

RAUL A. BUCCINO
LUIS BENVENUTO

LA
MUSICA
EN
IBEROAMERICA

PARA TERCER AÑO
SEGUNDA EDICIÓN

ADAPTADA A LAS EXIGENCIAS DE
LOS PROGRAMAS EN VIGOR EN
COLEGIOS NACIONALES Y
LICEOS DE SEÑORITAS E
ILUSTRADA CON REPRO-
DUCCIONES DE ANTIGUOS
INSTRUMENTOS AMERICANOS.



DISTRIBUIDORES: FERRARI HNOS.
BME, MITRE 2748 - BUENOS AIRES

1939

**LA MUSICA
EN IBEROAMERICA**

RAUL A. BUCCINO

LUIS BENVENUTO

Ex Profesor del Liceo Nacional de Señoritas N.º 2
y de los Colegios Nacionales Mariano Moreno,
Nicolás Avellaneda y Nacional de Flores.

LA MUSICA
EN IBEROAMERICA

PARA

Tercer Año

IIª Edición

ADAPTADA A LAS EXIGENCIAS DE LOS PROGRAMAS
EN VIGOR EN COLEGIOS NACIONALES Y LICEOS
DE SENORITAS E ILUSTRADA CON REPRODUCCIONES
DE ANTIGUOS INSTRUMENTOS AMERICANOS.

Distribuidores:

FERRARI Hnos.

Bmé. MITRE 2748

BUENOS AIRES

1939

BIBLIOTECA NACIONAL
DE MAESTROS

220 X 256

Publicados:

HISTORIA Y TEORIA DE LA MUSICA

I.—La música en la antigüedad.

II.—La música en la Edad Media
y en el Renacimiento.

Volúmenes correspondientes a los años primero
y segundo del plan general de enseñanza
de la música en los establecimientos
secundarios.

Es propiedad de los autores.

*Queda hecho
el depósito
que marca
la ley.*

INDICE

Pág.

CAPITULO I

El arte musical en América hispana	7
Formación, carácter, psicología	11
Elementos históricos étnicos	17
Influencia de la conquista hispana	18
Los cantores populares	20
La forma del lenguaje y la forma musical	22
Síntesis del Capítulo I	23

CAPITULO II

Cultivo de la música en el Altiplano	25
Canciones bolivianas	28
Instrumentos primitivos usados	29
Elementos de la música de Bolivia. Modo de expresión	37
Síntesis del Capítulo II	38

CAPITULO III

El ritmo en la música cubana	40
Influencia hispana en la canción y danza populares	41
La Contradanza-origen	43
Sus cultores: Manuel Saumell, Ignacio Cervantes, Enrique Guerrero	45
La Danza y el Danzón: Decadencia de ambas	46
La Habanera	48
Síntesis del Capítulo III	50

CAPITULO IV

La civilización incaica y la música peruana	52
Elementos característicos	59
Influencia de la música quíchua en el Ecuador y en el Altiplano y en el Norte argentino	61
Canciones vernáculas peruanas: el huayno y el yaravi	63
Danzas guerreras	66
Instrumentos	68
Síntesis del Capítulo IV	69

	Pág.
CAPITULO V	
Venezuela y Colombia	72
Música popular	75
Influencia de la conquista	80
Similitud de canciones y danzas con las españolas	81
Síntesis del Capítulo V	82
CAPITULO VI	
La civilización azteca y la música mejicana	84
Formación-carácter-psicología	96
Influencias	100
El cancionero popular y las danzas nativas	102
Síntesis del Capítulo VI	108
CAPITULO VII	
El Uruguay y su cultura musical	111
Enseñanza de la música en sus establecimientos ..	114
Asociaciones musicales	116
Compositores e intérpretes destacados	120
Síntesis del Capítulo VII	123
CAPITULO VIII	
La música en Chile	125
Danzas y cantos nativos	130
La enseñanza de la música en los establecimientos de educación	138
Cultores del arte de los sonidos. Algunas figuras destacadas	140
Síntesis del Capítulo VIII	143
CAPITULO IX	
Colonización portuguesa en el Brasil	145
Influencia sobre su música	151
Formación, carácter y psicología	152
El cancionero y danzas brasileñas	156
Características de sus ideas melódicas y del ritmo ..	160
Desenvolvimiento musical en el Brasil	161
Músicos más destacados	167
Síntesis del Capítulo IX	172

CAPITULO I

El arte musical en América hispana. — Formación — carácter — psicología. — Elementos históricos étnicos. — Influencia de la conquista hispana. — Los cantores populares. — La forma del lenguaje y la forma musical.

EL ARTE MUSICAL EN AMERICA HISPANA

Contemplando el panorama actual de la música en los países iberoamericanos, se comprueba la gran evolución que ha sufrido el arte autóctono, la amplia difusión y cultivo intenso que se observa en la música docta y resalta el brillante porvenir que espera a la música continental de ser debidamente encauzados sus impulsos.

En efecto: los varios países de nuestro continente encierran música nueva, nuevos acentos y expresiones, poco divulgados en alta forma, pero ya manifiestos en toda su intensidad emotiva a través de las obras de los maestros que se han inspirado en el folklore nativo.

América tiene personalidad en su música, arraigo popular, vastas proyecciones en su folklore y en

el momento su cultivo y enseñanza es general en todos sus estados. Pero para simplificar la visión de ese panorama haremos un aparte razonable entre la música popular y la docta y la expondremos en general.

En lo que respecta a la última, aunque la América ibérica no haya dado aún en cantidad obras de resonancia mundial, todos los géneros son cultivados con empeño en la producción, alcanzando un nivel más alto la difusión, ya que los países del continente, en general, cuentan con numerosas instituciones oficiales y privadas que divulgan por medio de orquestas sinfónicas o de cámara, por solistas instrumentales, por cantantes o por cuerpos corales, toda la música de carácter que por sus calidades o por su originalidad logran el consenso general en la producción mundial.

A este respecto cabe señalar que cada capital de Estado cuenta con un teatro de ópera, o que se habilita para ese fin, salas de concierto y numerosas asociaciones diseminadas por sus principales ciudades, que con grandes o pequeños conjuntos mantienen vivo el interés por la buena música.

A ese fin propende la creación de conservatorios, donde con la enseñanza técnica se encauza al alumnado hacia las nobles prácticas musicales. Todos los países tienen un conservatorio oficial, a excepción, tal vez del Uruguay, que ha delegado la función educacional en materia de música en un organismo autónomo —el S. O. D. R. E.— y en Chile se da el caso de que la educación artística se ha en-

comendado a la Universidad. Además, en todos los países se ha reglamentado la enseñanza y práctica en los colegios primarios y secundarios y cada estado cuenta, asimismo, con numerosas entidades privadas dedicadas al mismo fin y hasta en las pequeñas poblaciones se inicia el aprendizaje técnico por medio de los profesionales, que radicados en todos los lugares de regular población, ejercen función didáctica.

• Quiere esto decir que en Iberoamérica la difusión y educación musical ha alcanzado en los últimos años un desarrollo muy amplio, y si bien sus resultados no son marcadamente visibles, ello se debe a que hasta hace pocos años, fuera de los círculos cultos, la música fué considerada como un arte de adorno y su estudio puramente circunstancial.

Pero ese concepto ha variado con la elevación del nivel cultural, por el manifiesto interés con que hoy los gobiernos tratan de intensificar la enseñanza, por la acción privada y por la enorme difusión radioeléctrica, factores que han hecho de la música un complemento habitual de la vida, social, privada y públicamente.

Desde luego que esta es la visión que nos dan las grandes ciudades y centros importantes de población, que son los que hay que tener en cuenta al hacer apreciaciones en un continente que tiene aún grandes regiones desiertas o inexploradas.

A esas ciudades acuden regularmente las más grandes celebridades mundiales para dar o dirigir

conciertos instrumentales o vocales, para constituir o dirigir compañías líricas o para actuar en sus radiodifusoras.

Pero el aspecto más interesante tal vez lo constituya en la actualidad el desarrollo del movimiento iniciado desde los primeros años de nuestro siglo en países como Brasil, Méjico, Chile, Uruguay y otros, no contando a la Argentina por no ser materia de este estudio, buscando la independencia del arte local de influencias extrañas y creando sobre las sugerencias nativas obras que reflejen el panorama y el sentir nacional o que enaltezcan su folklore.

La música popular iberoamericana, parienta estrecha entre sí desde Méjico hasta Chile y desde Cuba al Uruguay, aunque divergente en su tipicismo regional o en sus fórmulas locales, tiene ya una fisonomía definida, única, exclusiva y distinta a la de cualquier otra región del mundo. Es música propia, americana y autóctona, con sentimiento y expresión característica, y aunque nacida al calor de elementos europeos y aborígenes, a los que se sumaron en muchas partes los africanos, se alimentó del ambiente nativo hasta el punto de borrar en muchas ocasiones su origen.

Al adquirir modalidad adquirió nacionalidad y hoy se distinguen individualmente la brasileña, mexicana, chilena y cubana, mientras que por sus afinidades pueden clasificarse en grupos la boliviana, peruana y ecuatoriana por una parte y la colombiana y venezolana por otra.

Los pueblos americanos tienen conciencia de su arte nacional, lo sienten, lo prefieren y lo divulgan en una escala jamás igualada y la riqueza de su folklore tienta a los músicos de categoría, que han iniciado un movimiento americanista preñado de posibilidades.

Pero al hablar de música popular conviene distinguirla de la vulgar. La primera es producto genuino del pueblo, que con ella traduce sus sentimientos, canta sus impulsos y refleja el paisaje y las sugerencias nativas, mientras que la segunda es una forma bastarda e impersonal que se nutre de las más fáciles expresiones de la música popular y de la docta y se adapta a las tendencias extrañas más en boga servilmente.

Y por ser esa la música que más divulgan las radioemisoras, la que más comunmente se ofrece en los escenarios, lugares públicos y festividades populares, y la que llevan como bagaje artístico los músicos y cantores populares que van de uno a otro país, el folklore se ve amenazado de esa penetración que acabará por contaminarlo o desalojarlo definitivamente si no se adoptan medidas en su salvaguardia.

FORMACION CARACTER PSICOLOGIA.

La América precolombiana poseyó un arte musical aborigen y antes de la llegada de los conquistadores se había desarrollado bastante, floreciendo con mayor intensidad y con caracteres más definidos en las avanza-

das civilizaciones de los incas y de los aztecas, donde, por lo común, se la practicó en la danza y en las ceremonias religiosas y guerreras, aunque conocieron el canto de amor, el relato cantado y otras formas menores.

La música incaica, cuyos vestigios son aún hoy visibles, abarcaba Bolivia, Perú, el norte argentino y chileno, el Ecuador y parte del Paraguay e hizo sentir su influencia sobre Venezuela y Colombia y algunas regiones del noroeste brasileño. La azteca se desarrolló en Méjico y con la maya se extendieron por Centro América, llegando con su influencia también a Venezuela y Colombia.

Parece también que los araucanos del sur de Chile, los caribes, los tupíes, tupinambáes y otras razas brasileñas, tuvieron una música anterior, de la que se carece de datos fehacientes.

Esa música no resistió al empuje de la conquista y con el desplazamiento del indio comenzó a desaparecer.

A este respecto cabe señalar que la conquista distinguió dos formas de penetración: la primera, la que llegó por la costa atlántica, se distinguió por el arrasamiento de todo lo aborigen, por la impulsión de los nativos, siempre en lucha, hacia el interior de las costas, donde se establecieron los conquistadores, y por la tardía y escasa fusión de éstos con los aborígenes. El resultado fué la falta de amalgama de los dos elementos y la pérdida total del arte indígena, pues el criollo, que sucedió al español, al internarse en el país llevó los elementos europeos aprendidos en las poblaciones y fué siempre extraño a las prácticas religiosas y artísticas de los indios. Con el mestizaje y con la superioridad de la música importada sobre la nativa, se acentúa la desaparición.

ción de ésta, no sin antes haber hecho evolucionar en su carácter y sentido a la primera.

La segunda forma, la que llegó por el Pacífico, tuvo características distintas. El pueblo incaico, más civilizado, pero sedentario y con un arte superior, no fué barrido y se sometió al dominio español, en cuya convivencia sintió la influencia de la música española, pero al mismo tiempo hizo llegar la de la suya, fuertemente identificada con el paisaje y de más fácil asimilación para el extraño. Por otra parte, la topografía de la región favoreció la existencia tranquila de grandes núcleos aborígenes, que en la profundidad de los valles y quebradas andinas siguieron manteniendo sus usos y costumbres hasta el presente, en que, si bien es cierto que les han alcanzado las formas y los métodos musicales europeos, en su espíritu y modalidad siguen expresándose con acentos propios.

La música incaica fué la única que logró sobrevivir, habiéndose perdido todas las otras y la que se entiende hoy por música nativa es la nacida durante la colonia, antecesora del folklore actual.

Su formación arranca desde el primer contacto de la música española y portuguesa con el nuevo ambiente en que debía más tarde desarrollarse. La diversidad de clima y panoramas, la nueva condición de vida y estado espiritual de los conquistadores, hizo variar de inmediato la música importada por ellos. Luego, con la fusión, esa misma música llega a manos de los mestizos, que la interpretan de acuerdo con su sensibilidad y bajo las sugerencias del ambiente, y cuando estos últimos forman pueblo, se define como música local y propia, pues sobre las formas importadas los pueblos nuevos se apoyan para cantar sus propios sentimientos, para

exteriorizar los impulsos de su temperamento, sus modalidades raciales y sus inquietudes psicológicas, reflejando el panorama nativo, sus alegrías y sus angustias, sus ansias y sus esperanzas.

Influencias posteriores y la evolución natural dan forma y carácter a la música criolla, que se cimenta como folklore en el siglo pasado, excepción hecha de algunas formas peruanas y bolivianas de más antigua tradición. Conviene distinguir la música criolla de la india; la primera ha seguido la evolución que hemos reseñado y es el actual folklore y la segunda es la que con elementos primitivos cultivan las tribus aún organizadas en distintos estados americanos, restos de antiguas prácticas o nuevas expresiones surgidas en el seno de las mismas para su culto o sus ceremonias, no siempre música original y en la que puede apreciarse a veces la imitación que el indio hace de la música criolla.

La música popular iberoamericana puede decirse que es autóctona, nacida e inspirada en suelo americano, aunque reconoce como antecesoras a la española en todo el continente y la portuguesa, ligada a la española, en el Brasil. A estas se agrega la africana, llegada en los primeros años de la colonia pero que incide particularmente en el sentido rítmico, y su influencia, aunque muy grande, se hizo sentir más en Cuba, Yucatán, Brasil y Centroamérica y en zonas del litoral de Venezuela y Colombia, del Perú y Ecuador y del norte de Chile.

En los siglos XVIII y XIX se hacen sentir in-

fluencias italianas y francesas. Las primeras dejan huellas visibles en la música popular mejicana y en la docta de todos los demás países, mientras que las segundas no llegan al terreno popular, reproduciéndose en las altas formas musicales en todo el continente.

El carácter de la música popular acusa estrecho parentesco entre si, por la comunidad de su origen, por la afinidad de los sentimientos que la inspiraron, por semejantes influencias y por el carácter de la primera música que los nativos aprendieron orgánicamente de los conquistadores.

Esa fué la religiosa y los primeros divulgadores de la música en tierras de América fueron los misioneros, los que la utilizaban como medio de extender la catequización de los indios, a los que enseñaron la música sacra para acercarlos y ligarlos al culto cristiano y para valerse de los músicos y cantores, salidos de sus escuelas, para los oficios divinos y para propagar por ellos los cantos y salmos de la liturgia romana.

Esa práctica, constante e intensa en toda América, popularizó la música religiosa, que se hizo luego profana al admitir dentro y fuera del templo las variantes de sentido y de expresión con que la interpretaron los nativos, que educados en ella la llevaron a todos sus manifestaciones espirituales y hasta la utilizaron para celebrar cultos primitivos que aún subsistían y que en una curiosa mezcla se injertaron en las prácticas indias con las ceremonias cristianas.

Este sentido religioso, profundamente arraigado en el alma indígena y criolla, traspuso las formas rituales y se hizo presente en la música popular.

Por otra parte, el indio, añorando el esplendor pasado, su libertad perdida y sintiendo el yugo dominador, sólo encuentra acentos tristes para sus cantos, cadencias lentas y frases largas, monótonas, de expresión lastimera y de acento remoto. El conquistador y el esclavo negro también se expresaron en forma semejante, lejos de su patria, de su familia y costumbres, en un ambiente hostil y sin esperanzas de retorno, la tristeza fué su compañera.

Y quedan así grabados en la música popular sus dos características más salientes: el sentido religioso y el acento triste, acentuado más en la meseta andina, donde el panorama áspero y la vida dura y desalentadora ponen tintes dramáticos en la música regional. Se aligera más en el Brasil y en Cuba con la exhuberancia tropical y por el influjo de los ritmos negros, pero aún en los motivos más alegres y ruidosos de todo el continente la tristeza es como un velo que cubre el entusiasmo tropical.

El cancionero popular es esencialmente sentimental, pero rara vez canta la alegría del amor o su satisfacción, inspirándose, por lo general, en la ausencia, el desdén, la frialdad o la muerte de la mujer amada o la imposibilidad de realizar con ella los ensueños amorosos.

Estos sentimientos se cultivan en todas las formas, hasta en la humorística, y en grado menor florece la canción descriptiva o el tema irónico.

ELEMENTOS HISTORICOS ETNICOS.

Hemos dicho ya cuales fueron los pueblos que más se distinguieron por su música en el panorama precolumbiano, destacándose el incaico con sus razas quíchua y aimará en Bolivia, Perú, Ecuador y norte argentino y chileno; el azteca y el maya en Méjico, los tupinambâes y tamoyos del Brasil y los araucanos, con los tehuelches, en el sur argentino y los huilliches en el chileno, no poseyéndose datos históricos de la música de las otras razas, aunque de los guaraníes se sabe que eran muy afectos al canto y de las razas que poblaban Centroamérica se conoció, aunque inciertamente, el *areito*, baile y relación histórica cantada que atestiguaría prácticas musicales definidas antes de la conquista en Santo Domingo, Guatemala, Cuba y Haití.

No conociendo notación musical, en todos estos pueblos la música se transmitía por tradición y por herencia oral, lo que hace muy difícil su identificación, pues al no quedar fijada, fué absorbiendo influencias extrañas que la hicieron variar fundamentalmente.

No obstante eso, su existencia está debidamente comprobada por los relatos de los primeros cronistas, por la perpetuación en la región incaica de su gama sonora y por la supervivencia o hallazgo posterior del instrumental nativo.

El más importante elemento histórico es la gama

incaica, formada por cinco grados (pentatónica), que afectaba esta sucesión:

RE FA SOL LA DO

utilizada comúnmente en su modo menor aunque era apta también para el modo mayor.

Esta escala, característica y reveladora del conocimiento musical incaico, fué la base de toda su música, y a pesar de sus limitados recursos, con ella pudieron traducir los incas admirablemente sus sensaciones con una sorprendente variedad de acentos.

La escala pentatónica parece que también estuvo en uso en Méjico, pero no se la reconoce en el sur del continente ni en su litoral atlántico, donde se han recogido rastros de cromatismo.

El instrumental es otro de los documentos históricos de prueba y tanto las *quenás* de hueso, barro cocido y caña, de los incas, como los *tzicahuaztlis*, *tlapitzallis* y *huéhuetls* y otros instrumentos aztecas, la *trutruca* araucana, el *güiro* cubano y otros instrumentos que se detallan en los capítulos siguientes, son elementos históricos que prueban el uso y desarrollo de la música precolombiana.

INFLUENCIA DE LA CONQUISTA HISPANA.

La conquista hispana varió fundamentalmente el panorama musical americano con la introducción de su arte religioso, popular e íntimo, que con la penetración colonizadora fué desplazando a la música

autóctona hasta hacerla desaparecer en la mayoría de los casos, recibiendo influencias aborígenes y negras pero manteniéndose viva en su forma, hasta el punto de que las actuales canciones de cuna de América, casi intactas, se remontan al período medioeval español.

Las canciones y danzas populares españolas, cultivadas primeramente en la comunidad de las ciudades fundadas y pobladas por los conquistadores, se extendieron luego por todo el continente llevadas por el criollo, que las aprendió de su antecesor pero que las varió en su expresión con elementos nativos. Estas impresionaron al indígena reducido y convertido al cristianismo con su viveza rítmica, su agilidad y colorido y al hacerlas suyas las interpretó con el sentido religioso a que estaba habituado por su práctica de la música sagrada, que aprendieron de los jesuitas misioneros.

Olvidando su arte tradicional, que fué muriendo por el interior de los países con las últimas tribus primitivas, el indio, con el criollo, propagan el arte español, nacionalizado en su sentido y expresión, pero descendiente directo de aquél.

Y surge el arte colonial, donde se repiten, en danzas, el *zapateado*, el *zorzico*, las *malagueñas*, los *fandangos*, *seguidillas* y otros bailes hispanos y el *romance* y las clásicas formas poéticas en las canciones.

La música incaica es la única que sobrevive, pero también siente el influjo de la española, que se adueña de toda la región costera del Perú y penetra

lentamente en el *yaravi* y en el *huayno* tradicional.

Influencias negras primero y luego italianas, francesas y hasta eslavas y germanas, concurren con sus elementos, en mayor o menor escala, a la evolución del cancionero y danzas americanas, pero por sobre todas ellas la española aparece con sus rasgos típicos y como la generadora formal y la tutora espiritual.

Y como rasgo característico de su fuerte penetración está la guitarra, instrumento desconocido en América antes de la llegada de los españoles, pero que con ellos se multiplica enormemente hasta convertirse en el instrumento por excelencia de la música popular iberoamericana.

LOS CANTORES POPULARES.

El cantor popular tiene en América una honrosa tradición, siendo el verdadero divulgador y sostenedor del arte popular, el que lo afianzó y el que creó muchas de sus formas. Por lo común los pueblos primitivos cultivaron la música colectivamente, en danzas, ceremonias o cantos de conjunto, aunque los quichuas y aimaráes, los araucanos y los tupíes la hicieron extensiva a la práctica íntima, ejecutándola en forma individual en la soledad y frente al paisaje o en el corro familiar o amigable. Pero es el criollo el cantor solista por excelencia y el que hace de la música popular un arte inherente a su personalidad, íntimamente ligado a su vida y a las manifestaciones de su espíritu.

Sin más conocimiento musical que su propia intuición, identificado con el sentir colectivo y distinguiéndose por su penetración psicológica, el cantor criollo tradujo espontáneamente la sensibilidad nativa y la fijó en sus cantos, de amplio sentido racial y lugareño pero continental en su expresión.

Siempre solo y prestigiado en su ambiente, es poeta y músico. aunque en estos dos aspectos no sea del todo original, ya que se apoya en formas y modalidades heredadas. Desarrolla su acción íntima y públicamente en los núcleos campesinos sin más finalidad que su propia satisfacción y poco a poco va ganando las ciudades, donde se profesionaliza, haciendo de la música un medio de vida.

Pero en éstas su acción también es decisiva, y ya ligado a otros, formando conjuntos de canto y música, va haciendo penetrar la música nativa en los círculos ciudadanos, donde imperaban las formas y costumbres europeas. Su labor constante en lugares públicos y privados, su penetración efectiva en las capas populares y la gran difusión de sus cantos acabaron por cimentar su arte y por empalmarlo con las prácticas serias de la música local, hasta dejar consolidada esta expresión nacional.

Ganada la ciudad, el cantor popular fué absorbido por ella y tiende a desaparecer frente al compositor profesional, que se sirve de sus modelos para sus creaciones ciudadanas, pero aquel es el verdadero pilar donde se erigió la música folklórica actual.

LA FORMA DEL LENGUAJE Y LA FORMA MUSICAL.

Las formas musicales españolas evolucionaron en América, languidieron o se animaron según el medio físico y espiritual en que pasaron a vivir e incorporaron variantes surgidas de la práctica popular, pero no cambiaron sustancialmente, mientras que la forma del lenguaje, más fácil en el manejo y en la dirección, se independizó en el sentido, medida y expresión, creando tipos nuevos que se adaptaron a las formas usuales.

Por eso resulta curioso comprobar como en algunos tipos mientras la forma musical es rápida y vivaz, la del lenguaje es monótona, triste o cadenciosa, o viceversa.

La forma musical es primaria, son los moldes conservados a través de una producción popular que no supo de técnica y que por ello no estuvo en condiciones de variarla en su fundamento, limitándose a dejarla evolucionar espontáneamente, muchas de las veces por la influencia de la forma del lenguaje, que el criollo cultivó con más personalidad, sobre todo en el sentido del texto.

De esas dos características nació una forma de lenguaje independiente de la musical, aunque ambas se influyen recíprocamente llegando en algunos casos a la identidad absoluta.

Esa independencia también se observó en la música indígena, donde la forma musical era lo esencial y la letra un aditamento amoldado a ella o también extraño.

SINTESIS DEL CAPITULO I

La visión actual de la música en los países iberoamericanos nos demuestra la gran evolución que ha sufrido el arte autóctono.

América tiene personalidad en su música, arraigo popular, vastas proyecciones en su folklore y en el momento su cultivo y enseñanza es general en todos sus estados.

Aquel concepto de que la música, fuera de los círculos cultos, fué considerada como un arte de adorno, ha variado con la elevación del nivel cultural, por el manifiesto interés de los gobiernos, por la acción privada y por la enorme difusión radioeléctrica.

La América precolombiana poseyó un arte musical aborigen, que se había desarrollado bastante antes de la llegada de los conquistadores.

La única música indígena que resistió y sobrevivió al empuje de la conquista, fué la incaica, y la que se califica hoy por música nativa es la originada durante la colonia, antecesora del folklore actual, y su formación data de la modificación que sufrió la música española y portuguesa al contacto del nuevo ambiente al cual tuvo que plasmarse. Llegando a manos de los mestizos, éstos la adaptan a su sensibilidad y cuando forman pueblos dicha música adquiere carácter local y se hace propia.

Influencias posteriores y la evolución natural dan forma y carácter a la música criolla, que se cimenta como folklore en el siglo pasado.

Esta música debe distinguirse de la indígena, que es la que con elementos primitivos cultivan las tribus aún organizadas en algunos estados americanos.

La música popular iberoamericana puede decirse que es autóctona, aunque reconoce como antecesoras a la española

y portuguesa, más tarde a la africana, no faltando en los siglos XVIII y XIX las influencias italianas, francesas y otras.

Esta música, de carácter religioso en un principio, se hizo luego profana al admitir, dentro y fuera del templo, las variantes de sentido y de expresión con que la interpretaron los nativos.

Las dos características más salientes de la música popular son: el sentido religioso y el acento triste.

Por consiguiente, el cancionero popular es esencialmente sentimental.

En general los pueblos precolombianos, no conociendo notación musical, transmitieron la música por tradición y herencia oral; no obstante, su existencia está comprobada por los relatos de los primeros cronistas, por la perpetuación en la región incaica de su gama sonora y por la supervivencia, o hallazgo posterior, del instrumental nativo.

El más importante elemento histórico es la gama incaica, formada por cinco grados, que afectaban esta sucesión:

RE - FA - SOL - LA - DO

El cantor popular, poeta y músico, es el verdadero divulgador y sostenedor del arte popular; es la voz espontánea del sentir del pueblo que invade poco a poco las ciudades, donde luego se profesionaliza.

Ganada la ciudad, fué absorbido por ella y tiende a desaparecer frente al compositor profesional.

La forma musical es primaria, la forma del lenguaje es independiente de la música, aunque ambas se influyen recíprocamente, llegando en algunos casos a la identidad absoluta.

CAPITULO II

Cultivo de la música en el Altiplano. — Canciones bolivianas. — Instrumentos primitivos usados. — Elementos de la música de Bolivia. — Modo de expresión.

CULTIVO DE LA MUSICA EN EL ALTIPLANO

El Imperio Incaico, según las modernas investigaciones, heredó su cultura y desarrolló las ciencias y las artes que, provenientes de la antigua civilización de *Tiahuanaco*, se extendieron por el Perú, Ecuador, Colombia y norte argentino.

Pero de esa remota cultura americana, que floreció en el Altiplano andino, en la meseta de Bolivia y a orillas del lago Titicaca, sólo se han podido estudiar algunos aspectos, correspondiendo los de la cultura general a la época de los incas, sus sucesores, que desde el Cuzco extendieron su influencia por los países antes mencionados y por el norte argentino y chileno.

Por eso el estudio de la antigua música en el Altiplano está íntimamente ligado al de la incaica, de la que hablaremos extensamente en el capítulo

correspondiente al Perú, y aunque la música colonial boliviana mantiene estrecho parentesco con la peruana en sus formas, en su sentido y en su exteriorización, mencionaremos más adelante sus tipos y sus características, pero antes creemos oportuno consignar algunos antecedentes de origen para establecer la formación anterior de la civilización incaica y dar, así, una idea de los factores que han intervenido en su formación y en la de su carácter, el que se refleja en su música.

La teoría de la ascendencia asiática de los pueblos de América, en especial de los radicados en la costa del Pacífico, se robustece con una serie de semejanzas y de concordancias de carácter, usos, sistemas de vida y formas de exteriorización artística. Su cultura primaria es parecida, sus ciencias siguen una línea común y sus artes guardan un estrecho parentesco, el que en música se traduce en la similitud de los sistemas y la analogía instrumental.

La teoría de la comunidad de origen no ha pasado del terreno de las suposiciones, y en cuanto a la igualdad del sistema tonal y de los instrumentos asiáticos con los americanos del Pacífico, se hace la salvedad de que tanto el sistema *pentatónico* como las primitivas *flautas* de caña y los *tambores*, fueron los primeros elementos músicos que el hombre ideó en todos los pueblos de naciente cultura, sin excepción de razas ni de lugares.

