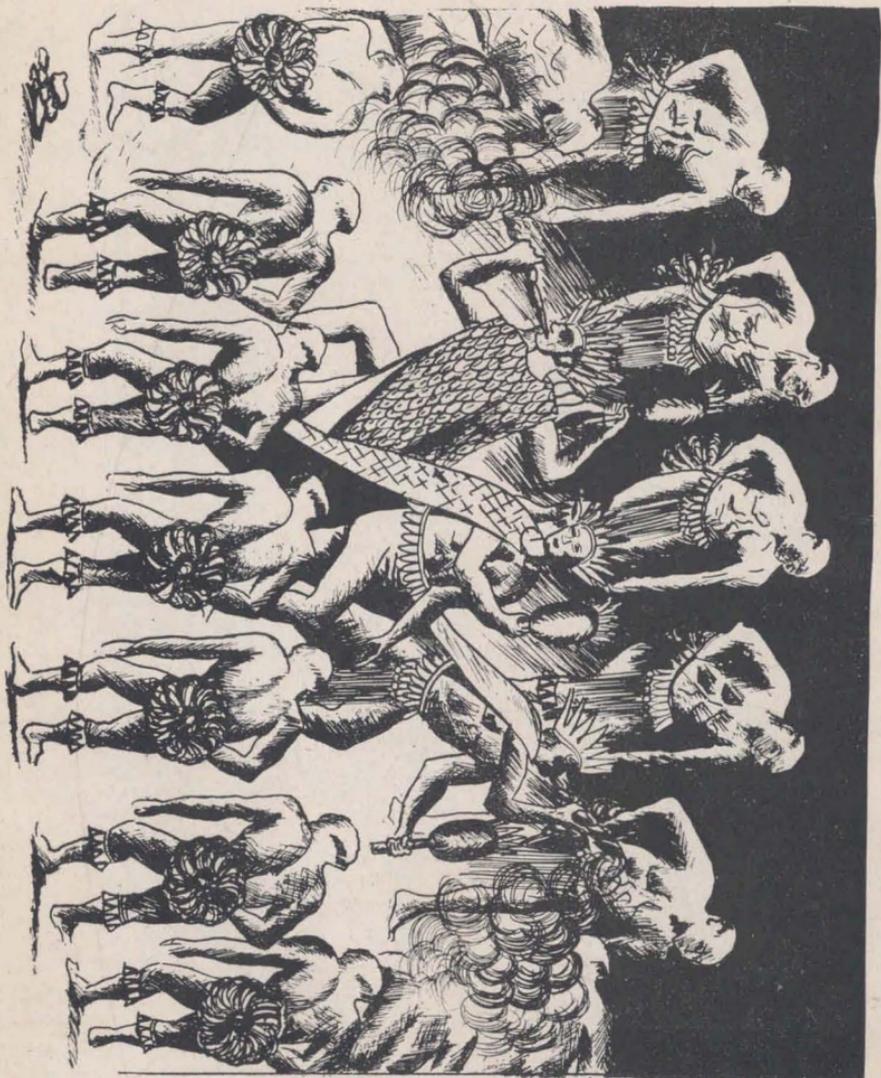
Trompeta Trofeo
(Indios Jurunas)



Flauta de Pan
(Indios Arikemes)

BIBLIOTECA NACIONAL
DE MAESTROS

Danza Tupinambá



BRASIL

INDICE

Prólogo	5
CAPÍTULO I. — El arte musical en América Hispana	11
„ II. — La civilización incaica y la música peruana	24
„ III. — Cultivo de la música en Bo- livia	52
„ IV. — La música en Cuba	65
„ V. — Venezuela y Colombia	78
„ VI. — La civilización azteca y la música mejicana	88
„ VII. — El Uruguay y su cultura mu- sical	107
„ VIII. — La música en Chile	117
„ IX. — La música en el Brasil	131
Ilustraciones correspondientes a los capítulos des- arrollados en el texto	163-176

"Historia de la Música - América Latina", de Samuel J.
A. Salas, Pedro I. Pauletto y Pedro J. S. Salas,
se terminó de imprimir el día 27 de Mayo
de 1938, en los Talleres Gráficos de la
Editorial Araujó - Rivadavia 1765,
:: Buenos Aires ::



5
781
59-

HISTORIA



DE LA MÚSICA
(AMÉRICA LATINA)

Precio:
\$ 2.50