Consignada esta teoría, los modernos estudios realizados en las ruinas de Tiahuanaco han per-

mitido establecer que la civilización del Altiplano tuvo períodos bien distintos entre sí, en los que se aprecian influencias que Posnanski establece en este orden:

Epoca primera de Tiahuanaco, con la cultura de los indios autóctonos; época segunda, con la coexistencia de los indios autóctonos con una raza superior, que al inmigrar impone la lengua *aimará*; época tercera, con la inmigración de los huira-cochas, que imponen el *quíchua* y época cuarta, establecida por el auge de la civilización de Tiahuanaco, con la construcción de los grandes edificios de adobe y piedra y particularizada por la emigración de pueblos hacia lugares más templados.

De estas emigraciones procederían los pueblos que llevando el *aimará* y el *quíchua* como lenguas civilizaron los pueblos americanos que luego formaron el Imperio de los Incas, en el que esos dos elementos raciales, que probablemente respondan a un origen común por la similitud de sus hablas, aparecen constantemente en contraposición, sin fusionarse, hasta que fué consumada la conquista. Producida la decadencia de Tiahuanaco, por un fenómeno común de reflujo, los pueblos que de allí partieron y fundaron otra civilización, absorbieron la decadente y desde ese momento el Imperio de los Incas, con su cultura, ejerce la hegemonía política, social, religiosa y artística en todo el Altiplano, llevando a esa región sus artes evolucionadas pero comunes en su esencia,

Realizada la conquista, los españoles no lograron desarraigar la música de Bolivia ni del Perú, y si bien influyen sobre ella con las características de la música europea, ellos, a su vez, se dejan ganar por la nativa, produciéndose de esa fusión la música colonial del antiguo Virreinato del Perú, del cual Bolivia era parte integrante con el nombre de Alto Perú, hasta que fué agregada al Virreinato del Río de la Plata.

Desde épocas remotas el indígena del Altiplano fué muy afecto a la música, cultivándola como una necesidad espiritual, como medio de desahogar su alma taciturna y melancólica en el cautiverio en que siempre vivió, ya sometido al régimen despótico de los incas, al de los españoles o en su actual condición de vida.

Con música expresa sus sentimientos y sus ansias y frente al desolado paisaje de la árida sierra, los acentos de su *quena* o de su *tarka* son como una dulce, triste y lejana queja. En la música, el indio encontró consuelo y por eso la practicó a todo lo largo de su historia, ya solo, en la quietud del valle o en el pico escarpado, ya en los poblados formando conjuntos, acompañando la danza o el ritual religioso.

CANCIONES BOLIVIANAS

Las canciones populares bolivianas, impregnadas de una gran melancolía y cuyos temas son de un pronunciado tono sentimental, aún las producciones de carácter festivo, van casi invariablemen-

te acompañadas por la danza, constituyendo ambas una manifestación de conjunto a la que los indígenas se entregan como a una expresión de desahogo más bien que como a una diversión. Constituyen casi un ritual en este pueblo, que siempre está dispuesto para el baile y para el canto, que practican en todas las circunstancias, ya dolorosas, ya regocijantes, festejando una boda o un suceso favorable o acompañando un velorio.

Sus canciones son de ritmo lento y monótonas por la repetición del pequeño grupo de notas que concurren a formar sus melodías. Una de las más típicas es la llamada *llaqui-arú*, cuyos temas se inspiran siempre en el dolor, la ausencia, la queja por los sufrimientos de su vida miserable o el relato de hechos dolorosos. En su forma es semejante al *yaraví* y al *triste*, que estudiaremos en el capítulo correspondiente a la música del Perú.

Entre sus danzas características figura la de *quena-quena*, la de *tratripuli*, la de *choquela*, la de *ppakochi* (Danzarines rubios), la de *wacathokori* (Toros danzantes), la *kashua*, el *kaluyo*, la de los *sicuris* y otras más, menos practicadas. De sus danzas y canciones coloniales son el *huainito*, el *bailecito*, la *mecapaqueña*, la *cueca* y otras.

INSTRUMENTOS PRIMITIVOS USADOS

Los instrumentos aborígenes en el Altiplano se redujeron a los de viento y percusión, siendo desconocidos los de cuerda y estando más desarrollados los prime-

ros, que son los que dieron carácter a la música de esa región. La mayoría de esos instrumentos está hoy aún en uso y, aunque un tanto perfeccionados, responden a las mismas características de los antiguos y son elaborados con idénticos materiales, decayendo un poco el uso del hueso.

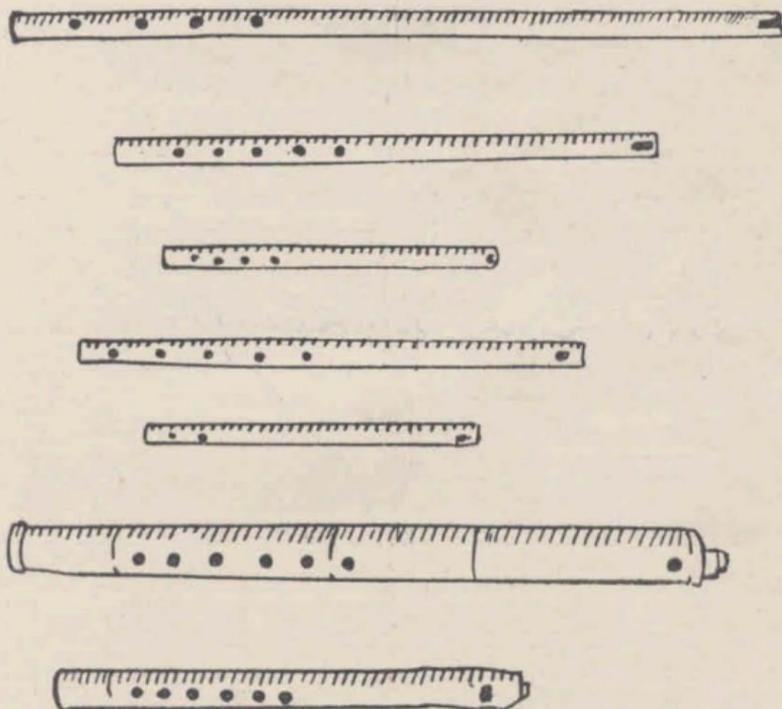
Los instrumentos principales son la *quena*, los *pincollos*, *tarkas* y *sicus*, de los que en cada especie existen varios tipos, con los que se forman dúos y tríos. Los tres primeros son flautas sencillas y el *sicus* es la Flauta de Pan incaica, semejante a la siringa. La *phuna*, la *khoana*, *phala*, *aykhorí*, *jula-jula*, *tarkha*, *charkha*, *salla*, *cherque*, *chiuka*, *kaspichaqui* y el *manchai-puito* son otras tantas variedades de flautas o flautines de distinta conformación y para usos determinados. El *pululu* es una especie de pito indígena, el *erke* un instrumento semejante a una trompa y el *pututo* a una trompeta.

Los instrumentos de percusión son la *putuca*, especie de bombo, la *huanara*, parecida al tambor y una especie de tamboril llamado *tintaya*, que se conoce generalmente con el nombre de *caja*.

Con una avanzada idea de la música de conjunto, los kollas tuvieron de sus instrumentos principales otros derivados, algunos que daban solo escasas notas y otros que estaban en tonalidades determinadas, por lo que al reunirse en dúos, tríos y cuartetos de una misma variedad instrumental, se obtenía una orquesta perfectamente concertada y una impresión de conjunto buscada expreso para el tipo de música que quisieran hacer.

Con la conquista llegaron todos los instrumentos en uso en España, pero los que mejor se aclimataron fueron la guitarra, el violín, el arpa y algunos otros de cuerda, originándose en el Altiplano el *charango*, que es una especie de bandurria.

La *quena*, que los indios construyeron en hueso, caña y barro cocido, y que hoy se hace exclusivamente de una caña llamada *chuqui* en aimará, es el instrumento representativo



Las tres primeras son QUENAS; las dos siguientes PINCOLLOS y las dos últimas TARKAS.

de la música incaica, uno de los más antiguos y el más característico de las razas quíchua y aimará. Sobre su origen

se han formado muchas leyendas indígenas, pero todas carentes de certeza.

Su construcción ha evolucionado en su embocadura, longitud y disposición de los agujeros, pero las características de las modernas, más ajustadas y regulares, responden en un todo en lo esencial de ellas a las antiguas.

La *quena* es una flauta sencilla de caña, abierta por ambos lados, con un corte cuadrangular y alargado en un extremo, que le sirve de embocadura, y perforada con cuatro, seis o siete agujeros, los que mediante la presión de los dedos sirven para alargar o acortar la columna de aire que pasa por ella. Su longitud varía entre los 35 y los 70 centímetros y las dimensiones y el número de agujeros dan el carácter a la música que ellas producen.

Las *quenas* se dividen en varias especies, según el destino que se les de. Así existen la de *tratripuli*, la de *choquela* y la de *quena-quena*, que se utilizan para acompañar a los bailes del mismo nombre, las que también se conocen con los nombres de *quena*, *quenacho* y *quenali*.

La *quena* propiamente dicha, que es la más chica, llegando a unos 37 centímetros y que está provista de seis agujeros, es la solista, la que por su timbre dulce y melancólico usan los indios para acompañar sus cantos de amor. Las otras se utilizan para acompañar la danza o para formar orquestas, siendo la de *tratripuli* un poco mayor que la primera, de sonido fresco, dulce y alegre, manteniendo un ritmo vivo. En las orquestas de este instrumento una cantidad de *quenistas* es acompañada por un solo tamboril, que anima la danza.

La de *choquela* es de sonido más áspero y la de *quena-quena* aún más rudo que el de ésta, siendo sus dimensiones mayores que el de las tres primeras y con siete agujeros. En los conjuntos que se forman con ésta, la *quena* principal va acompañada por otra, llamada *mala* en aimará, que quiere decir mediana, la que tiene dos tercios de la dimensión de la principal y a la que acompaña con la quinta justa superior. Otra de las variedades de *quenas* es la de *Pusi-ppia*, que en aimará quiere decir *cuatro agujeros*. Es la más gran-

de y su longitud alcanza a sesenta centímetros, produciendo uno de los sonidos más dulces y nostálgicos de todo el instrumental kolla. Cuando se forman orquestas con este tipo de *quena* en ellas intervienen tres clases de *Pusi-ppías*: la *Taica* (en aimará quiere decir madre); la *Mala* (mediana),



QUENA de hueso.

de dos tercios de aquella y que da la quinta justa superior y la *Kallu* (hijo), que es la mitad de la primera y da la octava justa superior. Reunidas forman armonías de quintas y octavas justas.

El *pincollo* es también una flauta de carrizo o caña, parecida a la *quena*, pero con embocadura de pito, siendo muy semejante al flageolet. Es otro de los instrumentos más usuales y se le emplea, como la *quena*, para acompañar el canto o la danza, solo o en conjuntos de varios tipos que se complementan entre sí. Sus dimensiones oscilan entre los 35 y los 50 centímetros, excepción hecha de una variedad llamada *mohoceña*, de la que el mayor alcanza hasta 1.25 metros.

El *pincollo de carnaval* es el que acompaña a los bailes de carnaval y a otros de carácter festivo, produciendo notas chillonas y música y ritmos extremadamente vivos. El de *ppakochi* (danza) tiene sólo tres agujeros, para que el ejecutante lo utilice con una mano y con la otra se acompañe en el tambor, que pende de su antebrazo. Produce una música suave y de ritmo agradable.

El *pincollo de Wacathokori* (baile de los Toros Danzantes), emite sonidos agudos, pero limpidos y ondulantes y su música es más viva y animada. De los *pincollos mohoceños* hay tres variedades: el grande o *Salliva*, el mediano o *Licu* y el pequeño o *Contra*, cuyas dimensiones son los dos tercios y la mitad, respectivamente, del grande. Los conjuntos se forman y acompañan al igual que los de las *quenas* y

pincollos y estos instrumentos originan una música suave, pero animada, sirviendo excelentemente para el baile.

La *tarka*, de la que se conoce poco de su empleo anterior, es esencialmente semejante al *pincollo* común, diferenciándose en que es más gruesa que aquel en relación a su longitud y en que, además de sus seis orificios para la digitación, tiene otro, en la parte inferior, para diferenciar su timbre. Se fabrica de caña y hay varias especies, como en los anteriores, variando su longitud entre los 30 y los 65 centímetros. Su sonido es pastoso, algo ronco aunque aterciopelado y melancólico, siendo sumamente tierno y expresivo, por lo que, como la *quena*, es el instrumento que emplea el indio en la soledad para su propia expansión. También se utiliza en la danza, formando conjuntos que se acompañan con tambor y bombo.

El *sicus*, que en quíchua se conoce con el nombre de *antara*, es otro de los instrumentos preferidos por los nativos del Altiplano, que poseen una gran variedad de estas siringas o Flautas de Pan incaicas. Se construyen con una sucesión de cañas cortadas de mayor a menor y unidas entre sí por medio de ataduras. Su sonido es alegre y animado y los ejecutantes, mientras lo sostienen y manejan con una mano, se acompañan con la otra en el bombo, formándose conjuntos de tocadores de *sicus* que animan los bailes y las fiestas populares.

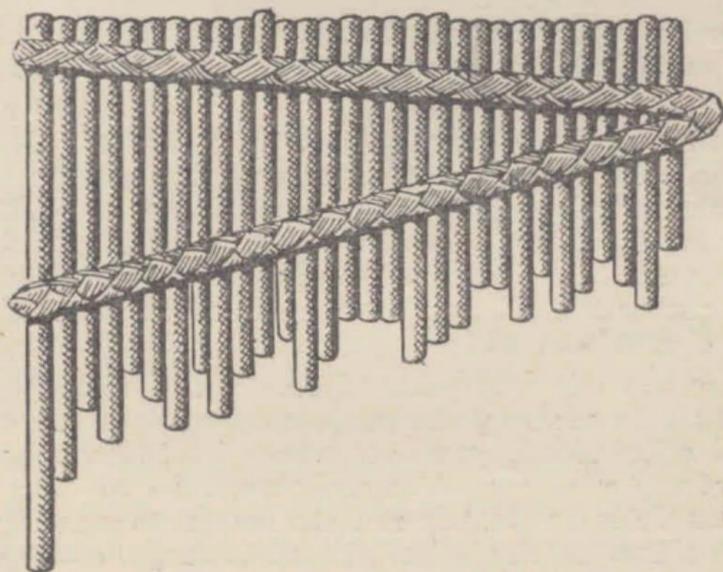
Se utilizan *sicus* de una fila de cañas, de dos filas unidas, o sea de dos sucesiones de cañas, y de cuatro filas, separadas éstas en dos partes que contienen dos sucesiones de cañas cada una. Estos últimos poseen la escala completa y pueden ser tocados individualmente, mientras que los anteriores tienen que ser ejecutados por dos personas porque sus notas están alternadas. Según su registro, los indígenas conocen varias clases de *sicus*, llamados *Tayca-irpa* el más grave, *licu*, *chuli*, *tuto* y *mahalta* los que le siguen hacia lo agudo, coordinándose a la distancia de una octava justa.

La *phuna* es también una flauta, pero se construye con dos carrizos gruesos y unidos entre sí, con seis agujeros y de unos sesenta centímetros de largo. Como la *khoana*, tiene

embocadura de pito, y este último instrumento se fabrica en madera perforada a todo lo largo y aplanada hacia adelante, donde se encuentran sus seis agujeros. El sonido de ambos instrumentos es dulce y tierno.

La *phala* es una flauta traversa que se hace en madera y en dos tamaños distintos. Es semejante al pifano en su sonido, agudo y vibrante.

El *aykhorí*, al que también se llama *marimacho*, es un instrumento de caña gruesa, de aproximadamente un metro cuarenta centímetros y que lleva acoplada otra caña más fina y de unos cincuenta centímetros, unidas ambas en un



SICUS

En el Perú este instrumento recibe el nombre de ANTARA.

extremo por una especie de pito, por el que se sopla simultáneamente en ambas cañas. La caña gruesa tiene 5 agujeros delanteros y dos traseros y el sonido del instrumento es lúgubre (*aykhorí* quiere decir quejumbroso).

El *jula-jula* es como el anterior, pero simple, sin la flauta superpuesta. Tiene cinco perforaciones y produce un sonido fúnebre, desconsolador y deprimente.

El *kaspichaqui* es un pequeño flautín de sonido agudo y el *pululu* es una especie de pito de caña con un bolo de barro cocido en una extremidad, el que tiene varios orificios para regular el sonido. Es parecido a la ocarina.

Charkhas, sallas, cherques y chiucas son otras tantas variedades de flautas indígenas y el *erke* es un instrumento sumamente original, que utilizan los nativos de Bolivia y de las provincias del norte argentino en las grandes ceremonias religiosas. Consiste en una larga caña hueca, de dos y medio a tres metros de longitud, hendida a todo lo largo en varios sectores y arrollada con tientos de tripa. En un extremo se encuentra la bocina, que puede ser de latón o de asta, y en el otro la embocadura con un corte cuadrangular. Su sonido es grave y solemne, pero un tanto monótono en la repetición de las mismas notas por sus escasos recursos sonoros.

Con el nombre de *manchai-puito* se conoce una flauta de hueso que los indios rara vez tocan por la sugestión que en ellos ejerce la leyenda que dice que fué hecha de la tibia de un ser humano. Como algunas veces con la *quena*, para ejecutar este instrumento se le introduce en un recipiente de barro que tiene dos huecos para pasar las manos. Así ahuecado, el sonido es tétrico e impresionante.

Instrumento de guerra fué el *pututo*, que es una trompa hecha con un cuerno y que produce un sonido bronco y profundo, utilizándosele para convocar a las tribus y llevarlas al combate, aunque también se le empleaba en otros actos oficiales. Se hacía también en barro cocido, en caracol y con una calabaza, recibiendo los nombres de *quepa*, *chulo-pusaña* y *matti-pusaña*, respectivamente.

De los instrumentos de percusión la *phutuca* era una especie de bombo, la *huanara* un tambor de caja de tronco y con una piel de animal fuertemente extendida, debajo de la cual se colocaba una serie de varillitas unidas entre sí por un hilo, las que al vibrar el parche producían por reflejo una especie de chirrido que daba al sonido principal una variante sumamente característica.

Adaptados los instrumentos que los españoles transportaron con la conquista, el indio construyó un símil de la ban-

durria con la caparazón de una mulita como caja de resonancia y a la cual se le agrega un mango donde se colocan las clavijas que sostienen sus cinco o seis cuerdas. Este instrumento, que los nativos usan en gran escala, al punto de que casi siempre lo llevan consigo, es el *charango*.

ELEMENTOS DE LA MUSICA DE BOLIVIA MODO DE EXPRESION

La tendencia hacia el pentatonismo en la música boliviana le da un estilo peculiar que la distingue de todas las demás. La gama de cinco notas, practicada en la antigüedad incaica, se conserva latente y en su música íntima y en la esencialmente popular, el indígena la utiliza a despecho del diatonismo de toda la música seria y de la música popular europea que llega a oír. La sucesión *Re Fa Sol La Do* que afectaba la escala incaica, y sus dos acordes perfectos, sobre los que gira toda su música, se han mantenido como caracteres distintivos de la raza y como una de las naturales vías de expresión de los pueblos del Altiplano andino.

La misma disposición de los sonidos en la escala y el modo menor que esta afecta con más naturalidad, han favorecido las expresiones melancólicas que el indígena de ayer y el de hoy confía a su música.

Esta es eminentemente homófona, como lo fué la antigua, y aún hoy sus acompañamientos se reducen al unísono o a la octava. Es también monódica, a pesar de que en su estructura gira casi invariablemente alrededor de dos acordes perfectos, como ya hemos dicho, el uno mayor y el otro

menor, situados a la tercera de la fundamental del primero y unidos indisolublemente entre sí por una nota de paso, que se encuentra a la cuarta del primer grado del modo, o a la segunda de la fundamental del acorde mayor.

Esta música no cambia de tono y rara vez de modo; su armonía es la natural resultante de su gama, que encierra en sí un principio armónico elemental, que hace que sus melodías den una sensación de pleno desarrollo.

Con tan escasos elementos, los indígenas crean melodías de una sorprendente variedad y de una gran belleza, con las que traducen sus estados espirituales en forma altamente expresiva, inspirándose en su vida sedentaria, uniforme y desesperanzada, en las tradiciones de su raza, que recuerdan tragedia y dolor y cantando al amor sin alegría, siempre lejano o desgraciado.

SINTESIS DEL CAPITULO II

El estudio de la antigua música en el Altiplano está íntimamente ligada al de la incaica. En el campo de las suposiciones queda encuadrada la teoría de la ascendencia asiática de los pueblos de América y, por consiguiente, de su música.

Modernos estudios realizados en Tiahuanaco permiten establecer cuatro períodos en la civilización del Altiplano.

Producida la decadencia de Tiahuanaco, los pueblos nacientes fundaron otra civilización, absorbieron la decadente, y desde ese momento el imperio de los Incas, con su cultura, ejerce la hegemonía política, social, religiosa y artística en todo el Altiplano.

El momento de la conquista sirve para fusionar la música nativa y la importada, dando origen a la música colonial del antiguo Virreinato del Perú.

Desde épocas remotas el indígena del Altiplano fué muy afecto a la música, cultivándola como una necesidad espiritual y como exteriorización religiosa.

Las canciones populares bolivianas son melancólicas y de temas sentimentales, generalmente acompañadas por la danza, constituyendo casi un ritual del pueblo, que encuentra en ellas el confidente de sus alegrías y penas.

Sus canciones son de ritmo lento y monótonas; una de las más típicas es la llamada *llaqui-arú*, de carácter triste. De sus danzas y canciones coloniales son características el *huainito*, el *bailecito*, la *mecapaqueña*, la *cueca* y otras.

Los instrumentos se redujeron a los de viento y percusión, estando la mayoría de éstos hoy en uso.

Los principales de viento son la *quena*, los *pincollos*, *tarkas* y *sicus*.

Los instrumentos de percusión son la *putuca*, la *huanara* y una especie de tamboril llamado *tintaya* (caja).

Los *kollas* derivaron de los instrumentos principales otros, que al reunirse se obtenía una orquesta perfectamente concertada.

Los instrumentos españoles que mejor se aclimataron fueron la guitarra, el violín, el arpa y algunos otros de cuerda, originándose en el Altiplano el *charango*, que es una especie de *bandurria*.

La característica de la música boliviana es el pentatonismo.

Componían en base a la escala incaica (*Re-Fa-Sol-La-Do*), y sus dos acordes perfectos.

El modo menor de la escala y la particular disposición de los sonidos, favorece las expresiones melancólicas que el indígena transmite a su música.

Esta música no cambia de tono y rara vez de modo; su armonía es la natural resultante de su gama.

Con tan escasos elementos los indígenas crean melodías de una sorprendente variedad y de una gran belleza, con las que traducen sus estados espirituales,

CAPITULO III

El ritmo en la música cubana — Influencia hispana en la canción y danza populares. — La contradanza — origen — sus cultores: Manuel Saumell, Ignacio Cervantes, Enrique Guerrero. — La Danza y el Danzón. — Decadencia de ambas. — La Habanera.

EL RITMO EN LA MUSICA CUBANA

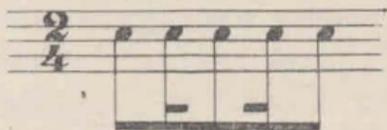
La característica que distingue a la música popular cubana es su acentuación rítmica, variadísima en su medida y rica en expresión, haciendo del folklore cubano uno de los más típicos de América y el cual se expresa en las medidas de 4/4, 2/4, 3/4 y 6/8, en una primacía del ritmo sobre la melodía. Aquel es inmanente en su música, vive en ella como primer elemento y presiona sobre la melodía, que no le es propia.

En efecto: como la música cubana es producto de la fusión de elementos españoles y africanos, modificados luego por influencias locales y extrañas, de los primeros tomó la melodía, mantenida por la tradición oral en la comunidad del habla, y de los segundos el ritmo, fuerte, distintivo y vital, prolongado por su más fácil retención y por el uso constante de instrumentos de percusión en su acompañamiento,

Convertido en eje, el ritmo afecta a la melodía, que en la canción cubana se caracteriza por sus frecuentes semicadencias o terminaciones en la nota dominante en vez de la tónica.

La función del ritmo en la música popular cubana es primordial y es la que expresa el sentido, el carácter y la esencia en sus motivos folklóricos, los que distinguen dos especies: el criollo y el afrocubano.

La fórmula más corriente y más típica es la llamada *cinquillo*, que no es el *quintillo* corriente sino una serie de cinco notas, dos breves insertas entre tres largas:



Cinquillo cubano.

que en compás de 2/4 se utilizó en el *danzón*. El compás de la *habanera* es el de 2/4 y en la *danza* y *contradanza* se emplean los de 2/4 y 6/8.

INFLUENCIA HISPANA EN LA CANCIÓN Y DANZA POPULARES

Discútese la existencia en Cuba de un arte musical anterior a la conquista

y las crónicas sólo mencionan al *areíto*, del que dicen también que era originario de Haití o de Santo Domingo, y el que consistía en evoluciones danzadas en conjunto, con precarias formas coreográficas y cuyo principal motivo era el canto, con el que se perpetuaban las tradiciones. Este era una

especie de resumen histórico cantado por un solista, al que respondía a coro, repitiendo la misma historia, el conjunto de danzantes.

Indudablemente el *areíto* fué cantado y bailado en Cuba, pero pronto desapareció, como también desaparecieron pronto los indios, perdiéndose toda la música antigua pues ni el español ni el mestizo tuvieron relación con ella.

Con la conquista España trajo sus canciones y sus bailes, su música religiosa y la de corte, pero son los tipos populares los que se aclimatan y la *jácara*, las *folías*, el *pasacalle*, las *seguidillas*, el *zapateado*, el *fandango*, con sus especies *malagueñas*, *granadinas*, *murcianas* y *rondeñas*, se esparcen por el Nuevo Mundo y constituyen los temas que canta y baila el pueblo cubano de los primeros tiempos.

Entre los primeros conquistadores no llegó ningún músico de categoría, lo que podría explicar la poca divulgación de la música docta, y por otra parte, la religiosa no tuvo el desarrollo que alcanzó en Méjico y Brasil, favoreciendo la extensión de la profana.

Con la importación de esclavos negros vienen de Africa hábitos musicales, pobres de melodía pero fuertes, variados y vivos en su ritmo, característica primitiva, los que se fusionan con los españoles dando lugar al nacimiento de la música vernácula cubana, que conserva en sus melodías las características españolas, influenciadas por el sentir nativo, por su forma de exteriorización y por la orientación de su sensibilidad. El ritmo continúa siendo negro, suavizado al contacto local y

evolucionado por las formas de danza en boga pero siempre distintivo, cadencioso o vivo, de su origen,

La música española se mantiene viva en la vernácula cubana y sólo el ritmo es la herencia africana. El aporte nativo es el de la modalidad.

Pero España no sólo ha influido en los tiempos coloniales sino que hasta los siglos XVIII y XIX continuaban afluyendo a Cuba sus canciones y danzas, sus *tonadillas*, *boleros* y motivos de zarzuela, ya influenciadas las últimas con características italianas y francesas, las que también se hicieron notar en Cuba entre los mismos siglos.

De esa fusión primera nacieron el *zapateo* y el *punto cubano*, comunmente unidos en una pieza; la *guajira*, la *guaracha*, la *rumba*, la *clave*, el *son*, la *danza*, el *danzón*, la *criolla* y la *habanera*, así como se aclimató el *tango* español y surgió el *tango cubano*. En la *rumba* y en la *clave* es donde está más fuertemente marcado el tipo africano; predominando el español en todas las restantes.

LA CONTRADANZA: ORIGEN

Una de las más bellas expresiones de la música popular cubana es la *contradanza*, oriunda, al parecer de Normandía, de donde pasó a Inglaterra con el nombre de *Country-dance* (danza compestre) en la época de Guillermo el Conquistador, para volver a Francia nuevamente en el siglo XVII y esparcirse por Italia, Alemania, Holanda y otros países. Caída en el olvido, la revivió Rameau en 1745 en su ópera *Las*

fiestas de Polimnia, donde intercaló una que agradó tanto que inmediatamente volvió a popularizarse hasta convertirse en la danza obligada en los salones.

A España llegó al año siguiente con los Borbones y de allí pasó a Cuba como baile selecto, mas pronto se divulga, se impregna de la languidez tropical y del sentido rítmico nativo y adquiere forma nacional, llegando a ser un producto genuino de la música cubana, en la que perdura originando los derivados de la *danza* y el *danzón*, que la suplantaron en la popularidad.

Cultivada en la forma popular y en la docta por muchos de los mejores compositores nacionales, la contradanza cubana refluyó sobre Europa, donde se celebró la creación antillana por muchos años.

La *Contradanza* original se escribía en compás de $2/4$ o de $6/8$, siendo bailada por varias parejas que se enlazaban o desenlazaban a medida que iban cumpliendo las figuras corrientes de la coreografía, ceremoniosa y gallarda. Esta comprendía varias formas, entre ellas la *cuadrada*, la *larga*, la de *dos parejas* y la *francesa*. En la primera intervenían cuatro parejas, formando los cuatro lados de un cuadrado; en la segunda los hombres bailaban en una línea y las mujeres en otra y enfrente de aquellos; la tercera era bailada por dos parejas que se colocaban opuestamente y la última, la *francesa*, describía cuatro figuras, llamadas *pantalón*, *eté*, *tremise* y *pastourelle*, todas individuales y finalizando con *galops* de conjunto y otros pasos.

En Cuba la *contradanza* se modifica y se integra con dos partes, compuesta cada una en compás de $2/4$ y dividida en cuatro figuras: el *paseo*, la *cadena*, el *sostenido* y el *cedazo*, cada una de las cuales abarca ocho compases.

SUS CULTORES: Manuel Saumell, Ignacio Cervantes, Enrique Guerrero

Hemos dicho que eminentes músicos cubanos abor-
daron la contra-

danza, encontrando en ella suficiente amplitud y sugerencias. Su forma, su prosapia y el calor popular de que gozaba, hicieron que muchos de ellos le consagrasen sus esfuerzos, manteniendo por medio de sus obras la jerarquía musical, que fué uno de los distintivos de este baile.

De entre todos esos compositores se destacaron Ignacio Cervantes, Manuel Saumell y Enrique Guerrero, siendo el segundo el que dió forma a la *danza*, baile que derivó de la *contradanza*. Músicos de categoría, todos ellos se han destacado también en otros aspectos de su producción.

Ignacio Cervantes (1847-1905) fué uno de los más distinguidos compositores y el más destacado pianista de su época en su país. A los diez años compuso su primera contradanza, titulada *La solitaria*, que dedicó a su madre. Con su padre inicia el estudio del piano y Gottschalk, que notó sus grandes aptitudes, lo encauza en ese estudio y lo dirige por espacio de dos años. Continuó estudiando en La Habana por espacio de 5 años más y en 1865 ingresa al Conservatorio de Música de París, donde al año siguiente obtiene un premio extraordinario de piano. En 1868 ganó el primer premio en fuga y contrapunto —ya había ganado el de armonía en el año anterior— dirige conciertos y traba amistad con Rossini y Gounod. En 1870 vuelve a Cuba y se dedica a la enseñanza y a los conciertos, consagrándose como el más grande pianista de su época en todos los géneros. Desde entonces se convierte en un ídolo y el 1879, desterrado por actividades políticas, inicia una jira por la América del Norte con un éxito total, radicándose luego en Méjico. Vuelto a su patria

prosigue su actuación como concertista, dejando la composición, a la que se había dedicado desde su estancia en París.

Sus obras más difundidas son su *Sinfonía en Do menor*, *Scherzo en Si bemol* y las zarzuelas *Maledetto* y *Los saltimbanquis*. Compuso además la zarzuela *El submarino Peral*, estudios, valsos, mazurkas, un *Potpourri sobre aires nacionales*, su *Serenata cubana* y muchas piezas de carácter popular, entre ellas gran número de *Contradanzas* y *Danzas*, estilo en el que no ha sido superado por ninguno de sus continuadores.

Manuel Saumell (1817-1870) es otro de los grandes compositores de contradanzas y el que dió forma definitiva a la *danza* al declinar aquella. Entre las innovaciones que introdujo, una de ellas consistió en escribirlas en compás de 6/8, aunque las escribió también en el antiguo de 2/4. Sus contradanzas más celebradas fueron las tituladas *La paila*, *Sopla que quema*, *Los chinos*, *Recuerdos tristes*, *Soledad*, *Los ojos de Pepa* y otras más. Pero también cultivó con éxito los temas de concierto y la música de cámara, dejando obras bien sazonadas a pesar de que hizo precariamente sus estudios, siendo más bien un autodidacta. De esas obras se recuerdan *Plegaria*, *Ave María*, *Melopea* y *Concierto*.

Enrique Guerrero (1840-1885), es otro de los músicos cubanos que se distinguió como compositor de contradanzas, de guarachas y canciones.

LA DANZA Y EL DANZON: En la práctica popular la
DECADENCIA DE AMBAS *contradanza*

fué modificándose lentamente, languideciéndose en su melodía y acentuándose en su ritmo, como consecuencia del gusto e inclinaciones populares. Aunque su forma quedó invariable, se hizo más sencilla, más fácil y rítmicamente más espontánea para el pueblo.

A Manuel Saumell se le atribuye la forma definitiva de la *danza*, que fué la variante inmediata de

la primera, impuesta por el uso común. Saumell fijó las nuevas modalidades surgidas y escribió sus primeras *danzas* en compás de 6/8, en dos partes que comprenden ocho compases cada una, igual que en la *contradanza*. Estas dos partes se repiten, obteniéndose así los 32 compases que entran en el *paseo*, *cadena*, *sostenido* y *cedazo*, a ocho compases cada figura.

Vuelta a su primitivo compás de 2/4, se propaga por todas las Antillas y se establece en Méjico, siendo entonces el baile popular por excelencia. En los salones se la bailaba en sus clásicas cuatro figuras, pero en el vulgo nacieron innúmeras variantes, más liberales algunas y francamente sensuales otras.

La *danza* mereció aún los favores de músicos distinguidos y Cervantes, en Cuba, y Elordouy y Villanueva, en Méjico, compusieron gran cantidad de ellas delicadamente tratadas.

A la decadencia surgió de ésta otro tipo con el *danzón*, tercera etapa de la *contradanza* en su evolución popular. Menos melódica y más rítmica que su antecesora inmediata, la síncopa es ya elemento fundamental en su música y deja definitivamente las figuras de salón para hacerse eminentemente popular, desalojando en su auge, hacia el final del siglo XIX, a la *danza* que lo originó.

Inició el *danzón* el músico cubano Miguel Failde, que lo escribió en compás de 2/4 sobre las particularidades rítmicas del *cinquillo* que, como hemos dicho, es una serie de cinco notas, dos breves insertas entre tres largas. Se inicia con el *cedazo*,

frase de ocho compases repetidos, que reaparece después como estribillo.

En las primeras composiciones aún se ven confundidas las formas del *danzón* con las de la *danza*, pero aquel comienza a modificarse, haciéndose más vivaz, incorporó el *son* como final y luego se mezcló a él, reviviendo ese viejo baile local.

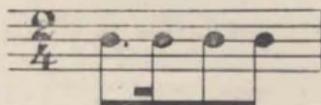
Baile vulgar, el *danzón* no tuvo el auspicio del músico culto y comienza a decaer, a lo que contribuye la hibridez de sus motivos, tomados en gran escala, por músicos poco escrupulosos, de óperas, zarzuelas, romanzas y canciones, las que al ser forzadas dentro del molde rítmico del *danzón* aparecen aún más desnaturalizadas que al cambiársele simplemente el tiempo.

Estas fueron las causas de su decadencia y en 1930 ella es evidente, surgiendo el *danzonete*, que con ritmo más vivo resurge el *son* con elementos de *danzón*. Las últimas tendencias, sin embargo, inclinan a creer que es la *danza* la que retornará al favor popular.

LA HABANERA La culminación de la música vernácula la marca la *habanera*, la danza mundialmente famosa y que cimentó el prestigio de la música popular cubana. Derivada probablemente de la *danza*, con influencias del *tango* español y cubano, se ha discutido largamente su origen rítmico, haciéndolo asiáticos unos, negro, incaico, español o aborígen otros, aunque la mayoría admite que es nativo.

En verdad su ritmo es uno de los más antiguos de Cuba, semejante tal vez al del antiguo *son*, que tiene gran parecido con el de las viejas *milongas* argentinas. Sea cual sea ese origen, la *habanera* es netamente cubana en su cadencia, lenta y típica, en su forma, en su exteriorización y en la belleza poética que emanada del texto, por lo general lírico, emotivo y romántico, se refleja en su melodía.

Nació en los primeros años del siglo XIX y apoyada en su ritmo característico:



Ritmo de Habanera.

constaba de dos partes de ocho compases cada una, un *pasacalle* como introducción y un *ritornello* final, los que desaparecieron después, quedando en su forma central de dos partes con ocho compases cada parte.

El compositor español Iradier, que residió en Cuba hacia 1820, fué quien la divulgó por el mundo con dos composiciones famosas: la célebre *La Paloma* y la que Bizet introdujo en su ópera *Carmen*, conocida desde entonces como la *Habanera de Carmen*. Posteriormente Saint-Saëns y otros renombrados compositores europeos, prendados de sus características musicales, compusieron algunas para sus obras, extendiendo más su fama.

En esta danza algunos encuentran los primeros elementos de nuestro tango y de la milonga porteña.

SINTESIS DEL CAPITULO III

La característica que distingue a la música popular cubana es su acentuación rítmica; tal es la importancia del ritmo que prima y presiona sobre la melodía, que no le es propia.

La fórmula más corriente y más típica es la llamada cínquillo, que difiere del quintillo.

Imposible es asegurar la existencia de un arte musical cubano anterior a la conquista.

De la música importada por los españoles son los tipos populares los que se aclimatan al ambiente y se popularizan.

Se deja sentir en dicha música también la influencia del ritmo africano, que fusionado con las melodías españolas da origen a la música vernácula cubana, que lleva de propio la modalidad.

España sigue aportando a Cuba sus canciones y sus danzas hasta los siglos XVIII y XIX.

Las características de las danzas cubanas están dadas por esa fusión primera.

La contradanza, oriunda al parecer de Normandía, pasó por diferentes países, llegando a España con los Borbones, y de allí a Cuba como baile selecto; donde se impregna de la languidez tropical y del sentido rítmico nativo y adquiere forma nacional, llegando a ser un producto genuino de la música cubana.

Fué cultivada en la forma popular y en la docta por muchos de los mejores compositores nacionales, entre los que se destacaron: Ignacio Cervantes, Manuel Saumell y Enrique Guerrero, siendo el segundo el que dió forma a la *danza*, que fué la variante inmediata de la contradanza, impuesta por el uso común.

Saumell escribió sus primeras danzas en compás de 6/8, en dos partes que comprenden ocho compases cada una, igual que en la contradanza. Estas dos partes se repiten, obteniéndose así los 32 compases que entran en el paseo, cadena, sostenido y cedazo, a ocho compases cada figura.

Luego se propaga por todas las Antillas y se establece en Méjico, siendo cultivada por músicos distinguidos.

A la decadencia surgió de ésta otro tipo con el danzón, tercera etapa de la contradanza en su evolución popular. La síncopa es ya elemento fundamental en su música, y deja las figuras de salón para hacerse eminentemente popular. Fué iniciada por el músico cubano Miguel Failde, que lo escribió en compás de 2/4 sobre las particularidades rítmicas del cintillo. Se inicia con el cedazo, frase de ocho compases repetidos que reaparece después como estribillo.

Baile vulgar, no fué cultivado por músicos cultos. Su decadencia es evidente en 1930, surgiendo el danzonete.

La culminación de la música vernácula la marca la habanera, la danza mundialmente famosa y que cimentó el prestigio de la música popular cubana. Derivada probablemente de la danza, con influencias del tango español y cubano, se ha discutido su origen rítmico, aunque la mayoría admite que es nativo.

Nació en los primeros años del siglo XIX; constaba de dos partes de ocho compases cada una, un pasacalle como introducción y un ritornello final, los que desaparecieron después, quedando en su forma central, con dos partes de ocho compases cada parte.

El compositor español Iradier fué quien la divulgó por el mundo con su famosa composición "La Paloma" y Bizet acrecentó su fama con la "Habanera" de "Carmen".

CAPITULO IV

La civilización incaica y la música peruana. — Elementos característicos. — Influencia de la música quíchua en el Ecuador y en el Altiplano y en el norte argentino. — Canciones vernáculas peruanas: el huayno y el yaraví. — Danzas guerreras. — Instrumentos.

LA CIVILIZACION INCAICA Y LA MUSICA PERUANA

Las dos grandes civilizaciones que asombraron al conquistador español en América fueron la azteca en Méjico y la incaica en el Perú y en la meseta boliviana. Al hablar de la música en el Altiplano, ya hemos consignado la teoría de la emigración de pueblos de raza quíchua y aimará, que habiendo desarrollado la civilización de Tiahuanaco, se establecieron al norte de la cordillera al decaer ésta, llevando su cultura, sus artes, ciencias, religión y costumbres. Estas razas, unidas en un destino común, y provenientes tal vez

de un mismo tronco, mantiénense por largos años en constante rivalidad, aunque conviviendo en el mismo suelo y bajo idéntico régimen.

El primer elemento civilizador lo llevó el aimará, cimentando la civilización de Tiahuanaco, y el quíchua, al sobreponerse, funda el Imperio de los Incas y prosigue la civilización que, emanada de las orillas del Titicaca, se asienta en el Cuzco y ejerce su predominio sobre todo el Perú, la meseta andina, el norte de la Argentina y de Chile, el Ecuador y llega a influir en Colombia, Venezuela, parte del Paraguay y, tal vez, sobre el mismo sur de Méjico, pasando por los estados centro-americanos.

La antigüedad de la primera civilización ha sido y es motivo de innúmeras suposiciones, calculándose en 2000 años antes de J.C., pero el comienzo de su historia conocida arranca, puede decirse, del siglo XII, cuando Manco-Capac fundó el Imperio del Cuzco, reuniendo bajo su cetro a todas las tribus del Tahuantisuyu, es decir, de las regiones que hoy ocupan en el Perú los departamentos de Cuzco, Apurímac, Arequipa y parte de Ayacucho.

La historia nos dice que esta sorprendente civilización cultivaba desde tiempos remotos la música en todos los aspectos de su vida pública, privada y religiosa. Y agrega que cuando Manco-Capac inició su empresa conquistadora desde el Tampu-Tocco, a orillas del Apurímac, llevó consigo las castas guerrera, noble, sacerdotal y la *Tuacay-Taqui*, que en quíchua significa *principales direc-*

tores del canto, y que era la corporación religiosa que dirigía las ceremonias y atendía las actividades musicales.

Desde el Inca al sacerdote, al guerrero y al labrador, todos intervenían en algunas de las muchas formas con que en ese pueblo se exteriorizaba con música el sentir nacional, en la celebración de los fastos guerreros, en los ritos religiosos, himnos y plegarias al Sol, lamentaciones, alegrías, cantos de amor, de esperanzas y de anhelos e himnos propiciatorios.

Así lo encontraron los españoles, y aunque los incas no conocieron notación musical, todos sus cantos y danzas se conservaban fielmente por tradición, heredadas de padres a hijos como reliquias sagradas y cultivadas con acendrado amor patrio.

Los diversos géneros de música que desde antaño cultivaban los incas han sido agrupados por Alviña en tres grandes grupos: el que con el vocablo de *wanka* (*huanca*) agrupa a la música oficial, la que acompaña a las ceremonias religiosas, guerreras, agrícolas y otras de carácter colectivo; la que con el nombre genérico de *harawi* (*yaravi*) se refería a la música íntima y amorosa y la que abarcaba la de danza, que reúne en el vocablo *waino* (*huayno*).

Dentro de estas designaciones, los géneros musicales comprendían *cantos religiosos y guerreros*, *lamentaciones funerarias*, *la canción* y *el canto de amor*, *los cantos de despedida*, *la pastoral* y las

danzas cantadas e instrumentales, además de los *dramas* y representaciones que los incas celebraban en los grandes acontecimientos.

Como el primer canto que entonó el hombre primitivo fué siempre dirigido al dios de su creencia, así los incas cantaron el *Himno al Sol* (Inti) y a *Pachamama* (Tierra) en su primera expresión musical religiosa, al que siguieron los cantos a otras divinidades inferiores, a los manes de sus antepasados y a los espíritus malignos y bienhechores, conteniendo todo el culto fórmulas rituales cantadas y acompañadas de danzas sagradas. En las cuatro grandes fiestas del año, que correspondían a cada cambio de estación, y que eran llamadas *Capacc-Raimi*, *Paucar-Huatay*, *Inti-Raimi* y *Ulma-Raimi*, los festejos daban origen a múltiples prácticas musicales, de canto, danza y representación de comedias. El *Ulma-Raimi* se celebraba bulliciosamente a la entrada de la primavera y se solemnizaba con música, sacrificios religiosos, danzas solemnes e himnos al Sol, que a coro entonaban las muchedumbres. También se componían canciones recordando hechos gloriosos, se representaban comedias y se realizan bailes guerreros, en los que se simulaban batallas. La tradición ha perpetuado esta fiesta y hoy en el primer día de primavera se reúnen en el Cuzco grandes cantidades de nativos para entonar el *Himno al Sol* y bailar viejas danzas propiciatorias.

Las *lamentaciones funerarias* eran los cantos con que se acompañaban los entierros y en los que el cantor, mientras seguía al cortejo, narraba las virtudes del fallecido, pariente o amigo, y se lamentaba de su desaparición.

El *harawi*, que antes fué todo un género musical —el del relato cantado— y que poco a poco fué concretándose a una canción: el *yaraví*, es el canto de amor por excelencia, pero del amor doliente, sufrido y melancólico que aún hoy es el característico de la raza. Más lírico y animado fué el *urpi*, voz que en quíchua quiere decir *paloma*. En estas canciones de amor, de ritmo más vivo, el alma indígena exaltaba a la mujer, la comparaba con las palomas y la magnifi-

caba en el espíritu de sus versos. El canto de amor fué confiado a la voz humana o a las flautas, *quena* o *antara*.

El género de composición que con el *harawi* se repartieron la popularidad de la música indígena fué el de la danza cantada o instrumental. Las dos danzas más practicadas, y que son los modelos de los bailes de las sierras incaicas, que sirven de norma a las demás, fueron la *kashua* y el *hacteo*. El primero era una rueda o corro de mujeres y de hombres, que asidos de la mano danzaban y cantaban dando vueltas en círculo. Los coros eran cantados por las mujeres y el *estribillo* por los hombres en tono más grave. Su música tenía ritmos apoyados y sincopados en un tiempo y su acompañamiento se confiaba a la *quena* con instrumentos de percusión.

El *hacteo*, que los españoles tradujeron por *zapateo*, figuraba a veces como una variante en la *kashua* y en otras era bailado por uno o por muchos hombres solos. Este baile no tenía más movimiento que un rápido golpeteo de los pies sobre el suelo, sin que los bailarines cambiasen de postura.

Las danzas alegres estaban representadas por el *waino*, que hoy se escribe *huayno*, y con ese nombre se conoció toda una serie de melodías para baile, de movimiento vivo o moderado, en compás de $2/4$ y con pasos bien definidos y regulados.

La *wanka* o *huanca* designó una serie de bailes que en unas regiones eran guerreros y en otras campestres. Los de este tipo se ejecutaban en la época en que comenzaba la siembra del maíz y las guerreras en las ceremonias militares, antes de iniciar alguna expedición o delante del cacique cuando se celebraba la victoria. De la primera han subsistido una multitud de pequeños bailes derivados, como las *huanca-danzas*, *arpa-huancas* y otros.

El *kacharpari* era la *canción de adiós*, que se cantaba en los momentos de una separación o de una partida. Se asemeja a la serenata o a la alborada y se decía por la noche delante de la puerta de la vivienda del amigo o pariente que partía.

La música *pastoril* respondía a una gran variedad de mo-

tivos, y se explica esto por las características de este pueblo, dedicado a la agricultura y al apacentamiento del ganado. Todo el proceso agrícola era acompañado de danzas y de cantos y en distintas épocas se elevaban plegarias e himnos invocando el favor de las divinidades para la fructificación del suelo. La *huanca* se bailaba y cantaba en la fecha en que se sembraba el maíz; el *huehchuy-poccoy* cuando la planta comenzaba a crecer; el *hattum-poccoy* cuando llegaba a su mayor desarrollo; la *airihua* cuando el grano llegaba a la madurez y la *aimuray* cuando se iniciaba la cosección. Estas canciones y danzas eran ejecutadas colectivamente y al mismo tiempo que se trabajaba.

El *calmay-calmay*, que también se llamaba *tlinca*, era una canción de tipo religioso que entonaban los *llameros* el día del recuento de sus animales y con ella invocaban la ayuda de las divinidades para que la tarea, o otras que emprendiesen, les fuera provechosa.

Otra danza a la que los incas dieron gran importancia fué la llamada *jhaya-jhaya*, que era un canto al trabajo y que, como la *huanca*, era entonado por coros alternados mientras se bailaba.

En lo que respecta a la dramática indígena, el Inca Garcilaso de la Vega relata que los indios componían y representaban tragedias y comedias, y agrega que los argumentos de las primeras eran siempre sobre temas militares, representándose triunfos y hazañas de los incas pasados, mientras que los temas de las comedias hacían alusión a escenas de agricultura, hacienda o cosas familiares o caseras. Dice también que componían versos cortos y largos, con medida de sílabas y en los cuales empleaban frecuentemente la rima.

Por su parte el cronista indígena Salcamayhu señala cuatro especies distintas de dramas: el *Anay-Sauca* o comedia, el *Ayachuaca* y el *Llama-Llama* o farsas y el *Anamsi* o tragedia. La tradición ha conservado algunos de estos dramas y *Ollantay* y *Uscapaucar* viven aún en leyendas y cantos de los indígenas de pura raza.

El primero lo tomó el Dr. Valdéz, cura de Sicuani (Cuzco) en 1770 de labios de los indios amautas, que eran una especie de rapsodas, como lo fueron también los *haraweks*,

lo escribió, dividió en escenas al adaptarlo a las modalidades del teatro europeo y lo hizo representar delante de Tupac-Amaru.

Ollantay es la reliquia más preciada de la literatura incaica y la tradición la conservó fielmente hasta que recogida por el Dr. Valdéz ha sido fuente de inspiración de muchas generaciones, que la llevaron hasta la ópera moderna. En esos antiguos dramas la música se hacía presente por medio de los coros, que desarrollaban una labor vital en el curso de las escenas.

Los incas, como dijimos, no conocieron notación musical y toda su música ha sido transmitida por la tradición, perpetuada de padres a hijos, y afinada firmemente en el alma de los indios, que en ella veían reflejado el espíritu de la raza y que con ella recordaban los hechos, las glorias, las alegrías y los pesares de su pueblo, salvó el período de la conquista, se mantuvo latente durante la colonia y su supervivencia llega hasta hoy que, aunque influenciada por la española, conserva nítidos los rasgos primitivos en su carácter y en su emotividad.

Los primeros religiosos llegados con los conquistadores, viendo la predisposición de este pueblo por la música, compusieron en lengua aimará diálogos y comedias sobre temas bíblicos, que los indios pronto dijeron y cantaron con gran propiedad, ganados por la dulzura y solemnidad de la música religiosa.

Pero no obstante eso, seguían cultivando sus danzas, sus canciones y sus dramas, y pese a las severas prohibiciones dictadas en repetidas oportunidades, el indio no abandonó nunca la música

paterna y el español no logró tampoco imponer la suya. Ambas se mezclaron dando origen a la música colonial peruana, en que sobre métodos europeos se siguió haciendo música nativa, hasta el punto de que los mismos españoles se dejaron influenciar por las características de la música incaica.

El tiempo ha ido acentuando la influencia de la música europea, pero no ha logrado desarraigar la esencia emotiva que caracteriza la música popular peruana de hoy y el indio aun sigue aferrado a sus tradiciones y aunque en la música oficial emplee métodos europeos, en su canto íntimo aun usa la escala pentatónica.

ELEMENTOS

CARACTERISTICOS

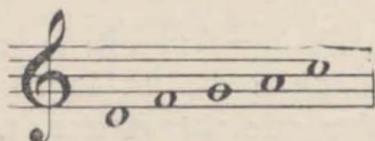
Los elementos de la música incaica fueron pobres, tanto en la gama de sonidos empleada como en las características de su instrumental, reducido a viento y percusión y en el que faltó la cuerda y el metal. No conocieron la armonía y, como es lógico, tampoco el contrapunto, acompañándose al unísono o a la octava.

Con tan escasos recursos los incas pudieron llevar el arte musical a un elevado desarrollo, componiendo motivos de una gran fuerza expresiva y de una emotividad y colorido sorprendentes en relación a la época y a los elementos de que se valieron.

La escala conocida por los incas y usada sin excepción en toda su música fué la primitiva de cin-

co grados — *pentatónica* — pero ella estaba dispuesta de forma tal que no había lugar a los semitonos y de por sí constituía un agradable y natural principio armónico. La sucesión de los grados afectaba esta forma:

Re Fa Sol La Do



Establecida la escala pentatónica en esta forma, es decir, partiendo de una tónica; colocando el segundo sonido a distancia de tercera menor ascendente, el tercero a distancia de segunda mayor con respecto al segundo; el cuarto de la misma manera con respecto al tercero y el quinto a tercera menor con respecto al cuarto, tenemos la escala formada, restándonos solo añadir un intervalo de segunda mayor para obtener la verdadera gama, ya que el sexto sonido que se aumenta por razón tonal no es más que la octava superior de la tónica.

<i>Re</i>	$\left[\begin{array}{c} 2^{\text{a}} \text{ mayor} \\ \hline \end{array} \right]$	<i>Fa</i>	$\left[\begin{array}{c} 2^{\text{a}} \text{ mayor} \\ \hline \end{array} \right]$	<i>Sol</i>	$\left[\begin{array}{c} 2^{\text{a}} \text{ mayor} \\ \hline \end{array} \right]$	<i>La</i>	$\left[\begin{array}{c} 2^{\text{a}} \text{ mayor} \\ \hline \end{array} \right]$	<i>Do</i>	$\left[\begin{array}{c} 2^{\text{a}} \text{ mayor} \\ \hline \end{array} \right]$	<i>Re</i>
$\left[\begin{array}{c} 3^{\text{a}} \text{ menor} \\ \hline \end{array} \right]$						$\left[\begin{array}{c} 3^{\text{a}} \text{ menor} \\ \hline \end{array} \right]$				

Esta escala fué preferentemente usada en modo menor, aunque se tienen datos de que se conoció, con ligeras variantes, el modo mayor.

Los elementos espirituales estuvieron de acuerdo con los recursos de esta gama, y el pueblo incaico,

sometido a una organización de castas y a una férrea disciplina en su vida social, solo tradujo la melancolía de su vida misérrima, sus ansias remotas y la tristeza infinita de su alma cautiva en el estrecho círculo de sus posibilidades y en el frío paisaje de la sierra abrupta y árida, que vino a estereotiparse en su música, profundamente lejana y sensitiva.

La conquista no trajo liberación para el indígena, antes bien, borró de él toda esperanza y lo alejó de sus tradiciones, repitiéndose en su música colonial los mismos caracteres de la anterior pero derivados de causas presentes.

Clima, ambiente y medio social producen el estado de ánimo que el inca traduce en su música, la que encuentra en la gama pentatónica, monótona y tris-tona en su modo menor, su expresión más cabal.

Aun hoy en su música íntima los nativos utilizan la escala pentatónica y aunque en la música oficial, en la de categoría y en la popular, la escala diatónica se ha impuesto conjuntamente con modalidades de la música española, la cadencia y el espíritu antiguo subsisten plenos de sugerencias.

LA INFLUENCIA DE LA MUSICA QUICHUA EN EL ECUADOR Y EN EL ALTIPLANO Y EN EL NORTE ARGENTINO

Ya hemos dicho que la expansión del Imperio Incaico abarcó todo el Perú, el Altiplano boliviano, el norte

de la Argentina y de Chile y el Ecuador y dejó sentir su influencia en Colombia, Venezuela, par-

te del Paraguay y del Brasil y llegó, según algunos, hasta Centroamérica y Méjico.

De esa influencia hay rastros bien visibles en la música popular de todos estos países, en sus canciones, sus danzas, instrumentos y el carácter de su música.

El *huayno incaico* penetra en Salta y Jujuy, donde aun se le cultiva preferentemente y como un tipo autóctono de esas regiones. Las *cuecas y zamacuecas* cordilleranas y las *zambas* norteñas son productos heredados del antiguo arte colonial incaico. Este último tipo se extiende por el centro del país y se le encuentra en Santiago del Estero, Tucumán, norte de Córdoba y al noroeste por Catamarca y La Rioja.

El *triste* incaico, derivado del *yaraví*, se hace presente también en las provincias del norte argentino y su influencia se nota en un tipo criollo divulgado por esas regiones y por el oeste y centro: la *vidalita*, cuyas características dejan traslucir su parentesco con la música incaica.

Vidalas, estilos, bailecitos, chacareras, gatos, triunfos, cuandos y otras danzas y cantos del norte argentino, en su forma, modalidad y espíritu, revelan la influencia que sobre la música norteña ejerció la incaica.

En el Ecuador sucede otro tanto con la mayoría de sus canciones y bailes nativos, que guardan una estrecha relación con los peruanos y en su forma y características revelan su procedencia o eviden-

cian la influencia que sobre ellos ejerció la música incaica colonial.

CANCIONES VERNACULAS PERUANAS:

El yaraví y el
huayno

De la fusión de los elementos autóctonos con los importados por los españoles surgió el arte criollo en la música peruana (música chola) y las composiciones nativas, al abandonar la gama *pentatónica* y adoptar la *diatónica*, sufren una variante en la forma, enriqueciéndose en color pero conservando su espíritu, el que sobrevive en sus rasgos característicos pero desarrollados con mayor riqueza sonora.

Las canciones vernáculos peruanas más en auge y que con mayor fidelidad reproducen las características de las antiguas composiciones son el *yaraví* y el *huayno*. El *yaraví* — declinación hispánica del antiguo vocablo *harawi* — es un producto criollo, o cholo, que derivado del antiguo canto de amor incaico, bajo la influencia de la música española tomó forma de canción y asimiló características europeas, conservando, empero, su espíritu netamente nativo.

El *yaraví* actual, que es un cantable sin compás determinado. encontrándosele compuesto en el binario o en el ternario, es un canto de amor que destila una tristeza infinita y que en lugar de cantar la alegría de ese sentimiento, habla de reproches, de quejas, de ausencia, de melancolía y de muerte, repitiendo dolor y pena. Es la música más

típica y antigua del Perú y la que mejor interpretan los nativos por ser la que más se identifica con su temperamento extático y melancólico.

Una canción derivada del *yaraví* es el moderno *triste*, el que conservando el aire lento y la cadencia quejumbrosa del primero, ha asimilado con mayor fuerza los elementos españoles y otros de procedencia africana. El *triste*, que en América tiene una cadencia y sentido propio, se ha difundido por el norte y por el sur; rebasando el Perú alcanzó el Ecuador, Colombia y Venezuela, y descendiendo por Bolivia se afincó en las provincias de Salta y Jujuy y se dilató por las pampas.

Huayno es el nombre genérico de una serie de composiciones bailables que, provenientes de las antiguas danzas aborígenes, han subsistido hasta hoy, aunque en las actuales la influencia española ha modernizado sus pasos y sus figuras y el valor melódico de su música, no esencialmente pero sí en su forma. El *huayno* es una danza de movimiento vivo o moderado, en compás de 2/4 y de pasos francos y rítmicamente precisos. Los peruanos han formado distintos diminutivos, como el de *huaynito*, para designar los de corte más ligero, que hoy son los más populares. Se conocen también los *huayno-pasacalles* y el *huayno-triste*, más lentos y más graves aunque de características similares.

La música vernácula del Perú comprende otros bailes y canciones, producto del mestizaje de la música autóctona con la española y, en parte, con

ritmos africanos, aunque estos últimos sólo han influenciado la música costeña.

Entre los motivos más populares figuran las *marineras*, el *agua de nieve*, las *zambas*, *cuecas* y *zamacuecas* y el *paspío*, siendo todos ellos bailes en compás ternario que los nativos bailan en pareja suelta y acompañando la danza con coplas y refranes.

El tipo más generalizado en todo el país es el de las *marineras*, que ha alcanzado las proyecciones de baile nacional. Procedente, tal vez, de la *muñeira* gallega, poco a poco ha ido absorbiendo modalidades nativas y variando su forma, y hoy es un baile semejante a la *zamba*, de movimiento vivo, entrecruzándose los bailarines en distintas figuras y finalizando con un zapateo rápido. Esta danza tuvo anteriormente otros nombres y con el de *chilena* se conoce en varias partes de América, existiendo en el Perú variantes como la llamada *resbalosa*, que se baila en las poblaciones de la costa y en la que son visibles los ritmos y cadencias de origen negro.

La *chilena* y la *cueca* y *zamacueca* fueron en otras épocas bailes similares, los que gradualmente han ido distanciándose un poco hasta formar expresiones individuales cada una pero un tanto afines.

La *cueca* y su derivado la *zamacueca* provienen de antiguas danzas onomatopéyicas, en las que el bailarín remedaba con gestos y actitudes burlescas las poses y movimientos de la gallina clueca, de donde se generó el nombre de *cueca*, siendo la *za-*

macueca una fusión de *zamba* y de *cueca*. Estos bailables, alegres, expresivos y de animada sucesión coreográfica, denotan el influjo rítmico de procedencia africana, que en otra etapa de la evolución de la música peruana trajeron los zambos, es decir, los criollos mestizados con negros.

En las serranías peruanas se bailan en carnaval danzas populares como los *cacharparis* y los *pasacalles*, originados por la asimilación en el país de danzas españolas. Cada región tiene también su tipo local de baile, el que imitaba las características de la jalaba que le daba nombre, conociéndose las danzas de los *Diablos*, de los *Pescadores*, de los *Ovejeros*, *Negritos*, *corcovados*, *cascabelillos*, *buos* y *cristianos*, *Tijeras*, *Siembra*, *Cosecha*, etc.

DANZAS GUERRERAS Como en la mayoría de los pueblos de las antiguas civilizaciones, los que formaron el Imperio Incaico hicieron culto de la guerra, y las ceremonias que precedían o epilogaban las campañas bélicas obedecían a un ritual oficial preestablecido, en el que se incluían canciones y danzas alusivas, para excitarse para la lucha, para celebrar la victoria o para invocar la ayuda de los dioses en la empresa que iban a realizar.

La danza era, sobre todo, un motivo de incitación guerrera y con ella se preparaba el espíritu de los combatientes, parodiando antes de la lucha las fases del supuesto combate, en el que, como es lógico, resultaban triunfantes.

La música militar incaica comprendía varias formas, según las circunstancias en que cada una había de ser utilizada. La *huanca*, que ya hemos descrito como danza pastoril y que también lo fué guerrera, en esta última forma era una danza preparatoria, en la que los soldados ejecutando rápidas marchas y contramarchas y saltos característicos presentaban sus armas dispuestas al combate, en una demostración de estar listos para iniciar la acción.

El *ayllí* era el canto de victoria, que se entonaba después de las batallas cuando el triunfo acompañaba a las armas incas. Durante los combates no había música posible, acompañándose la acción con grandes gritos y algarabía infernal, para atemorizar a los enemigos.

El recuerdo de las grandes acciones favorables era solemnizado con danzas de carácter guerrero y en el mes de julio se bailaba la *auta-situa* y en agosto la *ccapac-situa*, danzas militares con que se evocaban las conquistas y los triunfos. Además tenían otras danzas en las que se parodiaban las luchas y en las que se realizaban carreras para ganar los premios que en trajes y armas instituían los incas para los vencedores.

Algunas de estas danzas subsisten en la práctica popular, pero modificadas en su expresión, en su finalidad y en su forma.

Los indios no han olvidado los sufrimientos que les trajo la conquista y aun hoy mantienen vivo el recuerdo doloroso de la prisión y muerte de Atahualpa por medio de un baile llamado de los *Incas*. El baile se desarrolla entre 10

indios, de los cuales cinco se disfrazan de españoles, uno de los cuales representa a Pizarro. En el otro grupo un indio encarna a Atahualpa, al que acompañan dos ñustas. Iniciado el baile al son de tamboriles y flautas, cuando éste termina comienza una lucha entre Pizarro y Atahualpa, que culmina con la derrota y muerte del jefe indio entre cantos tristes y lamentaciones de los circunstantes. Este mismo baile en la región de la costa se practica con una modificación consistente en que la pantomima termina con la humillación de Pizarro, derrotado por el Inca, el que en su lucha es alentado por el coro de las ñustas y favorecido por la acción de un brujo que hostiga a Pizarro.

Como en otros pueblos antiguos, los Incas usaban atavíos especiales para el baile, recurriendo al uso de grandes penachos de pluma, caretas y otros adornos.

INSTRUMENTOS Los incas no conocieron instrumentos de cuerda, reduciéndose su antiguo instrumental a los de viento y percusión, siendo los primeros los más comunes y los que dieron características a su música. Las flautas fueron las más desarrolladas y su sonido dulce y lánguido es el representativo de la sonoridad musical incaica, al punto de que hoy los indígenas rehuyen el uso de instrumentos de sonoridad metálica y los violines y guitarras son los que más han aceptado y los que mejor cultivan.

El más característico de sus instrumentos es la *quena*, a la que siguen los *pincollos*, *antaras*, *erkes*, *tinya*, *pututu*, *pitos* y el *huancar* o *huancara* y otros tambores.

La *quena* y los *pincollos*, semejantes entre sí y flautas simples de caña ambas, ya las hemos descripto en el capítulo correspondiente a Bolivia, lo mismo que el *erke* y los *sicus*, variedad esta última de las siringas incaicas que en

Perú se conocieron con el nombre de *antaras* las de cañas y *rondadores* o *huaylla-qquepa* las que se hicieron en terracota. Su forma y características musicales son idénticas a las descritas al reseñar la música en el altiplano, por lo que creemos innecesaria su repetición.

El pututu era un instrumento guerrero elaborado a modo de bocina con un cuerno y *tinya* era la denominación de los grandes tambores, que se hacían horadando troncos de árboles y cubriendo una de sus extremidades con pieles de animales fuereamente extendidas.

Huancar o *huancara* es el nombre de los tamboriles, que dieron origen a la *caja* indígena de hoy, que es una piel de animal seca y extendida sobre una caja circular de madera, ejecutándose sobre ella con las palmas de las manos.

Todos estos instrumentos están aún hoy en uso y con las guitarras, charangos, violines y arpas, además de otros instrumentos de cuerda, trompetas, sonajas, pitos, ocarinas, comparten las preferencias de los músicos indígenas del Perú, Bolivia, norte argentino y chileno, Ecuador y parte de Colombia y Venezuela.

SINTESIS DEL CAPITULO IV

La antigüedad de la civilización incaica se remonta a 2.000 años antes de J. C., pero el comienzo de su historia conocida arranca del siglo XII, cuando Manco-Capac fundó el imperio del Cuzco.

Desde tiempos remotos cultivaron los incas la música en todos los aspectos de su vida pública, privada y religiosa. La historia agrega que cuando Manco-Capac inició la conquista, llevó consigo las castas guerrera, noble, sacerdotal y la Tuacay-Taquí, que en quíchua significa "principales directores del canto".

Todas las castas sociales intervenían en algunas de sus muchas manifestaciones musicales y aunque los incas no conocieron notación musical, todos sus cantos y danzas se conservaron fielmente por tradición, su música salvó el período de la conquista, se mantuvo latente durante la colonia y su

supervivencia llega hasta hoy, que aunque influenciada por la española, conserva nítidos los rasgos primitivos en su carácter y en su emotividad.

Alvña agrupa a los diversos géneros de música incaica en tres grandes grupos: 1.º wanka (huanca), música oficial; 2.º harawí (yaraví) y 3.º waino (huayno), música de la danza.

Dentro de estas designaciones, los géneros musicales comprendían cantos religiosos y guerreros, lamentaciones funerarias, la canción y el canto de amor, los cantos de despedida, la pastoral y las danzas cantadas e instrumentales, además de los dramas y representaciones que los incas celebraban en los grandes acontecimientos.

El indio no abandonó nunca la música paterna y el español no logró tampoco imponer la suya; ambas se mezclaron dando origen a la música colonial peruana.

Los elementos de la música incaica fueron pobres, tanto en la gama de sonidos empleados como en las características de su instrumental; no conocieron ni la armonía ni el contrapunto, acompañándose al unísono o a la octava. Usaron la escala pentatónica (RE-FA-SOL-LA-DO) sin semitonos, en modo menor con preferencia, que con su monotonía y tristeza interpreta fielmente el sentir de esta raza en los diferentes períodos de su historia.

La expansión del imperio Incaico abarcó todo el Perú, el Altiplano boliviano, el norte de la Argentina y de Chile y el Ecuador y dejó sentir su influencia en Colombia, Venezuela, parte del Paraguay y del Brasil y llegó, según algunos, hasta Centro América y Méjico.

De esa influencia hay rastros bien visibles en la música popular de todos estos países, en sus canciones, sus danzas, instrumentos y el carácter de su música.

Las canciones vernáculas peruanas más en auge son el yaraví y el huayno.

El yaraví es un producto criollo, o cholo. Derivó del anti-

quo canto incaico, sufrió la influencia de la música española, tomó forma de canción y asimiló características europeas, pero conservó su espíritu nativo.

El yaraví actual es un cantable, sin compás determinado, de amor insatisfecho, que destila dolor y pena; es la música más antigua del Perú.

El triste deriva del yaraví.

El huayno es una danza de movimiento vivo o moderado, proveniente de las antiguas danzas aborígenes, aunque en las actuales la influencia española se ha dejado sentir en sus pasos y figuras y en su forma melódica.

Entre sus variantes se conocen: el huaynito, el huayno-pasacalle y el huayno-triste.

La música vernácula del Perú comprende otros bailes y canciones como ser: las marineras, el agua de nieve, las zambas, cuecas y zamacuecas y el paspío, amén de otras derivaciones de estos mismos.

Las danzas guerreras precedían o epilogaban las campañas bélicas, parodiando las primeras las fases del supuesto combate.

La huanca era una danza preparatoria mediante la cual los guerreros mostraban estar listos para iniciar la acción.

El aylli era el canto de victoria que se entonaba después de las batallas, cuando el triunfo acompañaba a las armas incas.

En el mes de julio se bailaba el auta-situa y en agosto la ccapac-situa, danzas militares con que se evocaban las conquistas y los triunfos.

Su antiguo instrumental se redujo a los de viento y percusión, siendo los primeros los más comunes.

El más característico de sus instrumentos es la quena, a la que siguen los pincollos, antaras, erkes, tinya, pututu, pitos y el huancar, o huancara, y otros tambores .

CAPITULO V

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

VENEZUELA Y COLOMBIA En lo que se refiere a música aborigen, la historia de estos países es casi desconocida, ignorándose los elementos autóctonos de que se valieron los *chibchas* y los *muiscas*, los pueblos indígenas más adelantados en la época de la conquista, para hacer su música y celebrar los bailes, a los que eran muy afectos. Vecinos por el sur con los incas y por el norte recibiendo influencias de los aztecas y de los mayas, no es aventurado suponer que poseyeran manifestaciones musicales definidas, pero todas se han perdido y los conquistadores, al radicarse, implantan los usos europeos y trasladan la música popular española, la que en manos de ellos mismos y luego de los mestizos, se propaga por todas partes y llega hasta los indígenas, desalojando con la variedad de sus instrumentos, su precisión y el ajuste rítmico de sus melodías, las rudimentarias prácticas aborígenes.

Por otra parte, el aislamiento en que vivían los pueblos impidió la cohesión y desarrollo de la música popular, siendo de carácter religioso toda la

que se cultiva durante la colonia en Bogotá, Caracas y otros centros importantes de población.

Con la emancipación política se atenúa la influencia directa de la música española y surgen motivos nacionales, propios en su esencia melódica y cadencias a los hispanos, pero fuertemente penetrados por ritmos negros, producto de la fusión de elementos coloniales con los africanos, que llegaron con los esclavos que España trasladó a sus colonias de América. Esta música reconoce estos dos elementos y tal vez alguna reminiscencia aborigen en sus melodías.

Aun no ha sido debidamente estudiada la música popular y aunque se descarta la existencia de un arte prehispánico bien característico, existe, sin embargo, el que derivado de la fusión ha producido el folklore actual, aun no suficientemente investigado y el que desde hace algunos años ha interesado a los investigadores, aunque los músicos no lo han enaltecido.

En música docta Venezuela y Colombia tienen una larga tradición, que arranca desde los primeros años de la colonia y se extiende hasta el presente. En lo que respecta a Venezuela, la primera escuela donde se daba instrucción musical funcionó en Caracas desde el año 1591, dictando el curso el profesor Luis Cárdenas Saavedra. En 1593 se amplía la enseñanza y en 1698 el obispo Diego de Baños y Sotomayor la hace obligatoria en el Colegio Seminario para todos los alumnos, aunque no siguieran la carrera eclesiástica. La Real y Pontificia Universidad de Santiago de León de Caracas, hoy Universidad Central de Venezuela, incorpora una cátedra en 1575 y en 1770 el Padre Pedro Sojo, sacerdote venezolano a quien se considera como el padre

de la música de Venezuela, después de perfeccionar sus estudios en Italia, funda en Caracas la primera Academia de Música, incorporando los procedimientos de más reciente aplicación en Europa.

El Padre Sojo trajo gran acopio de obras, textos de enseñanza y material didáctico y numerosos instrumentos, entre los cuales los primeros de viento que de procedencia europea se conocieron en el país. Inició de inmediato una intensa actividad, formando alrededor suyo un núcleo de destacados alumnos, que luego se convirtieron en los compositores que hoy son los clásicos de la música venezolana. Entre ellos figuran Angel Lamas, Cayetano Carreño, Bernabé Montero, Juan Francisco, Lino Gallardo, los dos Lanadeta, de los cuales Juan J. fué el autor del *Himno de Venezuela*, conocido también con el nombre de *Gloria al bravo pueblo*, Colón, Velázquez, Olivares y otros, que siguieron las huellas de los clavecinistas italianos y franceses de la época pero con características individuales.

En los primeros tiempos los compositores venezolanos se circunscriben a la música religiosa y luego se inspiran en las óperas italianas, las operetas, romanzas, arias y música ligera, característica que conservan hasta hoy.

En 1877 por decreto gubernamental se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes, que luego, al dividirse, dió origen a las actuales Escuela de Música y Declamación y Escuela de Artes Plásticas.

Venezuela cuenta con figuras de relieve mundial, destacándose la pianista Teresa Carreño, que obtuvo éxitos resonantes en Europa, y el famoso compositor Reinaldo Hahn, discípulo de Massenet y continuador de su obra, siendo su ópera más celebrada "*Le Carmélite*".

De entre los compositores de la actual generación se destacan Vicente Emilio Sojo, de originales concepciones; Miguel Angel Calcagno, ingeniero, compositor y organista de dotes sobresalientes; Juan Bautista Plaza, maestro de capilla de la Catedral de Caracas; José Antonio Calcagno, pianista, violoncelista y compositor que con el seudónimo de Juan Sebastián es también uno de los más reputados críticos; Juan

Vicente Lecuna; María Luisa Escobar; Moisés Moleiro y otros, algunos de los cuales han comenzado a dirigir sus esfuerzos en pro de una música nacional basada en las sugerencias del folklore venezolano.

Colombia cuenta con un Conservatorio Nacional donde se imparte enseñanza completa de los distintos estudios de la música, desde la teoría y el solfeo hasta la ejecución de toda clase de instrumentos. Además posee diversas instituciones privadas de categoría en Bogotá y en las otras ciudades importantes del país.

Guillermo Uribe Olguín es uno de los más renombrados músicos de la actualidad, fundador de la Orquesta Sinfónica de Bogotá, destacado compositor y violinista de fama. Otros músicos de sobresaliente actuación son José Rozo Contreras, director de la Banda Nacional, Luis A. Calvo, Emirto de Lima y Gonzalo Vidal.

Todos ellos, excepción de Calvo, que se ha dedicado a la composición sobre temas folklóricos, cultivan los tipos corrientes de la música europea, muy en boga en Colombia a través de las óperas, operetas, zarzuelas, música de cámara, temas ligeros y canciones y romanzas inspiradas sobre modelos italianos.

MUSICA POPULAR Semejantes en su expresión rítmica y melódica, las músicas populares de Venezuela y Colombia se asemejan también en las particularidades que distinguen sus distintos tipos. La música costeña, tanto venezolana como colombiana, se caracteriza por sus ritmos fuertes, profundamente marcados, de cadencia sensual y frecuentemente sincopados y por sus melodías pobres y de expresión monótona. La influencia negra es predominante en ella. La del interior, más pura y cultivada por los indígenas como expresión de su emotividad, es dulce y lánguida, evocadora y triste, y aunque no tiene melodías defi-

nidas, ya que casi todos los cantos son improvisados, su acento, su cadencia y sus características notas largas, prolongadas en diversos pero suaves dibujos sonoros, le dan una uniformidad de música típica.

Salvo en algunas canciones indígenas o negras que los campesinos entonan en la soledad, casi toda la música popular de Venezuela y Colombia va acompañada de danzas. Una gran variedad de éstas tienen esos países, entre las cuales hay algunas de neto sabor aborigen, otras de procedencia española y las más mestizadas.

VENEZUELA

Las danzas típicas venezolanas más difundidas son el *zoropo*, que tiene la importancia de baile popular nacional, el *bambuco* y el *tanguito* o *tango criollo*. A ellas se suman otras danzas características, por lo general carnavalescas, de tipo onomatopéyico, en las cuales se imitan cosas conocidas, faenas, costumbres, prácticas humanas y animales y usos típicos. Entre ellas figuran la *Danza del Animal*, la de *La Hormiga*, *La Gallina*, *La Pava*, *El Aguinaldo*, *El Cuando*, la *Danza de la Punta* y la de los *Mucuchíes*, que los indígenas bailan ataviados con raras vestimentas.

El compás predominante en los bailables es el de 2/4.

El *zoropo* es un baile muy animado y gracioso, que se baila en pareja suelta y con pasajes de zapateo. Algunas veces el *maraquero*, que con su instrumento lleva el ritmo, intercala en el canto alguna frase aludiendo a una de las

parejas, la que se detiene y entonces el hombre contesta con otra improvisación, entablándose un *contrapunto* que a veces resulta muy ingenioso y divertido. El compás de este baile es el de 3/4.

Las otras danzas, como dijimos, son imitativas y se bailan en conjunto, formando líneas o en rueda, con evoluciones individuales, traslaciones y pasajes libres donde se intercalan movimientos de *joropo*, de *tanguito* o de *bambuco*.

La *Danza de la Punta* y la *Danza de los Mucuchies* son de marcado tipo aborigen y en la primera se remedan las fases del proceso del cultivo del maíz; la segunda es de carácter amoroso y al comenzar el conjunto evoluciona separando a una pareja, de la cual el hombre queda delante y la mujer detrás de la fila de bailarines, haciéndose señas y tratando de reunirse, lo que impiden los demás hasta el final, que termina a la europea, bailando un aire de vals.

COLOMBIA

El pueblo colombiano es eminentemente dado a la danza, que practica en todas las circunstancias de su vida, aun en las más tristes. Su acervo nacional comprende multitud de danzas, pudiendo decirse que el colombiano baila todo el año.

Con el nombre de *sones* se designa una serie de melodías para canto y baile, los más populares del folklore colombiano. Pero donde este pueblo hace derroche de inventiva rítmica es en los bailes de Carnaval, que duran desde el 20 de enero hasta el miércoles de ceniza. Los nativos se preparan anticipadamente para estas alegres fiestas y componen gran cantidad de nuevas coplas, sones y melodías, que acompañan los típicos bailes de las comparsas. Estos son también de carácter imitativo y los más divulgados son la *Danza de los Co-*

yongos, la de *Los Indios Bravos*, de *Los Diablos*, *La Pilandera*, *La Burra Mocha*, *Los Pájaros*, *La Maestranza*, la *Danza de la Langosta*, la de *Las Negritas Coloradas*, la de *Las Camisas*, *Los Indios de la Trenza*, el *Paloteo*, el *Torito*, el *Garabato*, el *Gallo giro*, la *Danza de las Culebras*, la de los *Congos Grandes* y otra multitud de danzas carnavalescas.

El son se baila en la costa y en el interior del país y es un baile binario de gran agilidad. Sin tocarse ni agarrarse, las parejas van girando rápidamente en torno de un centro, ejecutando diversas figuras y zapateando en algunos pasajes. Existen diversos tipos de *sones*, como el del *Gavilán*, que se baila celebrando las buenas cosechas mientras recorren las calles una cantidad de personas, bebiendo, comiendo y cantando; los que recuerdan las aves y las imitan, como el *son del gallo*, el de la *pava*, de la *gallina blanca*, el del *pavo real* y otros; los que se bailan durante la Pascua, que son llamados *Sones de Maya*, los destinados a describir el vuelo de los pájaros, como el de la *codorniz*, el del *loro azul*, etc., el *son del sueño* y muchos otros para otras descripciones.

Las danzas carnavalescas imitan, en comparsas, escenas, prácticas, costumbres y hechos y los comparsas salen disfrazados de acuerdo con el nombre de la danza que van a ejecutar, siendo dirigidos en el baile por un *cacique*. Mientras bailan imitan los aullidos de las fieras, los gritos de los indios, la algarabía de las aves o de los animales que dan nombre a sus danzas y hacen la parodia de peleas, de cacerías y de otras prácticas inherentes a la vida o acciones de lo que representan los nombres de esas danzas.

La *Danza de los Indios de la Trenza* recuerda un baile aborigen yucateca; de un poste cuelgan alrededor de veinte cuerdas de distintos colores, que los indios toman una cada uno, iniciando el baile en conjunto y ejecutando diversas evoluciones en torno al poste hasta que los cordones se van

tejiendo sobre el mismo, formando caprichosas combinaciones de color. Con evoluciones contrarias el tejido se deshace, siempre bailando.

Los instrumentos nativos más comunes en Venezuela y Colombia son las distintas flautas de caña, las *maracas*, tambores, pitos, ocarinas, el *guache* y la *guacharaca*, con los que se forman orquestas para acompañar el baile. Con estos conjuntos se marca el ritmo y se lleva la melodía, ya que la armonía, como la polifonía y el contrapunto, son elementos desconocidos para los aborígenes.

La formación más común de estas orquestas comprende un *flautero* (los indígenas nunca lo llaman flautista), que es el músico principal; el segundo es el *tamborero*; lo sigue el *bombero*, que ejecuta en un tambor de grandes proporciones; el siguiente es el *llamador*, que marca los tiempos del baile con un pequeño tambor; el quinto es el *maraquero*, que maneja dos *maracas* al mismo tiempo y el último es el *guachero*, que hace sonar el *guache*, instrumento semejante a las sonajas.

Ninguno de estos instrumentos puede considerarse primitivo, siendo a lo sumo derivaciones de otros instrumentos coloniales.

Entre las flautas tienen el *capador*, que es una especie de siringa, compuesto por una serie de canutos de carrizo, recortados de caprichosa manera para graduar el sonido y unidos entre sí por medio de hebras de cáñamo. Los hay de diversos tamaños y su timbre es dulce y agreste.

La *flauta de millo*, parecida al caramillo español, es la más usual en Colombia y se la fabrica con los tallos del maíz. Tiene una longitud de 25 a 30 centímetros, cuatro agujeros para la graduación, una lengüeta similar a la del

armonium y dos cuerdas de cáñamo; una para sujetar el instrumento y otra en el interior para utilizarla en un momento determinado para tapar la cavidad y producir sonidos de distinto timbre, o *tapados*, como dicen ellos. Su sonido es dulce y melancólico y el instrumento está presente en todas las fiestas populares.

La *maraca* es un instrumento de madera que se golpea con un mazo. El *guache* es una sonaja hecha con una calabaza seca y rellena de piedritas o trozos de madera, que al agitarse producen un ruido peculiar. La *guacharaca* es semejante al güiro cubano y se construye con un trozo de palmera, en cuya superficie se hacen muchas ranuras, por las que se pasa un trozo de madera dura.

Guitarras, violines, arpas y muchos otros instrumentos europeos se incluyen en las prácticas populares.

INFLUENCIA DE LA CONQUISTA La conquista española influyó de dos maneras preponderantes en la música popular venezolana y colombiana. Primeramente formó con canciones españolas y con música religiosa el cancionero popular, y luego con los esclavos africanos se introducen los ritmos negros, característicos en la música actual.

La primera música europea que llegó al antiguo Virreinato de Nueva Granada fué la religiosa, que impuesta por los misioneros impresionó a los indígenas, los que la cultivaron derivando en muchas ocasiones el ritual religioso hacia antiguas prácticas paganas, resabios de viejas creencias aborígenes. Afincada esta música en el alma indígena, poco a poco se convierte en música popular y al mezclarse con las canciones españolas se transforma en su espíritu.

Pero la música y el instrumental nativo son pobres de ritmo, esencialmente melódicos en sus cantos de largas frases y en sus flautas de dulces sonidos. La música negra, fundamentalmente rítmica, como la de los pueblos inferiores, complementa la incipiente música nativa, la que se hace especialmenteailable y de la influencia africana y de la del clima capta sus cadencias sensuales.

SIMILITUD DE CANCIONES Y DANZAS CON LAS ESPAÑOLAS

Los ritmos negros, pobres de melodías y rudimentarios,

aunque fuertemente expresivos, se acoplan a las canciones y danzas nativas, que, originarias de las españolas, conservan la viveza de su forma, sus figuras, cadencias y armonía de conjunto.

En los bailes populares españoles y en sus canciones está la raíz de casi todos los bailes nativos. El *joropo* y otros bailes con su zapateo recuerdan el *zapateado* español; las figuras, el movimiento de cuadrilla, el entrecruzamiento de bailarines, sus actitudes, su individualidad y su distribución inicial en casi todas sus danzas, son herencia de típicas danzas hispanas, las que en suelo americano han variado en algo su forma y su significado, sin alterar su esencia coreográfica.

Sus canciones también acusan la misma similitud de formas, sentido y esencia emotiva, pudiendo decirse que la música popular de Venezuela y de Colombia es un derivado directo de la española, acentuada en su ritmo por la influencia negra.

SINTESIS DEL CAPITULO V

La historia de la música aborigen de Venezuela y Colombia es casi desconocida; no es aventurado suponer que poseyeron manifestaciones musicales definidas, que se perdieron a la llegada de los conquistadores, que al radicarse implantaron los usos europeos y trasladaron la música popular española, que tarda bien poco en propagarse.

Con la emancipación política se atenúa la influencia directa de la música española, y surgen motivos nacionales, fuertemente impregnados por los ritmos negros.

Las músicas populares de Venezuela y Colombia, semejantes en su expresión rítmica y melódica, lo son también en las particularidades que distinguen sus distintos tipos.

Salvo en algunas canciones indígenas o negras, casi toda la música popular de ambos países va acompañada de danzas.

Las danzas típicas venezolanas más difundidas son el joropo, que tiene la importancia de baile popular nacional, el bambuco y el tanguito, o tango criollo; existen otras danzas características, por lo general carnavalescas, de tipo onomatopéyico.

El compás predominante en los bailables es el de 2/4.

El pueblo colombiano practica la danza en todas las circunstancias de la vida, aún en las más tristes.

Con el nombre de sones se designa una serie de melodías para canto y baile, los más populares del folklore colombiano, pero donde este pueblo hace derroche de inventiva rítmica es en los bailes de carnaval.

Los instrumentos nativos más comunes en Venezuela y Colombia son las distintas flautas de caña, las maracas, tam-

bores, pitos, ocarinas, el guache y la guacharaca, con los que se forman orquestas para acompañar el baile.

La conquista española influyó de dos maneras preponderantes en la música popular venezolana y colombiana. Primeramente formó, con canciones españolas y con música religiosa, el cancionero popular, y luego, con los esclavos africanos, se introducen los ritmos negros característicos en la música actual.

La música negra, fundamentalmente rítmica, complementa la incipiente música nativa.

En los bailes populares españoles y en sus canciones está la raíz de casi todos los bailes nativos. Sus canciones también acusan la misma similitud de formas, sentido y esencia emotiva, pudiendo decirse que la música popular de Venezuela y de Colombia es un derivado directo de la española, acentuada en su ritmo por la influencia negra.

CAPITULO VI

La civilización azteca y la música mejicana. — Formación, carácter, psicología. — Influencias. — El cancionero popular y las danzas nativas.

LA CIVILIZACION AZTECA Y LA MU- SICA MEJICANA

Quando los conquistadores españoles, guiados por Hernán Cortés, descubrieron en Méjico la existencia de una gran civilización, y cuando al penetrar en el territorio tropezaron con la resistencia que les oponía un imperio sólidamente afirmado en los pueblos y razas que componían la nación azteca, muchos fueron los motivos que provocaron su asombro al revelar para el mundo la vida de una raza guerrera y conquistadora, fuerte y laboriosa, que había producido sus propias ciencias y sus artes en una formidable manifestación de su espíritu creador.

La arquitectura, la pintura, la cerámica, su lengua y su religión, su historia, su poesía, su ciencia astronómica y régimen político y sus costumbres han podido estudiarse, pero desgraciadamente su música no pudo ser recogida. Ningún músico figu-

raba entre los jefes, oficiales y soldados que con Cortés sojuzgaron el Imperio de Moctezuma.

Pero la música era otra de las artes que cultivó esa avanzada civilización americana, según lo prueban las referencias de los primeros cronistas, que vieron al pueblo azteca bailar al son de instrumentos y que lo oyeron cantar sus poesías.

De éstas se conservan los sesenta y nueve *Cantares Mejicanos*, recogidos en idioma nahua por Fray Bernardino de Sahagún y traducidos al español en nuestro tiempo por don Mariano Rojas.

Estos cantares son verdaderos y extensos poemas panteístas en prosa rítmica y revelan haber sido recogidos de la antigua tradición nacional nahua, aunque figuran también entre ellos algunos cantos del rey poeta *Nezahualcóyotl*, convertidos en poemas populares, y de otros artistas aztecas y acolhuas precortesianos, como *Nezahualpilli*, *Teplepanquetzal*, *Tozcuatetzin* y *Tececepouhqui*. Es evidente que ellos fueron entonados en las fiestas sacerdotales y en las profanas y de que fueron acompañados con instrumentos.

Estos cantares, que son folklore puro, hablan de las cosas bellas, los sentimientos nobles, la piedad filial, el respeto a los muertos, a los antepasados y a los mayores, la solidaridad racial y la unidad nacional, la narración histórica y la gesta heroica, pero en ninguno de ellos figuran temas eróticos y el amor y la belleza física, desde el punto de vista sexual, no juega ningún papel en su trama. Estos sentimientos los llevó la Conquista y aparecieron

con los copleros y guitarristas sevillanos y valencianos en las primeras empresas colonizadoras.

Estos cantares, sus danzas populares y guerreras, su ornamento, su pintura, escultura y arquitectura, revelan la presencia de un pueblo de acentuada inclinación artística, la que en poesía era favorecida por las características musicales de su idioma, sin *r*, que aún se conserva casi en el período primario de su evolución.

La poesía nativa se cantó hasta treinta años des-



TEPONAZTLI
en tronco hueco

pués de la conquista, cuando el Concilio Provincial de 1555 les aplicó censura porque los aztecas transformaron los cantares en fábulas en las que hacían alusión a su cautiverio y a la opresión de los conquistadores.

La aseveración de que las antiguas razas mejicanas que formaron el Imperio Azteca cultivaron la música en el exacto sentido de la palabra, se comprueba por la existencia y características de sus instrumentos, de los cuales cinco clases distintas se conservan en el Museo Nacional de Méjico.

Ellos son el *huéhuetl*, semejante al tambor; el *teponaztli*, equivalente al xilófono; el *atecocoli*, hecho en caracol y parecido a la cornamusa; el *tzicahuaztli*, que corresponde al güiro cubano y el *tlapitzalli*, que era una especie de flauta o de ocarina.

El *huéhuetl*, del que hay tres tipos — el *huéhuetl* chico, el *panhuéhuetl* mediano y el *tlalpanhuéhuetl* grande, que anunciaba la guerra — era un cilindro hueco de madera, de una sola pieza, de poco más de un metro de altura, parado verticalmente y cuya extremidad superior estaba cubierta por una piel de venado o de tigre fuertemente estirada. Su extremo inferior estaba recortado en zigzag.

El *huéhuetl* se tocaba con las palmas de las manos y con los dedos y su sonido era más o menos grave e intenso según el grado de tirantez del parche, que regulaban a voluntad los ejecutantes. El sonido del *tlalpanhuéhuetl* solía alcanzar hasta ocho kilómetros cuando llamaba a la guerra.



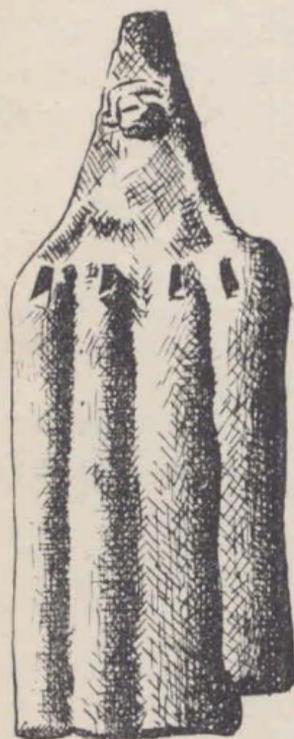
Músicos y danzantes aztecas

El *teponaztli* era empleado en las ceremonias religiosas y en la guerra y es el precursor de la marimba y del xilófono.

El *atecocoli* era un caracol marino de gran tamaño, que estaba horadado en el vértice de la espiral, por donde se soplabá fuertemente, produciendo un sonido como el de la cornamusa.

El *teponaztli* era también un cilindro hueco de madera, pero su postura era horizontal, y en la parte superior había dos ranuras con lengüetas, sobre cuyas bocas angostas se golpeaba con dos palillos forrados con el antiguo *ulli* mejicano, que es el moderno hule. El *te-*

El *tzicahuaztli* se construía sobre un fémur, al que se le hacían incisiones transversales a todo lo largo, a través de



TLAPITZALLI
(o flauta azteca)
en barro cocido



TZICAHUAZTLI
sobre un fémur



HUEHUETL
(tambor)
en tronco hueco

las cuales se pasaba un pequeño caracol, que producía un sonido rústico y alegre como el del güiro cubano.

El *tlapitzalli*, como el *chililihtli*, es una pequeña flauta de barro cocido, de forma semejante a la de la ocarina, y se tocaba tapando y destapando con los dedos índice y mayor de ambas manos, y a veces con los dos pulgares por debajo, cuatro agujeritos laterales practicados simétricamente, dos a cada lado y dos más pequeños en la parte inferior.

También se conservan ejemplares de instrumentos llamados "*Jarros silbadores*" por su forma.

El instrumento es de barro cocido y consiste en un recipiente (jarro) y una figura hueca adherida al jarro por un conducto practicado en la parte inferior. La figura tiene un agujero en la nuca, donde hay una lengüeta, y para hacer sonar el curioso instrumento se pone una cuarta parte de agua en el jarro, se inclina éste un poco y el aire desplazado por el agua al salir pasa por el orificio de la nuca de la figura, produciendo un sonido semejante al de los silbatos de caña.

Otras variedades de estos *jarros silbadores* producen dos sonidos simultáneos, que pueden modificarse tapando y destapando los agujeros que existen en el costado del instrumento, como si fueran flautas.

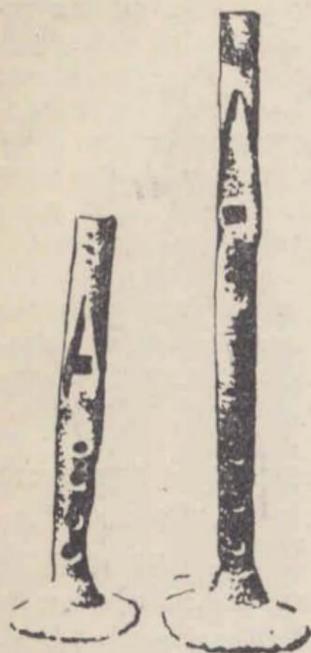
El ayacachtli, que no se ha conservado, era como la sonaja indígena de hoy: una especie de calabaza seca y vacía y llena de piedritas, que al agitarse el instrumento producían un ruido alegre y sonoro, que servía para marcar el ritmo en la danza. Era usado por los danzarines nativos en sus fiestas y bailes tradicionales.

Otros instrumentos, de los que se conserva mención, fueron los *omichicahuaztli* y los *tlatzozonalli*, que eran instrumentos de cuerdas hechas de tripa, que se pulsaban pellizcando con los dedos, siendo el tipo antecesor de la dulzaina mejicana. Algunos historiadores sostienen que los aztecas no concieron instrumentos de cuerda.

Este instrumental era empleado preferentemente en la danza, a la que eran muy afectos los aztecas.

Por el carácter de los instrumentos supónese una música monótona, pobre de efectos y un tanto ruda, en la que se cree fué usado el sistema pentatónico. Esto contrasta con la gran flexibilidad de sus bailes, su variedad y animación.

El baile para los aztecas era obligado en todas las esferas sociales, ejercitándose en él desde niños y bajo la dirección de los sacerdotes y practicándolo en todas las circunstancias de



CHILILHTLIS
(flautas)

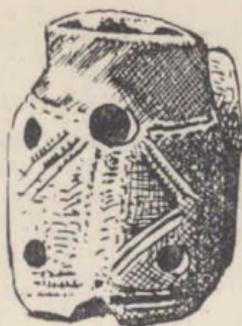


JARROS SILBADORES
en barro cocido

la vida, más que como una diversión como un rito. Se bailaba en círculos o en líneas que se entrecruzaban, ejecutándose diversidad de pasos perfectamente regulados.

Había bailes guerreros, religiosos, de bodas, de sacrificio, otros representando algún misterio de la religión, sucesos históricos, escenas alusivas a la guerra, a la caza o a la agricultura.

Notable es el baile *grande*, llamado también *mitote*, que se hacía en las plazas principales o en el atrio del templo. Al llamado del *huêhuetl* acudía al lugar toda la población y los bailarines, divididos en compañías, formaban grandes círculos



TLAPITZALLIS
(en forma de ocarina)
en barro cocido



ATECOCOLI
(cornamusa)
en caracol marino

en torno a los músicos. Los primeros círculos concéntricos estaban integrados por los señores, los nobles y los hombres distinguidos de más edad. Separada por un espacio se formaba otra sucesión de círculos, en los que tomaban ubicación personas de clase más inferior, y en la última sucesión de círculos se colocaban los jóvenes. El baile comenzaba lentamente, llevando el ritmo los instrumentos guiadores, ubicados en el centro. Estos, poco a poco iban acelerando el compás, obligando a los bailarines a apresurar los pasos, los que en los primeros círculos eran de poca amplitud mientras que en los externos cobraban por momentos mayor vivacidad, llegando a hacerse sumamente veloces y amplios, no obstante lo cual los aztecas los ejecutaban sin perder el compás en una verdadera demostración atlética.

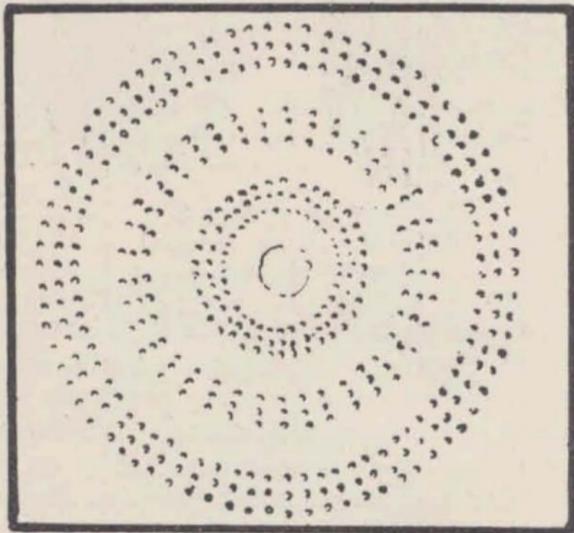
El baile, que reunía a centenares de personas, muchas de ellas provistas de sonajas, se prolongaba por espacio de más de ocho horas, alternándose las compañías a medida que los bailarines se iban cansando.

La danza era invariablemente acompañada por el canto, que era entonado por dos cantores, a los que respondían a coro los demás. Comenzaba, como el baile, lentamente y en voz baja y progresivamente se iba apresurando el compás y levantando la voz. Los ritmos musicales de estos cantares eran binarios o cuaternarios, siendo el *trocaico* el único metro poético usado por los indígenas. En los temas religio-

sos la forma era sumamente extraña y el lenguaje obscuro y de difícil interpretación.

En los espacios entre círculos solían bailar bufones disfrazados, que divertían a los danzantes con sus gracias.

El baile *pequeño* se hacía en los palacios para diversión de los señores o en los templos por devoción particular y también se realizaba en las casas cuando se efectuaba una boda o cualquier otro acontecimiento íntimo. Aquí se bailaba en filas, unas veces hombres solos, otras mujeres solas y a veces también en con-



Esquema del MITOTE
o Baile Grande

junto, cruzándose y ejecutando diversas evoluciones simétricas y siempre reguladas por el ritmo de los instrumentos.

Una de las danzas más curiosas, que aun hoy se practica en el Yucatán, era la que se hacía alrededor de un tronco de cinco o seis metros de altura, que se plantaba en lugar conveniente, y de cuya punta colgaban veinte o más cordones de diversos colores. Cada bailarín tomaba la extremidad de un cordón y cuando comenzaba el baile ejecutaban una serie de movimientos encontrados en torno al tronco, hasta formar sobre el mismo un tejido diestramente combinado, observando una perfecta simetría en el dibujo y en la distribución de los colores.

Cuando, a fuerza de cruzarse, el cordón se achicaba tanto que era necesario sostenerlo con las manos en alto, entonces con otros movimientos de conjunto, con pasos y figuras hábilmente regulados, deshacían el tejido.

Para el baile los nobles se vestían con sus mejores prendas, engalanándose con brazaletes, pendientes, aros y otros adornos de oro, joyas y plumas, llevando en la mano el *ayacachtli* para acompañar a los instrumentos durante la danza. Los plebeyos se disfrazaban con máscaras, cabelle-
ras, plumas, mantas y otros adornos, presentándose como tigres, monos, águilas, perros y otros animales.

Notable es también un baile de los indios yaquis, que subsiste aunque un tanto modernizado. En él los indígenas simulaban, sin cambiar de sitio, las alternativas de una partida de caza, desde la huida de la presa hasta la carrera, los movimientos y las voces del cazador.

El *tocotín*, otro baile azteca, por la honestidad de su coreografía y por la pureza de su forma, fué adoptado luego en las fiestas de la iglesia cristiana.

La danza sobrevivió, pero la poesía y la música azteca desaparecieron rápidamente al iniciarse la conquista y la prohibición de 1555 terminó con su ejercicio público, aunque en la intimidad de los pueblos se la siguió cultivando con patriótico fervor, pero perseguidas afanosamente por las autoridades civiles y religiosas.

La música española, impuesta por los conquistadores, se adueña de todos los ambientes y la natural inclinación de los nativos favoreció la labor de los misioneros en la enseñanza de la música religiosa, que, poco a poco, penetra en el alma de los aztecas conjuntamente con el espíritu del cristianismo, del que hicieron una expresión nacional de fe en la redención de la raza y de esperanza de liberación.

Fué *Fray Pedro de Gante* (1480-1572), el célebre predicador flamenco, primo hermano del Em-

perador Carlos V, el iniciador y propulsor de la música religiosa y europea en Méjico. Llegado en misión evangélica a Veracruz en 1523, se instala luego en la ciudad de Texcoco, donde funda una capilla y talleres para la enseñanza de artes y oficios.

No sólo teólogo y humanista, sino también diestro en distintas artes, como música, pintura, arquitectura y artes decorativas, y en oficios diversos como carpintería, albañilería y otros, Fray Pedro de Gante comenzó por aprender la lengua nativa y formar entre los indígenas cuerpos de cantores para los oficios divinos. En 1524 ya dominaba el azteca y fundó una escuela en la que se educaron los nativos y los hijos de españoles, siendo los cursos destinados a la enseñanza de la lectura, escritura, artes prácticas, canto y ejecución de instrumentos musicales.

En 1527 Fray Pedro de Gante trasladó su escuela a la ciudad de Méjico, ampliándola y especializando los cursos. De allí salieron gran cantidad de indígenas prácticos en la ejecución de instrumentos y en la entonación del canto llano y figurado, que fueron luego a enseñar a los nativos de otros lugares y a practicar en las iglesias.

Este célebre clérigo enseñó también a los mexicanos la construcción de instrumentos y desde 1527 comenzaron a hacerse en la capital los órganos destinados a todas las iglesias del país.

Todos los instrumentos en uso en Europa en esa época fueron construídos y empleados por

indígenas bajo la dirección de los españoles, usándose *flautas, flageolets, orlos, guitarras de arco, cornetas, bajones, trombones y timbales*, instrumentos que se popularizaron rápidamente. Para usos profanos se hacían *rabeles, guitarras, arpas y monocordios*, que eran ejecutados por españoles y por nativos, los que a los pocos años ya estaban suficientemente instruídos y comenzaron a componer temas religiosos, sobre todo cantos de Navidad, en la forma de canto figurado a cuatro voces, y también misas y otros motivos.

En 1553, en la primera imprenta del Nuevo Mundo, fué impresa la *Doctrina Cristiana* de Pedro de Gante.

Paralelamente a la labor de los religiosos que secundaron a éste, muchos conquistadores se instalaron, a partir de 1525, en Méjico con escuelas de danzas y de música, enseñando canto profano, danzas españolas y europeas y ejecución de instrumentos populares, como el *arpa*, el *laúd*, *vihuela*, *dulzaina*, más tarde *violas*, *violines*, *claviórganos* y *clavicémbalos*.

Los nativos muy prontamente asimilaron la música española y con su innata predisposición la ejecutaron y compusieron guiados por maestros profanos y religiosos que, como Sahagún, que compuso 365 cantos en lengua mejicana para cada día del año, y como otros misioneros franciscanos, los iniciaron en las características del canto religioso y compusieron dramas sacros que alcanzaron gran repercusión en el pueblo.

El primer libro de música impreso en América es el *Graduale Dominicale*, que salió de la imprenta de Méjico en 1576.

FORMACION, CARACTER, PSICOLOGIA Toda la música religiosa y popular que nace en Méjico en los primeros años de la conquista es esencialmente española y su predominio se extiende hasta el siglo XVIII, cuando en esta misma música comienzan a destacarse más netamente los caracteres nacionales que, captados del ambiente, de las modalidades populares, de las costumbres y reflejo étnico de la raza formada de la conjunción mejicano-española, definen la música nacional.

Los españoles, que trajeron a Méjico todas las particularidades de su música, fuertemente influenciada por el árabe, inciden poderosamente sobre el carácter de la naciente música mejicana, entre cuyas canciones suelen verse motivos ajenos a la vida nacional, como lances de moros y cristianos y romances a las bellas castellanas de los palacios musulmanes. Solamente en la melancolía de la música popular mejicana se advierte la raíz aborígen, traspunto del estado espiritual de los nativos sojuzgados y añoranza de esplendores pasados.

Desde las primeras composiciones nativas, debidas a los aborígenes educados en la escuela de Fray Pedro de Gante, se inicia el proceso de la formación de la música mejicana, en la que la influencia del ambiente, del clima, de sensibilidad

y de costumbres fueron variando lentamente los tipos musicales y los nativos comenzaron a componer sus propias inspiraciones, sus anhelos, sus ansias y sus quejas en el idioma de su espíritu, pero en los moldes heredados.

Y así nace la música mejicana propiamente dicha, reflejo de su antecesora pero con particularidades que la distinguen. Esta es eminentemente popular, surgida de la idiosincrasia de un pueblo nuevo, que canta sus cosas comunes y sus propios impulsos a la manera española.

En general, la música popular mejicana no tuvo una iniciación docta y fué producto genuino de un pueblo de natural inclinación artística y preparado por una larga práctica en el terreno religioso y profano.

Los maestros de capilla, con su incesante labor, fueron los preparadores de la cultura musical mejicana, y la iglesia española, tolerante en sus usos, permitió la celebración de los ritos con acompañamiento de música compuesta al modo profano, pues además de las misas se cantaban en los templos mejicanos motetes llamados "*Misterios*", para laudar durante el rosario, en los cuales las apreciaciones amorosas dirigidas en loor a la Virgen María tenían un marcado sentimiento profano. Estos "*Misterios*", al caer en uso público y al ser dirigidos a la mujer amada, con su exquisito contenido místico, poético y amatorio, echaron la sienta del carácter de la canción popular, tierna, lírica y cabaleresca.

En la época colonial otra de las fuentes de cantos populares fueron las fiestas de Nochebuena, en que con canciones, que primeramente fueron españolas, pero que más adelante compusieron músicos nativos, se reproducían los pasajes del advenimiento de Jesús, llegándose durante la misa de gallo hasta el templo para seguir haciendo música, pues era permitido ejecutar en el órgano sones y aires nacionales.

La amalgama de la música profana en las iglesias y de la música religiosa en el pueblo, pues los *Misterios*, las *Ave Marías* y los *O Salutaris* eran tan populares como las canciones, y los *Kiries*, *Glorias* y *Credos* estaban compuestos en forma de arias, rondós, marchas y valeses, duró muchos años, hasta que se impuso el canto regular litúrgico en todos los templos.

La influencia de esta música místico-profana dió carácter a las canciones mejicanas del siglo pasado y se conserva hasta hoy.

La música popular nace en los comienzos del siglo XIX como un producto de la musa nacional. La canción modélica de la música vernácula de ese tiempo, y aun de muchas composiciones actuales, fué la famosa "*La Golondrina*", cuya música, de origen desconocido, inspiró los aires musicales en su forma.

La peculiaridad de esta canción, que se observa en casi toda la producción folklórica, es que está compuesta de un pensamiento íntegro en la primera parte, ligado a otro, resultante del primero, pero que tiene la mitad de su exten-

sión, para finalizar con un *ritornello* que es final de la primera parte. Las canciones compuestas sobre este modelo constan, en general, de 16 o 32 compases, excediendo rara vez esta medida. La copla que expresa el pensamiento musical, por lo común, consta de dos cuartetos, una para el pensamiento capital y otra para el subordinado y el *ritornello*. Los metros más usuales son el *endecasílabo* y el *octosílabo*.

Otro de los tipos en que se basa la música popular mejicana de mediados del siglo pasado fué el de *La Paloma*, del compositor español Iradier, que residió en Cuba desde 1820.

Esta canción, inspirada en el ritmo lánguido y arrullador de la música cubana, está compuesta de cuatro partes, de las cuales la última es una coda, pues el pensamiento se completa en las tres primeras, de las cuales la copla inicial da carácter a la música conjuntamente con el estribillo, siendo las dos restantes subordinadas. En estas dos partes los cantores populares injertaban temas irónicos, alusiones políticas o fábulas graciosas, en completo desacuerdo con la música, poética y melancólica.

A mediados del siglo pasado es cuando se cimenta la música popular y se abre el período de formación del actual acervo folklórico.

Desde entonces, y al cimentarse la nacionalidad, la música mejicana crea expresiones propias, conservando siempre la relación de parentesco que la une con la de la patria de origen.

El carácter de esta nueva música responde a la influencia del ambiente en que brota y, en general, puede dividirse en dos grandes grupos: el del *Bajío*, de aire lento, frase amplia y alto vuelo lírico y vocal, a semejanza de la música italiana; y

el del Norte, de movimiento rápido, rico en sucesión melódica, de tipo expresivo, malicioso e irónico. A esta última característica responden las canciones de la altiplanicie, o *tierras frías*, mientras que de la primera son las costeñas, o de "*tierra caliente*". En general los temas, aun los más alegres, tienen cierta remota melancolía, vestigios del pasado nativo, y los motivos son de carácter amoroso o narrativo, unos románticos, tiernos, apasionados, otros juguetones, alegres e irónicos, pero todos cálidos en la expresión, fuertes en su ritmo y expuestos en ricas combinaciones sonoras. ya que los compositores populares mejicanos fueron contrapuntistas natos.

INFLUENCIAS

La música mejicana, española de origen, absorbió la tristeza del indio y durante todo el primer período colonial se desarrolla directamente influenciada por la música hispana, religiosa o profana, aunque poco a poco va tomando carácter propio en las composiciones de los nativos, que reflejan el ambiente, las características raciales y la idiosincrasia de la nueva nación. El medio físico y las manifestaciones espirituales del pueblo mejicano variaron lentamente las canciones españolas hasta definir las como propias, no obstante su semejanza en la forma y su unidad originaria.

La primera influencia que sufre la música popular profana, aparte de la indígena, es la religiosa, cuyo misticismo se infiltró en la producción

popular por la convivencia de ambas músicas en el templo, en el hogar y en la calle.

Hacia 1745, con músicos venidos de la península, se hace presente la música italiana, la que con el tiempo había de echar sólidas raíces en la naciente música popular mejicana. La influencia italiana, que fué sumamente beneficiosa, se reproduce hacia 1825, venida esta vez directamente de España, donde estaba en auge, y de 1840 a 1880 ó 90 su ascendiente da formas y características a casi toda la producción de ese período en que se cimentó la canción popular de hoy. En esa fecha última, y aunque ya la zarzuela iniciaba la reconquista de la música española, que duró hasta 1915, sólo en las grandes ciudades volvía a influenciar el arte hispano, mientras que en las poblaciones de menor importancia seguían siendo los maestros italianos los instructores musicales y las *cavatinas* y melodías italianas las más en boga.

En la época del reinado de Maximiliano una nueva influencia viene a sumarse a las en pugna: la francesa, que si bien se hizo notar con caracteres netos en la producción docta, no alcanzó a marcar tipos en la música popular.

Con las danzas se infiltra en Méjico el gusto por la música eslava, cubana y austríaca, cuyas mazurkas, cracovianas y varsovianas de origen polaco; la polka checa, el laendler austríaco, que se transformó en vals lento, y la contradanza cubana, que tuvo en Méjico carácter propio, se aclimataron y vivieron espléndidamente en ese país.

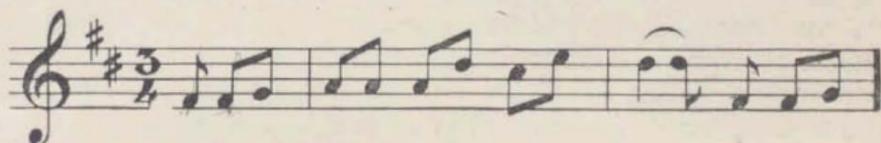
Pero, en general, la música mejicana reconoce dos influencias básicas: la española y la italiana. La primera se reconoce en todos los aspectos de la música popular, pero de la música menor italiana no han quedado vestigios, evidenciándose su gran influencia por la presencia del tipo de melodía de la cavatina y por la expresión del rondó, formas mayores de la música italiana.

EL CANCIONERO POPULAR Y LAS DANZAS NATIVAS El folklore mejicano es rico en diversidad de canciones y de bailes regionales y por su espíritu, sean del norte o del sur, de las "tierras frías" o de las "tierras calientes", se dividen en *huapangos, sones, corridos, valonas, abajeñas, zambas, chilenas, malagueñas, yucatecas, portorricas, surianas, costeñas, arribeñas* y otras de menor importancia, algunas de ellas autóctonas e influenciadas por las españolas y otras importadas de pueblos vecinos, especialmente caribes, e identificadas con el sentir local, pero de todas ellas la expresión nacional es el *jarabe*, el típico baile que, aunque oriundo del *Bajío*, o sea la parte central del país, en las zonas bajas de los estados de Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Querétaro y Aguascalientes, se canta y baila en todo Méjico.

El *jarabe* en realidad es una sucesión de bailes, unos en compás de 2/4, otros en el de 3/4 o de 6/8, pero todos de aire vivo y expresión animada. Se cree que procede del *zapateado* o de las *segui-*

dillas manchegas del siglo XVI, aunque otros lo hacen derivar de antiguas danzas indígenas.

El *jarabe* es la alegría del pueblo mejicano y se baila en pareja suelta con multitud de pasos —el clásico consta de 30 pasos distintos.—Expansivo, colorido y animado en sus



Jarabe tapatío.

figuras y en el repiqueteo de los pies, es eminentemente popular y en las clases elevadas no se lo tiene en consideración. El baile era invariablemente acompañado de coplas, de sabor picante algunas, pintorescas, apasionadas, tristes otras, pero todas sabrosas y perfectamente ajustadas al motivo de la danza.

Los más populares son los *jarabes tapatíos*, oriundos de Guadalajara, capital de Jalisco, y los *morelianos*, de Morelia, la capital de Michoacán, a los que también se denomina *jarabes del Bajío*.

El acompañamiento se hacía con la *jaranita* de cinco cuerdas (guitarrita); *salterios*; *arpas*, que llevaban la melodía mientras los *bandolones* y los *bajos de armonía* sostenían el contrapunto.

El estado de Michoacán fué hace medio siglo un famoso centro de producción popular, distinguiéndose especialmente en las *canciones* y en los *jarabes*. La música michoacana que se cultiva hoy se divide en *canciones* y *sones serranos*, *canciones charaperas*, *sones isleños* y *sones abajeños*.

Esas denominaciones provienen de la configuración de la zona, que contiene regiones serrana, lacustre y "abajeña"

o de "*tierra caliente*". Las canciones *serranas* son las más antiguas, pues se remontan a 1865 y estuvieron en su apogeo en el pueblo de San Pedro Paracho, donde en esa época floreció un núcleo de compositores de *sones* que restauraron una antigua práctica nativa de canto y baile con las "*Canacuas*", que son pequeñas composiciones de delicada concepción poética y muy ágiles y sugestivas, aunque honestas, en sus pasos de danza. Aun hoy las *canacuas* se cantan y bailan en honor de altos dignatarios de la iglesia y de otros personajes distinguidos. La música serrana actual tiene un ritmo combinado de gran originalidad en un estilo gracioso y un tanto ingenuo e infantil.

Las canciones *charaperas* proceden del pueblo o de las ciudades y el nombre es debido a una bebida regional llamada "*charape*". Los *sones isleños* son tiernos y apacibles y son originarios de las islas del lago Pátzcuaro. La música "*abajaña*" o de "*tierra caliente*", es entusiasta, vibrante y emotiva. Construidas directamente sobre el molde que las inspira, sin prejuicios de procedimientos ni de escuelas, los *sones abajeños* son de una fresca y salvaje juventud, apasionados, como ansias hecha música. Los ritmos de estos *sones* son tan complicados que es necesario transcribirlos para dos pianos con el fin de conservar el movimiento rítmico de tres cuartos contra dos cuartos y seis octavos, con acordes y arpegiatura que sostienen simultáneamente los pasajes murmurantes entre el arpista, el guitarrista y el "*tamboreador*", pues así se constituyen los conjuntos regionales abajeños. El "*tamboreador*" golpea con las palmas de las manos sobre la caja del arpa.

El *corrido*, como la *valona*, es una forma musical mezcla de canción y de recitado, que es muy popular en todo el país, tanto en el centro como en el norte, llegando a algunas regiones de los Estados Unidos donde aun se habla el español. Sus motivos se inspiran en las proezas y aventuras de

los héroes populares, de los bandidos legendarios y de los caudillos revolucionarios famosos.

Aun hoy el *corrido*, que tiene semejanza con el *romance* español, es entonado por cantores populares que, por lo común, forman dúo, acompañándose con un *arpa* y un *bajo de cuerda*, o una *guitarra* de siete cuerdas, o con un *bando-lón* y una *bandola*, instrumentos fáciles de transportar. La forma musical del *corrido* es un tanto rudimentaria y su ritmo monótono con la constante repetición de frases musicales.

Las canciones *surianas*, como las *costeñas*, son esencialmente románticas y apasionadas en su letra, lánguidas y dulces en su ritmo y de un colorido especial. Proceden de Colima, Yucatán, Guerrero y Oaxaca, estado éste que tiene también la *zandunga*, muy agradable como baile, como poesía y como música, en la que no se advierte ninguna influencia moderna. Los versos de la *zandunga* son románticos o ardientes, melancólicos o altivos, y les dió actualidad el famoso caudillo Máximo Ortiz durante la guerra de intervención norteamericana.

El *huapango* es el baile por excelencia de la Huasteca, región de clima tropical que toma parte de los estados de Veracruz, Hidalgo, San Luis de Potosí y Tamaulipas. Es un baile zapateado de gran movilidad y en el cual los bailarines se van sucediendo en el canto de cuartetos octosilábicos o en seguidillas, que, por lo común, se inspiran en temas camperos, de corte gracioso o humorístico.

Las canciones *camperas*, las *revolucionarias* y las *carceleras* son temas narrativos de estos am-

bientes y hay algunas otras formas populares que ya van desapareciendo, como la del *Alabado*, que cantan los rancheros al amanecer cuando regresan de una fiesta o de un velorio.

Sones y bailes antiguos, narrativos e irónicos, fueron el *curripiti*, la *pasadita*, puesta de moda durante la primera invasión norteamericana (1847), la *guacamaya* y la *Mamá Carlota*, en la que se aludía en forma humorística a la huida de la emperatriz Carlota.

Los sones que bailaban los veracruzanos hacia el 1840 eran el *canelo*, la *tusa*, la *guanábana*, la *manola*, el *ahualulco*, el *tapatío* y la *bamba*, haciéndose en este último verdadera exhibición de destreza, taconeando las mujeres con gran habilidad y llevando sobre la cabeza un vaso lleno de agua sin que se les cayese una gota. Otras veces, con una banda que extendían en el suelo, hacían lazos con que se sujetaban los pies deshaciéndolos luego y sin hacer uso alguno de las manos. Mientras bailaban, una, o a veces todas, cantaban contestando los versos de alguno de los músicos, entablándose diálogos sumamente graciosos.

De todas las danzas algunas son de pura tradición indígena, pero la mayoría de ellas, aunque diferentes, recuerdan las españolas, y en algunos bailes se nota la influencia de la *jota*, del *zapateado*, de la *petenera*, *bolero*, *fandango*, *malagueña* y *zorzico*.

La influencia del zorzico vasco ha quedado en algunos aires marcado en compás de 5/4, de acuerdo a la antigua notación, que en la práctica moderna se señala como 2/4 3/4, para indicar mejor la alternación continuada. En algunos aires con frecuencia se cambia el compás, alternándose a veces un compás binario con un ternario, en otros

la melodía suele desarrollarse en una medida mientras que el acompañamiento la sigue pero en medida distinta, o viceversa.

La canción popular mejicana es, por lo general, breve y expresiva, y hace poco más de medio siglo solía tener cuatro partes. Luego fué acortada reduciéndose las partes a dos y el pensamiento musical a doce compases, pues el mismo final lo llevaban ambas partes. La canción así reducida quedó formada de un pensamiento capital y de uno subordinado, que inicia la segunda parte para preparar el *ritornello* final. Posteriormente la canción, que, por lo común, constaba de dos coplas de cuatro versos cada una, en ocho compases cada parte, se compuso con 16 compases cada copla, igualándose la segunda con la repetición de dos versos.

El acompañamiento característico de la música popular mejicana lo hacen la segunda voz, que acompaña a la primera en intervalos consonantes; la *jaranita*, que borda el contrapunto; el *arpa*, que canta y acompaña al mismo tiempo y el *bajo de armonía* o *bajo de cuerda*, que subraya los ritmos y guía al conjunto marcando el compás. Los demás instrumentos: *salterios*, *bandolón*, *bandola* y la *guitarra* de siete cuerdas, se suman a los otros y con el tamborilero en unas regiones y el "*tamboreador*" en otras, llevan y sostienen la melodía.

Los instrumentos usuales entre los cantores populares ambulantes fueron el *bandolón*, la *guitarra*, la *guitarrilla*, el *guitarrón*, *violines* y, a veces, también un clarinete. Con estos instrumentos se formaban orquestas, conocidas con el nombre de *mariachis*, mientras que las que se formaban con una guitarra y un arpa recibían el nombre de *huapangos*.

SINTESIS DEL CAPITULO VI

Hernán Cortés no sólo descubrió un territorio — Méjico — sino la existencia de una gran civilización autóctona, la azteca.

Todas sus manifestaciones científicas y artísticas, así como su régimen político y costumbres, han podido estudiarse, pero su música no pudo ser recogida. Las referencias de los primeros cronistas nos confirman de que este arte fué cultivado por el pueblo azteca, al que vieron bailar al son de instrumentos y oyeron cantar sus poesías.

Estos cantares son verdaderos poemas, folklore puro, expresión de los sentimientos de un pueblo de avanzada civilización y depurado gusto estético.

La poesía fué favorecida por las características musicales de su idioma; dicha poesía nativa se cantó hasta 30 años después de la conquista.

Su instrumental es una prueba evidente que cultivaron la música en el exacto sentido de la palabra. Podemos citar el huhuétl, el teponaztli, el atecocoli, tzichauaztli, el tlapitzalli, el ayacachtli y otros.

En la música se cree fué usado el sistema pentatónico, lo cual contrasta con sus bailes llenos de variedad y animación.

Los aztecas eran muy afectos a la danza, siendo el baile obligado en todas las esferas sociales. Hay bailes guerreros, de bodas, de sacrificio y para otras circunstancias.

La danza sobrevivió, pero la poesía y la música azteca desaparecieron por la imposición de la española, que se adueña rápidamente de todos los ambientes, y la natural predisposición de los indígenas facilita la labor del misionero en la enseñanza de la música religiosa.

Fray Pedro de Gante, el célebre predicador flamenco, fué el iniciador y propulsor de la música religiosa y europea en Méjico. Aprendió la lengua nativa y formó entre los indígenas cuerpos de cantores para los oficios divinos. En 1524 fundó una escuela en la que se enseñaba, entre otras asignaturas, canto y ejecución de instrumentos musicales.

Fuera de la acción religiosa, se contó posteriormente con la acción de los conquistadores, que a partir de 1525 se establecieron en Méjico con escuelas de danzas y música.

El primer libro de música impreso en América, es el "Graduale Dominicale", que salió de la imprenta de Méjico en 1576.

La música mejicana es esencialmente española hasta el siglo XVIII, en que comienzan a destacarse los caracteres propios de la raza, definiéndose la música nacional.

Solamente en la melancolía de la música popular mejicana se advierte la raíz aborígen.

Nace esta música como reflejo de su antecesora, pero con la idiosincrasia de un pueblo nuevo; no tuvo una iniciación docta.

La amalgama de la música profana en las iglesias y de la música religiosa en el pueblo, duró muchos años, hasta que se impuso el canto regular litúrgico en todos los templos; esta fusión dió carácter a las canciones mejicanas del siglo pasado y se conserva hasta hoy; originándose la música popular en los comienzos del siglo XIX, considerándose a "La Golondrina" como la canción modelo de la vernácula de ese tiempo.

El carácter de esta nueva música responde a la influencia del ambiente en que brota; puede dividirse en dos grandes grupos, el del Bajío que abarca las canciones costeñas o de "tierra caliente", de aire lento, frase amplia y alto vuelo lírico y vocal, a semejanza de la música italiana, y el del Norte, de movimiento rápido, rico en sucesión melódica, de tipo expresivo, malicioso e irónico, que corresponde a las canciones de "la altiplanicie" o "tierras frías".

Esta música sufre influencia italiana hacia 1745, se reproducen en 1825 y adquiere su acción máxima de 1840 a 1880 ó 1890, momento en que se cimentó la canción popular de hoy. La influencia francesa no alcanzó a marcar tipos en la música popular. Con las danzas se infiltró en Méjico el gusto por la música eslava, cubana y austriaca. En síntesis, la música mejicana reúne dos influencias básicas: la española y la italiana.

El folklore mejicano es rico en canciones y bailes regionales; la expresión nacional la constituye el jarabe, danza típica que se baila y canta en todo Méjico; es una sucesión de bailes de aire vivo y expresión animada. Las danzas son algunas de pura tradición indígena, pero la mayoría de ellas recuerdan a las españolas; también se ha dejado sentir la influencia del zorzico vasco en algunos bailes.

La canción popular mejicana es, por lo general, breve y expresiva.

CAPITULO VII

El Uruguay y su cultura musical. — Enseñanza de la música en sus establecimientos. — Asociaciones musicales. — Compositores e intérpretes destacados.

EL URUGUAY Y SU CULTURA MUSICAL Ya hemos dicho en el capítulo inicial que el empuje de la conquista arrasó literalmente con todas las manifestaciones espirituales de los pueblos americanos, salvándose por su situación privilegiada, por su fuerte personalidad y por su larga tradición, los restos de las civilizaciones azteca e incaica y algunos pequeños vestigios de otros pueblos de la costa del Pacífico.

De los pueblos de la costa atlántica, — en caso de haber poseído algún arte autóctono en materia musical, — nada ha sobrevivido y todo su legado presente procede de la música española y portuguesa, con mezcla africana e influencias de diverso origen, sobre todo italiano. Esa música importada al cambiar de ambiente, de panoramas y de climas inspiradores, y al caer en manos de los nativos y de los mestizos, con sus particulares

condiciones de vida, organización y sensibilidad, sufrió la transformación de sentido y de expresión con que hoy la conocemos.

El Uruguay no posee por estas circunstancias una música netamente nativa y aún su folklore, reducido a escasos tipos camperos, de origen criollo, vale decir, las expresiones españolas que nacieron con carácter local como resultado del cruce con los nativos, carece de lineamientos personales que lo distinguan.

Durante toda la conquista la música que se practica en el Uruguay es esencialmente española, no poseyéndose datos que atestiguen un cultivo intenso ni una producción afortunada que dé relieve al arte local o que lo distinga con características nuevas, expresadoras del sentir nacional.

Su música popular es, puede decirse, de reciente formación, abarcando el período de la consolidación política hasta hoy, en que aún no ha creado formas particulares y en que siguen en uso las danzas y canciones que, provenientes del acervo musical hispano, al mestizarse en las provincias del litoral del antiguo Virreinato del Río de la Plata dieron origen a la música popular, uruguaya y argentina.

Ambas obedecen a una misma razón de ser, sus elementos constitutivos son los mismos y su expresión es semejante. Los *tristes*, *cielitos*, *media cañas*, *triumfos*, *cuandos*, *milongas*, *tangos* y *vidalas* y los *pericones* orientales guardan estrecha similitud con los nuestros y sus *payadas* de *contrapunto*, que no tuvieron tanto auge como aquí, se inspiran

en los mismos temas y responden a la misma forma. Pero esa similitud no llega a ser estrictamente igual; una leve diferencia de acento las distingue para un oído experto y, además, las canciones campesinas uruguayas se utilizan preferentemente para marcar el ritmo de la danza o se limitan a acompañar el baile, sin admitir coros, pues a lo sumo las voces cantan al unísono.

Producto de la libre improvisación, los cantos que entona el campesino oriental son monótonos, de frases alargadas y lánguidas, que se prolongan en largos silbidos, con los que el cantor se acompaña en las jornadas a través del campo.

Contrastando con la existencia vegetativa de la música campesina, Montevideo, que en muchos aspectos es una de las capitales americanas de mayores inquietudes espirituales, acusa una notable reacción en lo que atañe al arte musical, y en las dos últimas décadas ha venido formando un ambiente sumamente propicio para un renacimiento nacional, inspirándose sus artistas en las sugerencias del campo, y produciendo obras que, como las de Eduardo Fabini, alcanzan renombre internacional como expresiones netamente uruguayas.

El ambiente musical uruguayo, que puede considerarse como preparatorio de serias empresas en favor de una música nacional, ha sido formado por el esfuerzo tenaz de muchos precursores, que con su iniciativa privada y con su entusiasmo han venido formando generaciones de estudiosos, los que en una intensa práctica de la música universal

han formado en el público clima apropiado para las altas expresiones del arte, y una buena parte de ellos busca ahora en el sentir popular inspiraciones para obras de aliento nacional.

El Estado, por su parte, también ha contemplado el resurgimiento y lo fomenta mediante la inclusión de la enseñanza de la música en los establecimientos primarios, secundarios y normales, reformando los métodos en el Conservatorio Nacional y creando organismos que lo orienten pedagógicamente y que encaucen el gusto popular. A este último propósito obedece la creación del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (S.O.D.R.E.), la más amplia entidad de difusión cultural del Uruguay y una bella aplicación de los beneficios de la radiotelefonía a la educación estética.

ENSEÑANZA DE LA MUSICA EN SUS ESTABLECIMIENTOS

El Uruguay cuenta con varios institutos privados de enseñanza primaria y secundaria de la música, y dependiente del S.O.D.R.E. funciona el Conservatorio Nacional, que tiene anexas la Escuela de Enseñanza Coral, Escuela de Baile y Escuela de Comprimarios, donde se siguen cursos completos para cada especialidad, dentro de programas orgánicos que contemplan la asimilación por parte del alumno de elementos técnicos, culturales y estéticos, que van formando un alumnado capaz y consciente de la

alta finalidad del estudio. Como complemento se dictan cursos abreviados de historia y estética de la música y destacados profesores dan conferencias, irradiadas por el Servicio, sobre problemas de aplicación y orientación, encauzando las corrientes musicales hacia prácticas severas de depuración artística.

Asignatura obligada en todos los establecimientos de enseñanza primaria y secundaria, y en especial en la normal, la música es tratada en estos últimos establecimientos en cuatro años de estudio, que comprenden dos años de teoría y solfeo incluidos en el estudio de la acústica, de las particularidades sonoras de los instrumentos, de la historia de la evolución musical desde el Renacimiento hasta nuestros días, con especial atención a la música española y americana, historia de la danza y prácticas auditivas para educar el oído de los alumnos.

Los dos últimos años encierran el estudio de las características y significado de la ópera, del sentido de la música nacionalista y del ballet, de la música moderna, el poema sinfónico y la música popular, finalizando con el estudio de la actualidad en la música latinoamericana, sus tendencias, influencias y problemas.

Los programas de los establecimientos secundarios incluyen dos horas semanales en todos sus cursos para preparación coral, con práctica vocal y auditiva para formar conjuntos homogéneos de canto a coro.

ASOCIACIONES MUSICALES

El órgano de mayor difusión artística y cultural del Uruguay es el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (S.O.D.R.E.), entidad que por su volumen e importancia escapa a la reducida clasificación de este subcapítulo, pero que por contener en ella la más grande y mejor organizada orquesta sinfónica del Uruguay, su más reputado conjunto de cámara, coros y cuerpos estables para espectáculos coreográficos, la reseñaremos en primer término entre las agrupaciones que en el vecino país dedican sus esfuerzos a la divulgación musical.

Creado por decreto de 1929 como organismo autónomo para desarrollar y dirigir el movimiento cultural del Uruguay, el S.O.D.R.E. ha llegado a ser una de las entidades educacionales más representativas del continente y la que más eficaz acción desarrolla en beneficio de la cultura colectiva.

Su actividad es variadísima y aunque la música es su elemento fundamental de acción, divulga por medio de sus estaciones radiodifusoras C.X.6 en onda larga y C.X.A.4 en onda corta, cursos y ciclos de conferencias sobre distintas ciencias y artes y mantiene una constante información oficial, vinculando al público estrechamente con las actividades artísticas y culturales y encauzando sus conocimientos y gustos estéticos mediante una prolija revisión de elementos y de obras.

Musicalmente el S.O.D.R.E. cuenta, en primer término, con el Conservatorio Nacional de Músi-

ca, Escuela de Enseñanza Coral, Escuela de Comprimarios, Escuela de Baile y servicios anexos, como la Biblioteca, Discoteca Nacional, cátedras de historia de la música, Laboratorio Experimental y Departamento de Investigaciones Musicales. Su plantel musical lo forman la O.S.S.O.D.R.E. (Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica), prestigioso organismo de ciento seis ejecutantes seleccionados por concurso y la mayor masa orquestal del país, la Orquesta y la Banda de Montevideo, el Conjunto de Música de Cámara, Conjunto "Mozart" y otros conjuntos que se forman con los mismos elementos según las circunstancias. Además cuenta también con los coros estables formados por alumnos de la escuela de comprimarios.

Estos organismos cumplen un intenso programa de audiciones regulares, las que son ofrecidas al público a precios bajísimos en la sala del teatro Urquiza, convertido en salón auditorio del S.O.D.R.E. Por intermedio de ellos el público uruguayo ha podido escuchar las más célebres obras de la literatura musical universal, bajo la dirección de sus maestros habituales y en muchos casos bajo la batuta de eminencias mundiales y con el concurso de los más célebres especialistas, contratados exprofeso. Las orquestas del S.O.D.R.E. han llevado a ese escenario y desde allí han sido transmitidos por C.X.6 y C.X.A.4, conciertos sinfónicos y sinfónico-corales, espectáculos líricos,

ballets, comedias musicales, conciertos de cámara y vocales, de banda y de orquestas menores.

Esta actividad se ve ampliada con la transmisión regular que las emisoras del S.O.D.R.E. realizan de todas las funciones líricas del teatro Colón de esta capital y con el aporte de la Discoteca Nacional, la más profusa y mejor seleccionada del país, en base a la cual se organizan programas de alta jerarquía con la inclusión de obras completas que abarcan desde la ópera y el oratorio hasta la música popular estilizada.

La labor serena y orientadora del S.O.D.R.E. ha contribuido eficazmente a elevar el nivel estético del público uruguayo y a prepararlo para un brillante porvenir en el terreno musical.

Desde 1929 hasta 1931 ejercieron la dirección de la O.S.S.O.D.R.E. los maestros uruguayos Scarabelli y Pablo, a los que sucedió el director italiano Lamberto Baldi, joven y reputado músico cuya obra ha consolidado el prestigio de esa orquesta, que en 1937 intervino en trece conciertos sinfónicos, diez espectáculos mixtos, cinco conciertos sinfónico-corales, cuatro espectáculos coreográficos, un espectáculo lírico y un concierto extraordinario.

La Banda de Montevideo es dirigida por los maestros uruguayos Benone Calcavecchia y Vicente Ascone y la Orquesta de Montevideo actúa bajo la dirección del maestro Carlos Estrada.

El Conjunto de Cámara está integrado por los señores Mischa Jessel, Oscar Chiolo, Enrique Sebastiani, Florencio Mora y Víctor Guaglianone y el Conjunto Mozart por Juan Fabri, Armando Coiroló, Armando Beaulieu y Tomás Moirano.

La Discoteca Nacional la dirige el musicólogo alemán Francisco Curt Lange.

El S.O.D.R.E. ampliando sus actividades incorporará una nueva emisora a su red propaladora, la que llevará la característica C.X.38, en onda larga y ha adquirido el teatro Solís para instalar sus estudios y sala de espectáculos por su mayor capacidad.

La Asociación Coral de Montevideo es una de las más antiguas instituciones dedicadas a la práctica pública de la música. Fundada en 1917 por el maestro Guillermo Kolischer, se especializó en la música coral, ofreciendo una serie de conciertos sumamente interesantes que llamaron justamente la atención del público. Más adelante se orienta hacia la música nacional y en ese aspecto ha realizado una obra digna de encomio al dar a conocer la producción de autores locales como Fabini, Cluzeau Mortet y Cortinas. En la actualidad cumple una labor regular y bajo la dirección del maestro Carlos Correa Luna obtiene señalados éxitos con su orquesta, la que ejecuta periódicamente obras locales, de autores americanos y del repertorio universal.

La desaparecida Asociación de Música de Cámara, que fundaran Eduardo Fabini, Vicente Pablo, Rómulo Fiammengo, Florencio Mora y Ave-lino Baños, fué durante muchos años una de las más caracterizadas agrupaciones musicales uruguayas, hasta su disolución en 1929.

Otras agrupaciones montevideanas son la Asociación Coral Palestrina, que cultiva la música operística y de cámara; la Orquesta Polifónica de Don Bosco, especializada exclusivamente en la música religiosa y bajo la dirección del maestro

Alberto Rodríguez, y los institutos Verdi, fundado por Luis Sambucetti, uno de los primeros músicos uruguayos, y La Lira, que son establecimientos de educación musical y en los cuales se realizan frecuentemente actos públicos y conciertos a cargo de los alumnos más destacados y de los conjuntos orquestales propios.

COMPOSITORES E INTERPRETES DESTACADOS

Los compositores uruguayos que más se han destacado son todos contemporáneos y entre sus más renombrados artistas figuran los que con más empeño y entusiasmo han abordado y tratado la música nacional. Las figuras centrales del panorama musical uruguayo son Eduardo Fabini, Luis Cluzeau Mortet, Carlos Giucci, Vicente Ascone, Carlos Estrada, Alfonso Broqua, César Cortina, Domingo Dente, Ramón Rodríguez Socas y Luis Pedro Mondino, algunos de los cuales también se destacaron como excelentes ejecutantes.

En primer término figura Eduardo Fabini, valor máximo de la música uruguaya y compositor de prestigio internacional, el que inspirándose en las sugerencias del campo ha recogido en su obra el espíritu nacional, traduciendo admirablemente el paisaje campesino y la emotividad de su ambiente. Fabini se expresa libremente y aunque en su música es algo descriptivo, no sigue escuelas ni tendencias extrañas a su inspiración, la que se muestra espontánea y liberal en la forma y perfectamente identificada con el ambiente en el sentido. Sus obras son: los poemas sinfónicos "Campo" y "La Isla de los Ceibos", la obertura para orquesta

coros y recitado "*La Patria Vieja*", tres "*Tristes*" para orquesta, una "*Fantasia para violín y orquesta*" y los temas sinfónicos "*Melga sinfónica*" y "*Mburucuyá*". Utilizando temas nativos Fabini ha compuesto numerosas canciones infantiles y cantos de cuna y un precioso ballet infantil titulado "*Mañana de Reyes*".

Las obras de Fabini figuran en los programas de las principales orquestas del mundo, habiendo sido ejecutadas por las de las más importantes capitales americanas y por renombrados conjuntos europeos.

Nació este músico el 18 de mayo de 1883 en el pueblo de Solís de Mataojo, iniciando desde edad temprana el estudio del violín, que luego continúa en Bélgica bajo la dirección de César Thompson, con el que completa sus estudios de armonía.

Su actividad como instrumentista, compositor y organizador es intensa y desde 1907, en que con Vicente Pablo y Avelino Baños funda el Conservatorio Nacional del Uruguay, se convierte en uno de los más activos propulsores del arte musical en su patria.

Luis Cluzeau Mortet es otro de los grandes músicos uruguayos aplicados a la obra nacional y que con elementos nativos ha logrado categoría internacional. Pianista y violinista de mérito, dividió su labor entre la enseñanza, los conciertos y la composición, entre cuyas obras más importantes se citan sus tres poemas sinfónicos titulados "*Llanuras*", "*Rancho*" y "*La Siesta*"; dos "*Suites*" y una "*Fantasia*", para piano y orquesta; varias "*Impresiones breves*" para cuarteto de arcos; "*Preludios*" para piano; un "*Pericón*" para guitarra y otras composiciones. Sus obras también han transpuesto las fronteras de su patria y por ellas recibió en dos ocasiones la "*Remuneración a la labor artística*" con que el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay premia las mejores obras. En la actualidad dicta la cátedra de historia de la música en el S.O.D.R.E.

Vicente Ascone, subdirector de la Banda de Montevideo, solista de pistón de la O.S.S.O.D.R.E. y el mejor especialista de este instrumento en el Uruguay, con Carlos Giucci,

otro de los grandes valores musicales del vecino país, han abordado también la composición sobre temas locales, pero enfocada desde un punto de vista más clásico, produciendo obras de música pura. Del primero se destaca su ópera en cuatro actos "*Paraná Guazú*", una "*Suite uruguaya*", su "*Farsa sentimental y grotesca*", "*Nocturno nativo*", "*Cantos de atardecer*" y tres ballets infantiles, habiendo ganado en dos oportunidades el primer premio del Ministerio de Instrucción Pública. La obra más significativa entre las composiciones de Giucci es su "*Pequeña suite*".

Los demás compositores han seguido las tendencias corrientes en la ópera y en la música de cámara y de entre ellos se destacan Carlos Estrada, director de la Orquesta de Cámara de Montevideo, de entre cuyas obras sobresalen sus "*Estudios*" para piano, "*Canciones tristes*" para canto, sus "*Canciones de cuna*" y un "*Preludio, minué y final*" para orquesta, y Ramón Rodríguez Socas, excelente pianista y director del Conservatorio "La Lira", de quien se conocen dos óperas: "*Alda*" y "*Murineda*".

Benone Calcavecchia es el director de la Banda de Montevideo y ha compuesto diversas obras muy celebradas; Virgilio E. Scarabelli es uno de los más reputados violinistas, de destacada actuación en diversos países americanos y europeos y de una intensa actividad docente; Domingo Dente también ha cumplido una meritoria labor en la enseñanza, fundó la Asociación Coral Palestrina y en la actualidad dirige los coros del S.O.D.R.E. y un liceo musical.

Como ejecutantes se destacan Hugo Balzo, excelente pianista, Nybia Mariño Bellini, que llamara justamente la atención de los públicos americanos y europeos como precoz concertista de piano y, siempre en este instrumento, han logrado sobresalir Omar Liheira Riet y Fanny Ingold.

Los violinistas más celebrados en la actualidad son Juan Fabri, solista de la O.S.S.O.D.R.E. y Esther Manevich de Simón; los violistas son Guido Santórsola (italiano) y Florencio Mora y los cellistas Víctor Guaglianone y Oscar Nicastro.

Director estable de la O.S.S.O.D.R.E. es Lamberto Baldi,

SINTESIS DEL CAPITULO VII

El Uruguay no posee una música netamente nativa, y aun su folklore, reducido a escasos tipos camperos, carece de rasgos característicos que lo distinguan. Durante la conquista, la música que se practica es esencialmente española, y puede decirse que su música popular es de reciente formación. Los elementos constitutivos de la música uruguaya y del litoral argentino son los mismos, y su expresión es semejante.

Los cantos que improvisa el campesino oriental son monótonos, de frases alargadas y lánguidas, que se prolongan en largos silbidos.

Montevideo acusa una notable reacción en lo que atañe al arte musical y vemos así surgir obras como la de Eduardo Fabini.

El ambiente musical uruguayo es favorecido por la acción concurrente de los hombres que se dedican a cultivar este arte, y por la acción del Estado, el cual lo fomenta mediante la inclusión de la enseñanza de la música en los distintos establecimientos. Con el fin de encauzar el gusto popular ha creado el S.O.D.R.E.

La enseñanza de la música en el Uruguay es obligatoria en todos los establecimientos de enseñanza primaria y secundaria, y se le dedica especial atención en la escuela normal. En general, en los programas de los establecimientos secundarios se enseña, especializándose unos más que otros, teoría y solfeo, historia de la evolución musical desde el Renacimiento hasta nuestros días, etc., etc., sin exclusión de la preparación coral.

Hay también importantes institutos privados e indepen-

diente del S.O.D.R.E. funciona el Conservatorio Nacional.

El órgano de mayor difusión artística y cultural del Uruguay es el S.O.D.R.E., creado por decreto de 1929 como organismo autónomo, que ha llegado a ser una de las entidades educacionales más representativas del continente y la que más eficaz acción desarrolla en beneficio de la cultura colectiva. Su actividad es variadísima y ha contribuido eficazmente a levantar el nivel estético del público uruguayo y a prepararlo para un brillante porvenir en el terreno musical. Figuran también entre sus agrupaciones la Asociación Coral de Montevideo, fundada en 1917, la Asociación Coral Palestrina, la Orquesta Polifónica de Don Bosco; los Instituto Verdi y la Lira.

Los compositores uruguayos que más se han destacado son todos contemporáneos. Figuran, entre ellos: Eduardo Fabini, Luis Cluzeau, Mortet, Carlos Giucci, Vicente Azcone, Carlos Estrada, etc.

CAPITULO VIII

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

LA MUSICA EN CHILE La historia musical chilena no ha sido suficientemente investigada y su acervo nativo, por otra parte, no tuvo el desarrollo y la supervivencia de otros de origen americano, no obstante lo cual se conservan rastros de antiguos usos, que posteriores estudios los delinearán más nítidamente. En el sur subsisten restos de antiguas prácticas musicales aborígenes, las que se evidencian en los bailes y ceremonias que acompañan ciertas fiestas populares de los araucanos, muchas de las cuales han modificado su sentido y su exteriorización y, sin perder su religiosidad primitiva, han pasado a ser, bajo el influjo de la conquista, usuales en ceremonias cristianas.

El hecho de que rituales de cultos primitivos hayan sido absorbidos por el catolicismo es común en muchos pueblos de cultura anterior y se repite en el araucano que, reacio a la asimilación y al contacto con los extraños, ha conservado sus antiguos usos, adaptándolos a las nuevas tendencias

que le trajo el conquistador y en las cuales ellos reviven algunos aspectos de sus viejas creencias.

La raza araucana, que poseía una floreciente civilización, practicaba la magia como elemento de religión y en las ceremonias públicas o secretas el ritual se acompañaba con danzas invocatorias o propiciatorias, que bajo la dirección de los hechiceros realizaban, casi siempre, para pedir a las divinidades o espíritus los beneficios de su ayuda en los trances difíciles.

La forma de estas danzas se ha mantenido, como dijimos, hasta hoy, y es el único legado musical de ese pueblo, ya que la música propiamente dicha, en caso de haberse contado con ella, lo que es presumible, se ha perdido totalmente, considerándose que la que en la actualidad acompaña a esas mismas danzas y los instrumentos que la producen son de creación posterior, aunque en ellas no se vea ninguna influencia conocida.

El norte y el centro del país, en lo que a cultura se refiere, estuvo influenciado por los incas, que con Yupanqui ocuparon el territorio ochenta años antes de la llegada de Valdivia, aunque tampoco en esas zonas se ha recogido música precolonial o tipos coloniales bien definidos que permitan su estudio. Esa falta de información, y de la investigación necesaria, se advierte en todo el curso de la historia musical chilena, la que se puede sintetizar en cuatro grandes períodos; primero: el aborigen o precolonial, con las danzas autóctonas ya mencionadas y que detallaremos en el capítulo si-

guiente y con la música incaica en el norte y centro del país; segundo: el de la conquista, con la introducción de la música religiosa y su difusión por medio de los misioneros. Conjuntamente con ésta llega a Chile la música popular española, que los conquistadores implantan en los centros que fundan, cultivándola en modo exclusivo. El tercer período es el de la música criolla, que nace por derivación de la popular española, con influencia de sentido religioso y con características locales, captadas del medio ambiente y de la nueva penetración por el norte de la música incaica ya modificada con elementos españoles y africanos. El cuarto es el de la música contemporánea, con la afirmación de los caracteres locales en la música popular.

El período colonial se caracteriza por el casi monopolio de la música religiosa, que anula con la prédica misionera y con las prohibiciones las prácticas autóctonas, de las cuales en el pueblo subsisten las viejas danzas rituales.

La música criolla se insinúa en el siglo XVIII como una derivación de la popular española, la que mientras que en los grandes centros se mantiene en toda su pureza, en los pequeños poblados se va modificando por la influencia del ambiente, de las costumbres y modalidades populares y de las exteriorizaciones espirituales del pueblo nuevo que surge. Este capta firmemente, por poseer elementos comunes de expresión, la música que derivada de la incaica en su fusión con la española, y a la cual se le han agregado ritmos negros, desciende del norte y se asienta en el centro del país como una manifestación local, con sus *zambas*, *cuecas*, *zamacuecas* y otros tipos característicos de la música criolla actual.

Así se penetra en el siglo XIX, con una práctica reducida y con un enorme distanciamiento entre la música campesini-

na y la ciudadana; aquélla cimentando expresiones nacionales y ésta conservando tipos europeos.

La emancipación política no trajo mayores modificaciones y después de la batalla de Chacabuco penetran, con el ejército de San Martín, dos de las primeras bandas militares, las que al reproducirse en Chile forman los únicos conjuntos que ofrecen esparcimiento musical al público. Desde 1814 existía en el país una banda militar formada a base de instrumentos de cuerda, pues eran rarísimos los de viento. En Santiago se contaba también con una pequeña orquesta al servicio de la Catedral, pero con esos elementos no bastaba para despertar en el público el gusto por la música, que permanece por largas décadas estancada y reducida a la escasa práctica de músicos ambulantes.

Con la expedición libertadora llegan a Chile danzas argentinas, entre ellas el *pericón*, el *cuando* y el *cielito*, que se aclimataron rápidamente.

Con la llegada, en 1820, de la célebre cantante Isidora Zegers, se despierta el gusto por el canto. En 1826 se funda la Sociedad Filarmónica y con aficionados chilenos y la colaboración del célebre violinista italiano Massoni, se organiza una orquesta de conciertos, la que no alcanza larga vida.

La ópera italiana, introducida con una compañía lírica de esa nacionalidad en 1830, ejerce desde ese momento la preponderancia en el ambiente musical chileno, prolongando su influencia hasta entrado el siglo XX, en que las generaciones de músicos de este período buscan inspiración en los motivos nacionales para sus obras, tratando de independizarse de influencias y de crear un arte propio.

Con excepción de D. José Zapiola, gran propulsor de la música en Chile, compositor y autor de la *Marcha de Yungay*, músico que se perfeccionó en Buenos Aires y que luego fué profesor y director del Conservatorio Nacional, maestro de Capilla de la Catedral de Santiago y fundador de una de las primeras publicaciones musicales del vecino país—El *Semanario Musical*—, no se registra durante todo el siglo pasado hecho de importancia ni músico destacado en la historia musical chilena.

El estado no contribuyó en forma efectiva a la educación y difusión musical y recién en 1843 se crea una clase de canto en la Escuela Normal de Santiago, a la que luego sigue la fundación del Conservatorio Nacional de Música en 1851, el que tampoco cumplió una función creadora en sus primeros tiempos y hasta final de siglo, siguiendo las influencias de la época, que consideraban al arte musical como función de adorno y en el que estaba en auge la ópera italiana.

El actual impulso con que en Chile se encamina hacia una música nacional es debido al esfuerzo privado de un núcleo de precursores, entre los que se destaca P. Humberto Allende, el más grande de los compositores chilenos contemporáneos.

La intervención oficial ha contribuído últimamente a hacer posibles esos esfuerzos, y con la creación en 1929 de la Facultad de Bellas Artes, anexa a la Universidad de Santiago, se ha encarado en su Escuela de Música el problema de la formación artística de los futuros maestros de música, los que siguen cursos completamente reformados y en los que se imparte una sólida enseñanza musical y preparación artística. El Conservatorio Nacional, dependiente de esa Facultad y bajo la dirección del compositor Armando Carvajal es, en la actualidad, modificados sus estatutos y sus planes de estudio, una de las instituciones mejor orientadas del continente.

La difusión musical ha tomado un gran incremento por medio de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, entidad que funciona bajo el patrocinio y dependencia de la Universidad, que es

la que rige los destinos de todas las manifestaciones artísticas. Una excelente orquesta, que dirige Armando Carvajal, desarrolla una activa labor, ofreciendo grandes conciertos periódicos en la capital y principales ciudades del interior, dando a conocer las mejores producciones de los autores de prestigio universal y la de los más destacados compositores chilenos.

El momento actual es de una intensa práctica y de una activa producción, primando los motivos nacionales en las obras de los más enjundiosos compositores trasandinos. En lo que se refiere a la actuación de figuras de renombre mundial, Santiago y Valparaíso poco a poco van liberándose de la dependencia de Buenos Aires, en que han vivido por más de treinta años, y aunque los artistas que actúan en esas ciudades son, en su mayoría, los que se presentan en escenarios o salas porteñas, el público chileno se ha acostumbrado a conciertos regulares y a temporadas duraderas.

DANZAS Y CANTOS NATIVOS

Refractario a la fusión y viviendo en la comunidad de su raza, el araucano ha podido conservar parte de sus antiguas ceremonias rituales, las que aún cuando han modificado su sentido, mantienen sus formas tradicionales, en las que son visibles los rastros de creencias arcaicas.

Estas curiosas ceremonias, que comprenden bailes y canciones de distinta índole, son completamente extrañas para el elemento criollo, el que no in-

terviene en ellas ni tampoco utiliza los instrumentos aborígenes, así como tampoco el araucano se vale del instrumental europeo en sus fiestas y ceremonias nativas.

La mayoría de los bailes y de la música que interviene en las fiestas con que en las tribus del sur se recuerdan rituales del pasado, tienen sentido enigmático, de indudable origen religioso, que acompañan mitos de magia, consagraciones de hechiceros, invocaciones a los espíritus y a los astros, exorcismos y ritos de brujería.

Curioso es comprobar como algunas de esas danzas acompañan hoy celebraciones del culto católico, como sucede en las fiestas de la Virgen de Andacollo y de otros pequeños poblados sureños.

El araucano tiene también canciones pastoriles, cantos de cuna, motivos descriptivos, canciones festivas y otros tipos, siendo todas sus danzas acompañadas por el canto.

A la música y danzas religiosas pertenecen el *ngillátun*, rogativa cantada y bailada; el *machiluwn*, que es el baile de iniciación de una nueva *machi* (curandera y hechicera); el *rewetun*, ceremonia ritual de la colocación de la escala sagrada *rewe* frente a la casa de las *machis*; los *machi ül*, cantos y danzas exorcísticas que celebran las *machis* para curar a los enfermos, que suponen embrujados; los *amul pültü*, cantos funerarios destinados a liberar a los muertos de los espíritus malignos; los *amul püllüen*, también funerarios y destinados a hacer que el espíritu de los muertos se aleje de la tierra,

y los *choike prün*, o baile de los avestruces, que se cantaba y danzaba invocando la lluvia.

Los *ñuin ül* son danzas pastoriles que se cantan en el momento de recoger las cosechas; los *uma quilpichiheen* son especies de canciones de cuna y los *palüve ül* cantos de entretenimiento, siendo los dos últimos entonados sin acompañamiento instrumental. Tema descriptivo es el *wirafun kawellu*, que quiere decir *galope de caballo* y que es una imitación del mismo ejecutado en *trutruca* y en *lolkiñ*, ambos instrumentos aborígenes.

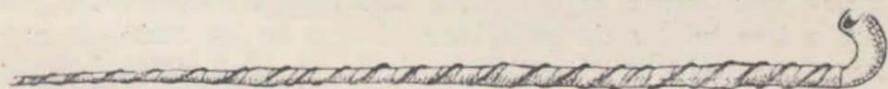
Las danzas son monótonas por la repetición de los mismos pasos, saltos y figuras, ejecutándose en líneas, círculo y parejas y con movimientos violentos y con pronunciadas contorsiones, que obligan a los danzantes a grandes esfuerzos físicos. Su música es también monótona por la misma repetición de notas, por su poca variedad, ya que solamente se emplean cuatro o cinco sonidos, aunque tiene gran sentido rítmico y melodías muy características.

Entre los nativos los instrumentos de viento son esenciales en el hombre y la mujer usa los de percusión y cuerda, sin que esta división sea jamás alterada.

El instrumental araucano comprendía viento, percusión y cuerda, este último derivado de algunos instrumentos importados por los conquistadores. De los de viento son la *trutruca*, el *pinkülwe*, el *lolkiñ*, la *pifülka* y el *küllküll*; entre los de percusión figuran el *kultrun* y la *wada* y entre los de cuerda el *künkülkawe*, el *charango* y el *trompe*.

La *trutruca* es uno de los instrumentos más característicos de los araucanos y se construye con una caña de quila o *küllä*, semejante a la del bambú, que alcanza dimensiones entre dos metros y medio y tres. La caña se abre en dos partes, se vacía cuidadosamente su interior sin dañar las paredes y luego se pone a secar. Una vez conseguido esto, se unen los pedazos sin dejar intersticio alguno, se forra el tubo con tripas de caballo y se amarra con hebras de cáñamo; en la extremidad superior se hace un corte en diagonal, el que sirve de embocadura, y en la inferior se sujeta con fibras o con tiento un cuerno. Antes de usarla, el indio, como hace con casi todos sus instrumentos de viento, deja pasar por el tubo una cantidad de agua para humedecer las paredes y producir sonidos más suaves.

La *trutruca* produce sonidos graves, de tono impresionante, y la música que puede ejecutar es monótona, pues su gama de



TRUTRUCICA

sonidos se reduce a tres o cuatro usales. El esfuerzo del ejecutante le impide sostener trozos de larga duración. Parece ser que este instrumento es netamente aborigen.

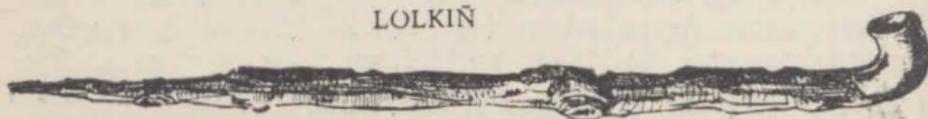
El *pinkülwe* es una flauta de caña de 35 a 40 centímetros de largo por dos y medio a tres de ancho, que se obtiene de un trozo de *küllä* a la que se le hace con un hierro candente o una caña encendida un hueco interior de uno y medio a dos de ancho, dejando cerrada una de sus extremidades. Cerca de ella se practica un orificio y más distante una sucesión de cuatro más pequeños. El primero sirve para la emisión del aire y los demás para la digitación.

Su sonido es delicado y muy semejante al de la flauta, siendo el instrumento aborigen que produce los sonidos más agudos y el solista por excelencia, ya que nunca se le utiliza en conjuntos o en las ceremonias, siendo el compañero del indio en la soledad y con el cual crea la música

para su esparcimiento espiritual o su diversión. Los muchachos lo hacen también con cañas de cicuta y algunos de ellos en lugar del orificio lateral para la emisión del aire, tienen una abertura en la extremidad, a modo de pico, como en el *pincollo*, del cual parece pariente.

El *lolkiñ* es otro de los más antiguos instrumentos aborígenes y se construye con la vara central de una planta costera llamada *lolkiñ* o *liklolkiñ*, que es hueca en su interior, alcanzando la vara extraída aproximadamente el metro y me-

LOLKIÑ



dio de largo por dos y medio a tres centímetros de ancho. La vara afecta una forma cónica y una vez seca, en su extremo más agudo se introduce una boquilla compuesta por dos o tres tubitos de caña, unos dentro de los otros, de manera que reducen el diámetro de la cavidad natural de la vara en su embocadura.

En la boquilla se hace un corte anguloso y en el otro extremo de la vara se coloca un cuerno.

Para tocar en él, el indio, una vez que ha humedecido el interior, como es su costumbre en los instrumentos de viento, aspira en lugar de soplar y produce sonidos semejantes a los de la trompeta con sordina. Las posibilidades del *lolkiñ* son limitadas, produciendo sólo cuatro sonidos comunes, pero como su timbre es claro y de acento dulce y expresivo, los indígenas lo utilizaban como solista, aunque también acompañaba los conjuntos en la danza. Algunos *lolkiñ* se construyen también con el tallo de una especie de cardones.

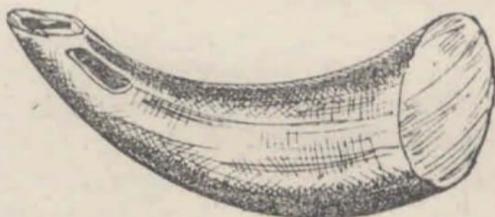
La *pifülka*, que antes se construía sobre hueso, piedra o en barro cocido, se hace actualmenet con un trozo de madera de roble de alrededor de 25 centímetros de largo por 5 ó 6 de ancho. Este trozo se horada o se quema en su interior, en una profundidad de 10 a 15 centímetros, dejando un tubo cerrado con un orificio que es más angosto en el fondo y más ancho y de forma ovoidal en la parte superior.



PINKÜLLWE

Humedecido el tubo y los labios del ejecutante, este los apoya sobre el borde de la abertura y al soplar produce sonidos algo estridentes, fuertes y variados según la inclinación del instrumento o la posición de los labios. Hay *pi-fülkas* con dos cavidades, que producen entre 24 y 26 sonidos, mientras que las otras sólo alcanzan a 13. Este instrumento parece que antes se empleó para emitir señales y hoy acompaña las danzas subrayando los ritmos.

El *küllküll* es un pito de cuerno, por lo que parece posterior a la conquista. En el extremo más agudo se hace un corte inclinado y cuadrangular, pero dejando siempre cerrado el canal interior. A un costado, y en la parte superior, se hace un agujero algo ovalado, que sirve de embocadura. Su sonido



KÜLLKÜLL

varía según la longitud del cuerno y es estridente, sirviendo generalmente para reforzar los ritmos en los bailes.

El *kultrun* y la *wada* son instrumentos de percusión hechos con troncos ahuecados y del *charango* ya hemos dicho en otra parte que es una imitación de las bandurria hecha con una caparazón de quirquincho como caja de resonancia, a la que se le ha agregado un mango donde se sujetan las cuerdas.

La construcción rudimentaria de todos estos instrumentos no hace posible su afinación exacta, por lo que en cada familia hay variantes diversas, las que al reunirse en una ejecución de conjunto producen una música incontrolable, per-

diéndose en muchos casos hasta la línea melódica para seguir cada uno de los ejecutantes sus propias iniciativas.

Hemos hecho mención de las fiestas de la Virgen de Andacollo porque en ellas subsisten viejas danzas indígenas, que en el pueblo araucano han pasado a ser exteriorizaciones de fe católica después de haber servido en sus antiguos rituales paganos de magia y de hechicería.

Todos los años, y en 26 de diciembre, se celebra en el pequeño poblado de Andacollo la fiesta de la Virgen de ese nombre, y los habitantes de la región, próxima a la ciudad de La Serena, se preparan con antelación, ensayando durante largo tiempo las danzas y músicas con que han de acompañar a la procesión que encabeza la imagen de la Virgen.

Los fieles se agrupan en cofradías, llamadas *bailes* o *danzas*, las que se dividen en tres grupos principales: los *turbantes*, los *danzantes* y los *chinos*, queriendo esta última designar a los indios.

Restos de antiguas prácticas, aún se conservan curiosos ritos de iniciación en estas cofradías, las que tienen jefes o oficiales, el dueño, el abanderado y los correctores. El dueño lleva un estandarte, el abanderado la bandera y los correctores espadas desnudas.

A la caída de la tarde sale la procesión y después de dar una vuelta por el costado de la plaza regresa al templo. En el transcurso de la marcha los danzantes abren camino y luego siguen a la procesión tocando sus instrumentos, danzando y cantando, mientras que los abanderados baten sus banderas delante de la imagen. Una hora dura, más o menos, el desfile, el que luego se repite al siguiente día, cuando los fieles acuden a despedirse de la Virgen.

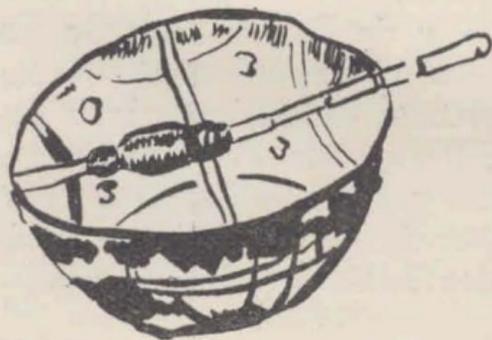
El *baile* de los *turbantes* es el menos numeroso. Su manera de bailar es fría y monótona y consiste en un cambio de lugar que van haciendo los danzantes después de ciertas reverencias y ceremonias. Vistiendo trajes raros, se mueven acompañándose con instrumentos, entre los que se cuentan tamboriles, pitos, guitarras, acordeones, címbalos, triángulos y cornetas, con los que producen una música monótona, de muy pocas

notas y que se repite centenares de veces con una deses-
perante uniformidad.

Los *danzantes*, que son los más numerosos, llevan conjun-
tos instrumentales semejantes a los anteriores pero su mú-
sica es más viva, alegre y más regularizada. Su baile consi-
ste en un continuo zapateo, variado con saltos violentos
en el curso de los cuales giran el cuerpo en el aire en una
verdadera exhibición de destreza atlética. Mientras bailan
tocan en sus instrumentos y cantan versos en honor de la
Virgen, los que entonan con voces desacompañadas y con
una cadencia que no varía nunca y que resulta abrumadora.

La cofradía de los *chinos* es la más curiosa y quizá la más
antigua, a juzgar por su modo de bailar, dando saltos enor-
mes, generalmente de un pie al otro, doblando el cuerpo e
inclinando la cabeza. Sus saltos son lentos y acompañados y
en cada envión dan un soplo al único instrumento que po-
seen, una especie de flauta, con la que se
marcan el compás.

Estos bailes duran
largas horas y se rea-
lizan en medio de un
calor sofocante, y bajo
el sol del verano y con
la tierra de las calles,
dando una impresión
de primitivismo que se
ahonda con el sonido
monócorde de los ins-
trumentos y las leta-
nias de los cantos.



KULTRUN

De estas danzas y de la música nativa no parti-
cipa, como hemos dicho, el elemento criollo, para
el que son extrañas las prácticas indígenas y su
instrumental, sirviéndose del europeo para su mú-
sica propia.

LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA EN LOS ESTABLECIMIENTOS DE EDUCACION.

El problema de la enseñanza artística ha sido encarado en Chile de manera concluyente y con miras a formar alumnos perfectamente capacitados técnica y culturalmente. La reforma de los planes de estudio data de muy pocos años y ella ha venido a cristalizar los esfuerzos y esperanzas de los artistas chilenos, que desde mucho antes bregaban por la reforma del Conservatorio Nacional, en lo que a música se refiere.

La organización actual se originó en los años 1929 y 1932, cuando se creó la Facultad de Bellas Artes, anexa a la Universidad de Santiago y de la cual dependen la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Aplicadas, el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto Secundario de la Facultad, creado en 1933 y en el cual los alumnos siguen cursos de cultura general, indispensable para rendir el bachillerato de humanidades, exigido por la Universidad para optar a todos los grados y títulos.

La Universidad ha pasado a ser el eje de toda la educación artística y la que controla la enseñanza, la orientación y la práctica, ya que no solamente cuenta con esta Facultad, sino que auspicia, y en cierto modo dirige, las actividades de la Sociedad Nacional de Conciertos Sinfónicos, que bajo la dirección de Armando Carvajal es la entidad más representativa dentro de las orquestas chilenas.

La Facultad de Bellas Artes funciona con igual régimen administrativo y docente que las demás Facultades y dirige tanto la enseñanza oficial como la privada, así como la organización de conciertos y otras actividades públicas. Controla, además, las actividades docentes de varias sociedades artísticas que, conectadas a ella y con personería jurídica, extienden la enseñanza y la práctica en otras esferas. En estas condiciones funcionan más de veinte establecimientos diseminados por el interior del país.

Los planes de estudio contemplan en todas las escuelas tres órdenes de actividades: la de la educación artística técnica y práctica, con estudio completo de teoría, solfeo, armonía, contrapunto, fuga y composición, historia de la música y conocimiento instrumental; los cursos de cultura artística, con la enseñanza de conocimientos generales de las artes y un ciclo de educación general. En estos estudios se sigue un plan orgánico, de constante progresión hacia las cuestiones superiores y finalizan otorgando al alumno un "Certificado de Término de Estudios", lo que unido al bachillerato permite ingresar al curso de Licenciatura, que es la última etapa y de la cual se egresa con el grado de Licenciado en Música. La Facultad otorga títulos docentes una vez finalizado el curso adicional que se sigue en el Instituto Pedagógico, dependiente de la misma.

Los alumnos salidos de esta Facultad están suficientemente preparados técnica, cultural y ar-

tísticamente para seguir el profesorado o para dedicarse a la práctica o composición musical.

La enseñanza musical en los establecimientos primarios y secundarios del Estado, reducida hasta hace poco a la práctica coral, ha sido también reformada y se ha implantado el Sistema Allende, creación del eminente compositor Humberto Allende, por el que se instaura el estudio de la música como medio de lograr un conocimiento más amplio y racional en los alumnos.

CULTORES DEL ARTE DE LOS SONIDOS. - ALGUNAS FIGURAS DESTACADAS.

El más destacado músico chileno de los últimos tiempos

es Humberto Allende, el que consagrado a la composición de motivos sobre temas nacionales ha creado obras de gran relieve dentro y fuera del país. Gran propulsor de la música, se distingue como compositor, maestro e innovador, siendo uno de los gestores de la tendencia reformista que al triunfar modificó el panorama de la enseñanza y de la difusión musical en su país. Actualmente preside la Sociedad de Compositores.

Le siguen en importancia Enrique Soro, Alfonso Leng, Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt, Domingo Santa Cruz, Alberto García Herrero, Armando Carvajal, Osmán Pérez Freyre, Celerino Pereyra y otros.

Humberto Allende (n. en 1885) es el primero de los músicos chilenos de prestigio universal y el iniciador de la corriente nativista en que hoy se encauzan los compositores

de ese país, tratando de crear valores dentro de la música nacional. Sus obras principales, inspiradas en las sugerencias del campo y en temas nativos, coloridas y animadas, son: *Escenas campesinas chilenas* (1915); *Doce tonadas de carácter popular chileno* (1922); *Tonadas para voces y orquesta* (1933), premiada en el primer concurso nacional organizado por la Universidad; *La partida*, tonada para tres voces; *La voz de la calle* (1920), poema orquestal en el que recogió los pregones populares y otros motivos típicos, y algunas otras tonadas. De otro tipo son su *Concierto para violoncello y orquesta* (1915); *Cuarteto para cuerdas* (1926); *Miniaturas* (1918) y *Cantos infantiles* (1926).

Combatido en un principio, logra, sin embargo, triunfar ampliamente en el exterior y hoy sus obras se consideran como las más representativas de la música nacional chilena.

Becado para estudiar en París, recibió grandes elogios de Massenet y Debussy.

De Enrique Soro, que cursó sus estudios en Milán, son dos celebradas composiciones: el *Concierto en re mayor*, para piano y orquesta y la *Suite N.º 2*, para orquesta, abordando en esta última con toda fortuna la composición sobre temas locales.

Próspero Bisquertt descolló en el poema sinfónico, siendo su *Destino* y *La taberna al amanecer* justamente celebradas por su impresionismo. La *Procesión del Cristo de Mayo*, cuadro sinfónico y *Nochebuena*, pequeña suite para gran orquesta, son otras de sus obras más enjundiosas.

Alfonso Leng es uno de los compositores más originales de Chile. De tendencia romántica e impresionista, influenciado por Schumann y Debussy, es personal en sus creaciones, la mayoría de las cuales llevan texto en francés y alemán. Su obra más renombrada es el poema sinfónico *Muerte de Alsino*, compuesto en 1921, habiendo producido desde 1900 una gran cantidad de obras, entre ellas la ópera *María* (1905); dos *Preludios* para orquesta; cuatro *Doloras* para piano; el *Canto de invierno*, para pequeña orquesta; *Deja correr mis lágrimas*, poema para canto y orquesta; ocho *Lieders* para canto y piano; varios *Poemas* y *Fantasías* para piano, quintetos y otras

piezas orquestales. La única producción en lengua española es el poema sinfónico *Cima*, sobre versos de Gabriela Mistral.

Carlos Isamitt es otro de los grandes precursores de la música nacional chilena y uno de los más activos propulsores de la reorganización de la enseñanza. Pintor y músico, se ha destacado en ambas artes, ocupando cargos de responsabilidad como el de Director de la Escuela y Museo de Bellas Artes y otros de significación, además de haber logrado importantes premios por sus obras pictóricas.

Sus primeras composiciones musicales son piezas para piano, entre las que se destacan *Escenas de niños*, *Serenidad* y *Serenamente como el agua*, tres *Preludios* y *Fugas* para canto y piano, *lieders* y algunas canciones populares, además de una *Suite sinfónica* en tres partes.

Dedicado a la investigación de los antiguos usos musicales entre los araucanos, últimamente ha logrado traducir en algunas piezas con toda justeza las modalidades de esa raza, estudiando además el instrumental y el carácter de la música que usaban los aborígenes en sus ceremonias. En ese ambiente ha recogido inspiración para sus últimas composiciones, entre las que se cuenta el *Wirafun Kawellu*, que es la transcripción de una pieza característica araucana en la que se imita el galope del caballo; los *Küla ül pichichén*, que son canciones araucanas que ha armonizado y orquestado; sus *Trece canciones araucanas* para canto y piano, un *Canto funerario* para violín y piano, el *Canto musical coreográfico*, para canto, danza y orquesta; algunos motivos característicos y los *Cuatro cantos religiosos para el hombre de mañana*.

Armando Carvajal, actual director del Conservatorio Nacional de Música y de la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, es uno de los mejores concertistas de violín del vecino país y como compositor tiene algunas obras para pequeña orquesta.

Juan Casanova Vicuña, que actuó hace dos años dirigiendo la orquesta del teatro Colón de Buenos Aires, y el renombrado pianista *Claudio Arrau*, son otros de los grandes músicos de la actualidad chilena.

SINTESIS DEL CAPITULO VIII

La historia musical chilena no ha sido suficientemente investigada y su acervo nativo no tuvo el desarrollo y la supervivencia de otros de origen americano; en el sur, el araucano adaptó sus rituales a las nuevas tendencias que le trajo el conquistador. El único legado musical de esa raza lo constituyen sus danzas, ya que la música propiamente dicha se ha perdido totalmente.

La influencia de los incas llegó al norte y al centro del país, aunque no se ha recogido música precolonial o tipos coloniales bien definidos, falta que se advierte con todo el curso de la historia musical chilena, que se puede sintetizar en cuatro periodos: el aborígen o precolonial, caracterizado por las danzas autóctonas, el de la conquista, con la introducción de la música religiosa, con ésta llega a Chile la música popular española; el de la música criolla, derivación de la popular española, modificada por el sentido religioso, la acción local y la influencia de la música incaica; y por último, el de la música contemporánea, de nítidos caracteres locales en la música popular.

El impulso musical actual se debe al esfuerzo privado de precursores, como Humberto Allende — gran compositor contemporáneo —, constituyendo también este estudio, una preocupación para el Estado, fundándose en 1929 la Facultad de Bellas Artes — anexa a la Universidad de Santiago —, que ha encarado en su escuela de música el problema de la formación de los futuros maestros de música. Dirige, tanto la enseñanza oficial como la privada, así como la organización de conciertos y otras actividades públicas. Los alumnos egresados de esta Facultad, están suficientemente preparados técnica, cultural y artísticamente para seguir el profesorado, o para dedicarse a la práctica o composición musical.

El Conservatorio Nacional, dependiente de esa Facultad, es una de las instituciones mejor orientadas del continente.

La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, como la orquesta que dirige Armando Carvajal, propenden a la difusión musical.

La enseñanza musical en los establecimientos primarios y secundarios del Estado, ha sido reformada, y se ha implantado el Sistema Allende, por el que se instaura el estudio de la música técnicamente.

La producción es cada día más activa, primando los motivos nacionales.

El araucano conserva parte de sus antiguas ceremonias rituales, las que mantienen sus formas tradicionales. Estas ceremonias, que comprenden bailes y canciones, en las cuales no utiliza el instrumental europeo, son extrañas para el elemento criollo.

Algunas de esas danzas indígenas del sur, de sentido enigmático, acompañan hoy celebraciones del culto católico (fiestas de la Virgen de Andacollo).

El araucano tiene cantos pastoriles, cantos de cuna, etc., siendo sus danzas acompañadas por sus instrumentos primitivos.

Las danzas son monótonas, así como también su música, aunque tiene gran sentido rítmico y melodías muy características.

Entre los nativos, los instrumentos de viento son usados por el hombre, y la mujer usa los de percusión y cuerda.

El instrumental araucano comprendía viento, percusión y cuerda.

El más destacado músico chileno de los últimos tiempos, es Humberto Allende; le siguen en importancia: Enrique Soro, Alfonso Lenz, Próspero Bisquert, Carlos Isamitt, etc.

CAPITULO IX

Colonización portuguesa en el Brasil. — Influencia sobre su música. — Carácter, psicología y formación. — El cancionero y danzas brasileños. — Características de sus ideas melódicas y del ritmo. — Desenvolvimiento musical en el Brasil. — Músicos más destacados.

COLONIZACION PORTUGUESA EN EL BRASIL.

Una investigación amplia de la música precolonial en el Brasil no se ha hecho y ella se vería dificultada hoy por la absorción constante de elementos extraños, que insensiblemente han penetrado en las zonas donde todavía los indígenas viven un tanto alejados de la civilización europea. La vastedad del país y sus regiones aún inexploradas, contribuyen a que el conocimiento de los antiguos usos quede limitado a las pocas referencias de los cronistas, y éstos describen lo que vieron en las zonas del litoral, las primeras en ser colonizadas.

Según esos testimonios, en la época de la llegada

de los primeros colonizadores portugueses, anteceditos por el arribo en 1550 de D. Pedro Alvarez Cabral a las costas de Bahía, las razas aborígenes poseían un acentuado espíritu musical, practicando el canto y la danza para acompañar, sobre todo las ceremonias rituales y las guerreras.

De la raza *tupí*, que ocupaba todo el litoral, se destacaban las tribus de los *tupinambás* y de los *tamojos*, sobre los cuales coinciden todos en afirmar que poseían grandes aptitudes para el canto, la danza y el uso de instrumentos. Estos, de construcción primitiva y poco variados, comprendían: el *membry-chué*, que algunos también llaman *guena*, y que era una especie de flauta doble, hecha con huesos de los más famosos guerreros muertos; el *uatapú*, semejante a una bocina y de cuyo sonido los naturales decían que tenía la virtud de atraer a los peces; la *inubia* o *enubia*, el *membry-tarará*, el *pemmy* y el *mimi* eran otras especies de bocinas de guerra; el *toré* o *boré* parecía una trompeta y se construía con caña tacuara y con el *oufuá* y otros se completaba el instrumental de viento. Para la percusión contaban con el *cotecá*, que era una especie de sonaja, el *curugú*, que era un instrumento de grandes proporciones y que producía un sonido bajo y lúgubre en extremo; el *macará* o *maracaxá*, especie de cencerro; el *curuquí* y el *wapry*, ambos tambores fabricados con árboles de tronco hueco y liviano. Estos instrumentos no se concertaban entre sí y en conjunto producían una extraña y salvaje sensación.

Los cantos eran de ritmo acentuado y frases sencillas, en una escala de cuatro o cinco sonidos con intervalos limitados de tercera, cuarta y quinta, lo mismo que el de segunda mayor.

Marcando el ritmo con el *macará*, los nativos celebraban todas sus fiestas con bailes y cantos, festejando la victoria, la guerra y la paz, invocando a los espíritus y a los oráculos, en rogativas a los fetiches, a los astros y a las deidades de su culto idólatra. El baile y el canto se iniciaba en tono solemne, con ceremonias y saludos respetuosos, a los que luego seguía el *samba*, que era un baile desenfrenado donde intervenían todos los instrumentos en confusa algarabía mientras que la danza se hacía agitadísima, con arrestos guerreros, simulaciones de terror en medio de las interjecciones que se intercalaban en el canto.

Estas tribus también poseían danzas religiosas y festivas y en sus cantos no intervenía ni el amor ni la alegría, reduciéndose a expresiones guerreras, religiosas o cantos fúnebres.

Estas costumbres fueron rápidamente desalojadas por los conquistadores y hoy solo subsisten parcialmente en algunas tribus del interior que, como la de los *parecis* del norte, se han mantenido lejos del contacto con los europeos.

Iniciada la conquista, Bahía y Pernambuco son los más importantes centros de población, pero la colonización avanza lentamente por las dificultades del clima y de la topografía y por el escaso interés de Portugal, que dirigía sus empresas pre-

ferentemente hacia Africa y la India. En el medio hostil, y forzado a ello, el conquistador se mezcla con el indígena y es el mestizo el que extiende el dominio por el interior y lleva la cultura europea, primeramente hacia el norte y la cuenca del San Francisco y luego hacia el sur. El es el primero que lleva la música portuguesa directamente a los indígenas, ya que los nativos que quedaron en las ciudades vivían en una esclavitud que les impedía toda práctica.

Un elemento de cultura superior interviene entonces y desde ese momento toda la música que se enseña y cultiva en el Brasil es la religiosa. En efecto: los primeros misioneros jesuítas arribados al país explotan la natural inclinación de los nativos y junto con las prácticas de catequización emplean la música sagrada, que impresiona vivamente a los indígenas, que la aprenden a entonar, cantar y acompañar con instrumentos. Los jesuítas les enseñan todos los secretos del arte, menos el de la composición.

En realidad la labor de estos misioneros es la creadora del espíritu musical de la colonia y su hegemonía se extiende hasta 1767, en que fueron expulsados.

En 1549 el Padre Manuel de Nobega fundó en Bahía un seminario donde se instruía a los indígenas en la música y canto sagrado. Estos luego salían por las calles en procesión, cantando las oraciones, letanias y los demás cantos rituales en lengua nacional. Los inició también en el drama religioso, haciendo representar ante ellos episodios de la

vida y milagros de Jesús, activando por este medio la conversión de los nativos. El primer drama representado en Bahía fué el *Misterio de Jesús*, del Padre José D'Anchietta, otro de los grandes propulsores de la música religiosa en los primeros tiempos de la colonia, que lo escribió en castellano y luego fué traducido.

Manuel de Nobega fundó también un colegio cerca de Santos con especial atención a la enseñanza de la música, y, siguiendo ese plan, Manuel Paiva y Manuel Núñez fundan en 1553 el convento y la Iglesia de San Pablo, todavía existentes. En el convento se enseñó música religiosa a los nativos.

En Río de Janeiro se crea en 1567 un conservatorio de música, pero esa ciudad no se distinguió hasta la segunda mitad del siglo XVII.

De la rápida y eficaz acción de los jesuitas atestigua el viajero francés Carlos Lery, que llegó a Río en 1556 con otros protestantes de la expedición del almirante Coligny para establecer una colonia. Lery quedó admirado al escuchar a 600 indígenas cantar a coro y perfectamente en los servicios divinos.

El desarrollo de la música profana fué mucho más lento en los primeros años, concretándose a las *cantigas* portuguesas, con su ritmo indolente, monótonas en su tonalidad menor y faltas de espíritu. Pero el panorama se anima a partir de 1578 en que el Brasil pasó a poder de España al ocupar Felipe II el trono de Portugal. Con los nuevos colonizadores llega su música, más viva y brillante, y sus danzas más graciosas. Los *boleros*, las *malaqueñas*, el *zapateado*, el *fandango*, la *seguidilla* y otras danzas y cantos españoles interesan profundamente a los indígenas, que las captan de inmediato y las asimilan.

El comienzo del siglo XVII trae un nuevo elemento, que debía contribuir grandemente en la formación de la canción nacional, todavía incierta. Con la liberación de los esclavos indígenas en 1609 se inicia la importación de esclavos negros africanos.

Los primeros años del siglo XVII marcan la iniciación de la música popular, como resultado de la intensa práctica de la religiosa. El alma indígena, penetrada por el espíritu de la música sacra, interpretándola en su sentir crea formas populares que adapta a las danzas que derivan de las portuguesas y españolas. La lengua y la literatura lusitana contribuyen a formar esa música y a perpetuar el acervo popular músico portugués, arraigado ya en la colonia con bailes, leyendas y romances cantados.

Los acentos negros, de ritmo elemental y pobres de expresión, pero con una penetrante sensación evocadora, de primitiva religiosidad y con los que ahogan la nostalgia del suelo nativo, se identifican con la sensación del indígena subyugado, que añora su libertad pasada, y halla eco en el conquistador, que radicado en el suelo tiene la "saudade" de la patria lejana y a la que tal vez no vuelva.

De ese triple y afin estado psicológico había de nacer el carácter de la música nacional, cuando confundidos los sentimientos y la sangre de los tres elementos en una empresa común, cimentaron la naciente nacionalidad brasileña. Esa empresa fué la guerra contra los holandeses, que desde 1624 hasta 1641 ocuparon el nordeste del país, dejando en Pernambuco un floreciente desarrollo cultural,

aportando en música sus altos conceptos estéticos y mejorando los conocimientos de composición, armonía y expresión en la música popular y en la protestante que importaron.

Es a mediados de este siglo cuando se define la música popular como nacional y conservando los tres elementos característicos — indígena, portugués y africano — inicia la progresión que culmina con la música actual.

INFLUENCIA SOBRE SU MUSICA.

La colonización portuguesa es la creadora, directa o indirectamente, de la música popular brasileña. Primeramente abolió los rituales religiosos nativos para convertir a los aborígenes al cristianismo, les enseñó la música sagrada luego y al par de ella les trajo sus propias manifestaciones populares, las que se afincan en el país al extenderse el dominio de la lengua portuguesa por el interior. Con ésta se esparcen sus poesías cantadas, las leyendas y los romances de la lucha contra los moros, algunos de los cuales subsisten en forma de danzas dramáticas aún hoy en algunos pueblos de la costa y del interior del Brasil, bien que su espíritu ha variado.

La forma, el color, la cadencia y el espíritu de las primeras canciones brasileñas son netamente portugueses, las que con la influencia del ambiente, de estados psicológicos y con el aporte racial indígena y africano, se acentúan, haciéndose más lán-

guidas en su forma melódica y más sensuales en su ritmo. Su estilo poético, su inspiración y su modo musical son otras tantas herencias de la conquista.

Indirectamente la colonización ha contribuído a formar el cancionero popular brasileño y sus danzas con el elemento negro que trajo de África, el que imprime su marcada personalidad rítmica a la música nacional y el que aportó características coreográficas y sentido espiritual a muchas de las danzas folklóricas. Del período colonial son también las influencias españolas, francesas y holandesas, las que, con excepción de la primera, dejaron poco recuerdo.

Resumiendo diremos que nada quedó de la música precolonial, siendo la actual un producto de la fusión de la portuguesa con la que derivada de ésta nació del alma indígena, incorporándose de inmediato los elementos africanos en una expresión conjunta luso-afro-brasileña.

FORMACION, CARACTER Y PSICOLOGIA.

La formación de la música popular brasileña arranca, como dijimos, de la mitad del siglo XVII, cuando comienza a definirse la nacionalidad como producto de la fusión de los aportes raciales aborígen, portugués y africano. Los elementos musicales de estos tres orígenes se interpolan entre sí y de su amalgama surgen tipos regionales con una mayor o menor influencia de cada una de estas

características, según sea mayor o menor la influencia racial en el medio en que surgen.

Perdida la música precolonial, el nativo es el receptor de los elementos luso-negros y a la formación del acervo popular contribuye dándole su expresión y sentido. Mezclado al portugués, hereda de éste sus bailes, canciones, leyendas, romances y tradiciones, las que adapta a su sentir y expresión de acuerdo a sus ideas musicales, las que, como hemos visto, se han formado en el espíritu y disciplina de la música religiosa, aunque al hacer de ella una práctica profana sufre el aditamento de características derivadas de la influencia del ambiente, del clima y de los estados psicológicos del pueblo que la canta y baila.

De esa primera fusión nace la música popular de las ciudades y de los poblados y de toda la región costera, donde la emigración portuguesa fué más densa. Esta trajo sus *fandangos*, *cheganças* y *pastoris*, tradiciones dramatizadas en danzas y cantos que aún hoy viven en la región norteña y que son expresiones del folklore de esos lugares. Sus variantes han creado otros tantos tipos musicales.

Los negros africanos también trajeron sus cantos y danzas típicas, de expresión religiosa y guerrera en su acento y de coreografía simple y monótona. Al internarse en el país y al constituir los llamados "Quilombos", que son los centros de población que formaron los negros evadidos de la esclavitud, en los estados de Marañón, Bahía, Río de Janeiro, San Pablo, Minas Geraes, Matto Grosso,

Goyaz y otros, revivieron los *Congos*, con sus danzas totémicas y dramáticas, con su ceremonial litúrgico y guerrero y con sus costumbres primitivas. De su música sincopada derivaron más tarde multitud de danzas, que se esparcieron por todo el país. En las ciudades del litoral dejaron sus bailes sensuales, de los cuales el más característico es la *samba*.

Aportes locales fueron las danzas dramáticas de los *cabocolinhos*, de origen idoamericano, y los *bumba, meu boi*. llamados también *boibumbá* o simplemente *boi*, al parecer netamente nacionales. Las primeras detallan las costumbres de las tribus indígenas y las segundas tienen carácter religioso, perpetuando la adoración del buey, animal simbólico en el culto primitivo de muchas tribus del interior.

Esa música fué puramente regional en los tiempos de la colonia, limitada a determinados lugares, de los que luego salieron sus influencias para crear las variantes que forman el actual acervo folklórico.

La primera creación eminentemente nacional fué la famosa *modinha*, la característica danza brasileña que tal vez provenga de las *serranilhas* portuguesas, pero que es más melódica y lánguida que ésta.

Esencialmente popular, la *modinha* nació espontáneamente de la fusión de todos los elementos locales, y aunque asemeja más a una canción portuguesa, tiene marcado sabor local. Es el canto de amor, de esperanza, de nostalgia y del sentimiento del pueblo brasileño. Nacida en Bahía, pronto se extiende por todo el país, penetra en los salones

y llega hasta la corte de Portugal, donde es acogida con toda simpatía.

Durante los siglos XVIII y XIX es la máxima expresión de la música popular nacional y los más eminentes músicos brasileños la cultivan enalteciéndola y produciendo obras de verdadero mérito.

La *modinha* se cantaba en tono menor y se acompañaba con la guitarra, el cavaquinho, que es una guitarra menor y de cuatro cuerdas, y la flauta. En el siglo XIX alcanza su máxima perfección en las composiciones de los más grandes autores de la época, que, como anticipamos, cultivaron la *modinha* en gran escala. Ellos son Domingo Da Rocha Musurunga, José Pereyra Rebonça, el Padre Santa Ana, el Padre Pinto Da Silveyra Salles, Histo Bahía, Maciel Thomé, M. Joaquín María y otros, sobresaliendo netamente el celebrado compositor Alberto Nepomuceno, en cuyas composiciones la *modinha* adquirió gracia clásica y exquisito sentido poético. Francisco Braga y Antonio Carlos Gomes, dos de los más célebres autores del Brasil, también compusieron buen número de *modinhas*.

Resumiendo: la formación de la canción popular brasileña obedece a la fusión de los elementos luso-afro-americanos con el espíritu de la raza que derivó de la mezcla de esos tres tipos étnicos.

En su carácter la música folklórica tiende hacia la religiosidad, cristiana o pagana, herencia de la educación jesuíta y legado de los cultos primitivos negros. Mezcladas entre sí, estas influencias tienen nuevo sentido a través de la interpretación indígena.

Su psicología es más uniforme en las canciones ciudadanas que en las del interior. Mientras que

en aquellas un mismo estado de ánimo, proveniente en los conquistadores de la ausencia de la patria y en nativos y negros de la esclavitud en que vivían, produce una tristeza infinita en el recuerdo constante de las cosas lejanas, cantando sus amores y sus penas con acento nostálgico, en las últimas un complejo de factores psicológicos, de orden religioso, social y racial hacen que su expresión sea, aunque más variada, también fuertemente triste y evocadora.

Los *fandangos* y las *cheganças* no cantan el amor, describiendo hechos guerreros o religiosos y lo mismo sucede en los *congos*. Los *cabocolinhos* y los *boi-bumbás* son de orden religioso primitivo.

El sentimiento del amor viene con las *modinhas* y se desplaza a las otras canciones y danzas que luego de ésta y de las antes mencionadas surgieron más adelante, penetradas todas de la tristeza que anima a las canciones originarias, la que se trasluce aún en los temas alegres o festivos.

EL CANCIONERO Y DANZAS BRASILEÑOS. Hemos descrito la *modinha* y mencionado los *fandangos*, las *cheganças* y los *pastoris* de origen portugués. Análogas a éstas son los que se derivaron de las mismas con los nombres de *cantigas de rúas*, *cantares de roda*, *cantilenas do berços* y otras, que no son nada más que los cantos tradicionales en las iglesias para celebrar las fiestas religiosas, proce-

siones y otros actos y que dramatizan vidas de santos, leyendas bíblicas, etc., que se convierten en poesía popular y se aplican en usos religiosos o profanos, variando en estos últimos su sentido.

Cheganças y fandangos son danzas dramáticas afines. La primera recuerda la lucha entre moros y cristianos, terminando con la victoria de los primeros y el bautismo de los últimos. Ambas son tradiciones portuguesas y la segunda recuerda una leyenda marítima con sentido religioso. Coreográficamente pobres, limitándose a evoluciones de conjunto monótonas, su música, en cambio, tiene gran belleza descriptiva y se entonaba en forma de responsorio para solo y coro.

Estas danzas eran bailadas por hombres solos y únicamente en los *pastoris* intervenía la mujer, aunque se excluía a los hombres. Esta última, de escasos recursos coreográficos y poco atrayente, era bailada y cantada en la Nochebuena.

En los *Congos* florecen las más características danzas africanas, las que en las grandes poblaciones donde prima el elemento negro han pasado a formar parte de la liturgia católica como acompañamiento de procesiones, de rogativas públicas y de otros actos religiosos celebrados fuera del templo, pero en el interior del país se conservan en su forma profana y pagana.

La costumbre de tener un rey que los gobierne ha perdurado entre los negros del Brasil y las *congadas* son las fiestas que preceden a la entronización del soberano nominal. Pero los *congos* propiamente dichos son danzas dramáticas en las que reviven episodios guerreros y ceremonias religiosas. Ellas se caracterizan por las *embajadas* que de uno a otro bando se envían para declararse la guerra, viene luego la parodia, con ribetes cómicos, de la lucha, el triunfo de un bando y la muerte del jefe vencido, por lo general el hijo

del rey de los *Congos*. La danza termina con una escena de la resurrección del jefe muerto, mito religioso que es el núcleo del drama.

El baile varía de una a otra región pero en sus lineamientos generales se divide en dos partes: la primera es el cortejo real, que recorre las calles bailando y cantando en honor del rey que los encabeza. Esta parte es la llamada de las *cantigas* y la otra recibe el nombre de *embaixada*, pues es la que representa la llegada de los embajadores con su reto guerrero. Sus danzas eminentemente sincopadas y sus cantares, marciales algunos, pero la mayoría solemnes y de acentuado espíritu religioso, dan un carácter sumamente primitivo a estas fiestas.

En una curiosa mezcla católica-pagana, estas danzas se bailan también en algunas celebraciones del culto romano, especialmente en las que se celebran en honor de la Virgen del Rosario, bajo cuyo patrocinio se colocaron las primeras cofradías negras del estado de Bahía.

Las *tayeras* y los *quicumbres* son otras tantas derivaciones de los bailes de los *congos*.

De origen africano y una de las danzas más características entre los negros es la *samba*, de ritmo original y alegre, un tanto sensual, pero viva y animada en su coreografía y en su sentido musical. Análogas a éstas son las conocidas con los nombres de *chiba* en los estados de Maranhao y Río de Janeiro, *catereté* en Minas Geraes y *fandango* en los estados del sur, aunque este fandango es esencialmente distinto al de origen portugués.

Africanos son también el *lundú*, que es una derivación más sensual de la *modinha*, de ritmo más sincopado y con letras más atrevidas y muchas veces licenciosas, y la *maxixa*, de ritmo idéntico al de esta última pero con una coreografía más las-

civa aún. La *maxixa*, que no entró en los salones hasta avanzado el siglo actual por su carácter, se convirtió luego en la danza nacional brasileña y así recorrió el mundo entero hasta decaer hace pocos años en beneficio de la *samba*, que ha venido a ocupar un puesto de preferencia entre los bailes nacionales.

El *tango*, de origen hispano-africano, se cultivó también entre las danzas folklóricas del Brasil, aunque en menor escala respecto a las sambas y *maxixas*.

Hemos mencionado también los *cabocolinhos* y los *bumba, meu boi*, de procedencia indoamericana la primera y local la segunda.

Los *cabocolinhos* son también danzas dramáticas y se inspiran en las costumbres de las tribus, reflejando su modo de vivir y parodiando sus cosas familiares. Parecen haber recibido alguna influencia incaica y su música es exclusivamente instrumental. La danza es mímica y los textos se reducen a alguna que otra exclamación para indicar los hechos y cosas que los bailarines están representado. Los pasos de la danza son sumamente gimnásticos y sincopados, en un todo semejantes con los que universalizó el charleston norteamericano.

El *bumba, meu boi* es una de las danzas de más marcado sabor local y en una variadísima exhibición coreográfica se desarrolla el melodrama tragicómico de la muerte y resurrección del buey, animal íntimamente ligado a la vida de los pobladores de algunas regiones del interior del país, para los cuales tiene un carácter simbólico.

Como se ve, en todas las danzas y canciones autóctonas, con excepción de las surgidas en las ciudades, como la *modinha*, *zambas*, *maxixas* y otras, el espíritu religioso, católico o pagano, está presente.

En los congos, cheganças, fandangos, cabocolinhos y bumba, meu bois, los bailes son ejecutados exclusivamente por hombres, y si alguna vez interviene una mujer esto es simplemente accidental. En cambio los pastoris son danzas exclusivamente femeninas.

La *guitarra*, el *cavaquinho*, la *flauta*, el *tamboril*, la *caja*, el *recoreco*, los *atabaques* y otros instrumentos de percusión son los que regularmente acompañan la ejecución de las danzas y cantos típicos. En Maranhao la *chiba* es acompañada por un conjunto de instrumentos muy característicos, entre los que se encuentran el *parenga*, el *fungador*, el *secador* y el *roncador*, de timbres cavernosos y limitados alcances musicales.

CARACTERÍSTICAS DE SUS IDEAS MELODICAS Y DEL RITMO.

El ritmo de las canciones brasileñas es sumamente característico por la influencia de la síncopa, que dejando de ser una frecuencia del acompañamiento se ha convertido en parte integrante de la propia melodía. La síncopa es vital en su música y el ritmo también le es peculiar con su cadencia entrecortada, de expresión risueña y casi burlona, con su vivacidad y sus movimientos rápidos, que a veces llegan a ser desenfrenados.

Melódicamente las canciones folklóricas son muy pobres, limitándose a frases invariablemente repetidas, sin ninguna influencia sobre el texto, al que no acompañan en su espíritu. Exclusivamente musicales, y sobre todo rítmicas, estas canciones y danzas perpetúan aires y coreografías arcaicas, en las cuales el texto es secundario y no influye directamente en la psicología de las mismas.

Las canciones populares cultivadas en las ciudades y centros de población son melódicamente más ricas en expresión, usándose todas las tonalidades y en especial las mayores. Pero sus melodías no alcanzan completo desarrollo y cada tipo de canción usa melodías características, breves y muy agradables, las que se hacen un tanto monótonas al ser repetidas varias veces en el curso de la letra. Lo que las distingue es su movilidad dentro de cada canción y a una frase larga, de lento desarrollo y lánguida de expresión, le siguen frases vivas, entrecortadas, rápidas y sumamente expresivas, produciendo un conjunto variado y siempre atractivo.

DESENVOLVIMIENTO MUSICAL EN EL BRASIL.

El desenvolvimiento musical en el Brasil ha sido uno de los más rápidos y efectivos de todos los estados iberoamericanos y desde los primeros años de la colonia ya se dió verdadera importancia a este arte, impulsándose su enseñanza con numerosos establecimientos educacionales, que, a medida que el desarrollo artístico los hizo necesarios, fueron surgiendo, por iniciativa religiosa los primeros y privada y oficial los siguientes.

Los siglos XVI y XVII marcan en música docta la preeminencia de la religiosa, producto de la intensa actividad de los jesuitas, que la enseñaron en varios seminarios, conservatorios y conventos a se-

minaristas y legos, indígenas, negros o mestizos. Su práctica popular extiende su espíritu sobre la música folklórica y durante esos dos primeros siglos el pueblo, en las celebraciones públicas de carácter general, la utilizó exclusivamente.

El siglo XVIII da lugar al desarrollo amplio de la canción nativa, la que poco a poco penetra en las prácticas ciudadanas y con la *modinha* llega a los salones. Influencias italianas y francesas, con sus características melódicas, hacen decaer el gusto por la música religiosa, la que en las prácticas civiles deja de tener influencia a partir del año 1830, cuando con la ópera italiana la música selecta toma nuevo rumbo.

El siglo XIX marca una etapa brillante en la música brasileña. Establecida la corte portuguesa en Río de Janeiro desde 1808, con su boato y su gusto refinado, la música se desarrolla espléndidamente y al país llegan destacados músicos europeos para la capilla imperial, que cuenta desde entonces con una nutrida y excelente orquesta y un inmejorable cuerpo de cantantes.

Paralelamente se forman otros conjuntos vocales y orquestales, que ofrecen representaciones públicas, donde aún el drama sagrado era el más comúnmente expuesto pero ya comenzaban a escucharse comedias, dramas y dramas líricos.

El Emperador Pedro I, excelente compositor y ejecutante, hace traer de Portugal los mejores músicos y cantores para su capilla y a ejemplo de la actividad cortesana, la música docta y popular se

cultiva intensamente, pero las agitaciones políticas y el malestar que ocasionan, paralizan su evolución, la que toma nuevo impulso con el reinado del Emperador D. Pedro II, músico excelente, autor del Himno de la Independencia y gran amante de las artes, el que al fundar en 1841 el Imperial Conservatorio inicia una era de gran prosperidad musical, la que se enriquece con los nombres de los más afamados compositores de la historia brasileña, de los cuales se destaca Antonio Carlos Gomes, el famoso autor de la ópera *El Guarany*.

Durante este siglo se fundan conservatorios oficiales en todas las grandes ciudades brasileñas y se multiplican las academias privadas por todo el país. La producción, numerosísima, se mantiene invariable dentro de las influencias italianas y se estrenan gran cantidad de óperas. Los grandes compositores tocan el género popular, en especial las *modinhas*, y algunos, como Carlos Gomes, se inspiran en sus dramas líricos en el acervo folklórico, pero la canción popular no se desarrolla con la misma rapidez y brillantez que la docta y hasta hoy no ha producido un género de tan amplia repercusión como la citada *modinha*.

Los comienzos del siglo actual no acusan modificación y a pesar de que se suceden los establecimientos de estudio, la gloria de Carlos Gomes no ha sido igualada y la influencia italiana solo decae después de la primera década, cuando un grupo de músicos, siguiendo las directivas de Héctor Villa Lobos, se vuelven hacia el cancionero nativo en busca de inspiración para sus obras de aliento.

Actualmente la música es asignatura obligada en todos los establecimientos educacionales, tanto primarios como secundarios y se cultiva intensamente en todas las esferas, prodigándose los conciertos, las óperas y las representaciones musicadas.

El cancionero popular se estiliza y la *samba*, siempre alegre e ingénua pero más refinada, se convierte en la danza nacional por excelencia.

Las etapas de la música brasileña pueden sintetizarse de la siguiente manera: en 1549 el Pad.e Manuel de Nobega funda en Bahía la primera escuela de música en el seminario de esa ciudad. En 1553, junto con la creación de la Iglesia y convento de San Pablo, se agrega una cátedra en la escuela de este último. Río de Janeiro cuenta con un conservatorio en 1567 y poco más adelante los holandeses imparten enseñanza musical en Pernambuco.

Con la importación de esclavos negros en 1609 y con la guerra de reconquista de 1641, se fusionan los elementos raciales y se inicia la música popular. La religiosa continúa siendo la preponderante y en 1697 se funda una capilla en la Catedral de Olinda, la que con la de Pernambuco ofrecen celebraciones religiosas que en música se comparan con las europeas de la época. En 1757 se funda la escuela religiosa de música de la *Fazenda de Santa Cruz*, llamada Conservatorio de los Negros, la que ejerce notable influencia en el desarrollo de la música en el Brasil por la cantidad de músicos notables que produce.

Hacia 1770 la *modinha* se ha convertido ya en la danza nacional y en 1787 llega esta a la corte de Portugal, donde se la cultiva con simpatía. Es el primer producto verdaderamente nacional de la música brasileña.

En 1788 se funda en Recife la hermandad de Santa Cecilia, otro de los grandes centros de enseñanza musical, aunque en aquellos tiempos el estudio se impartía a los seminaristas y no podían ejercer profesionalmente la música los no egre-

sados de ese conservatorio. Inmediatamente se hizo extensivo el estudio a todos los interesados y ese establecimiento fué otro de los más famosos del norte del Brasil.

La difusión de la música alcanza al ejército y en 1802 se decreta la creación de bandas militares para cada cuerpo. Con el arribo de la corte portuguesa en 1808 se intensifica el movimiento musical y muchos compositores, ejecutantes y cantantes de Portugal se trasladan a Río de Janeiro. En 1811 llega a esa ciudad el famoso compositor lusitano Marcos Portugal para dirigir la capilla imperial y establecido en el país compone misas y óperas que lo convierten en el músico más célebre de su época.

En 1817 el Emperador D. Pedro I, contrata al renombrado maestro alemán Segismundo Neukomm y en ese tiempo se destaca como uno de los más grandes compositores de temas religiosos el Padre José Mauricio Nunes García.

Hasta el año 1822 el desarrollo musical alcanza un elevadísimo florecimiento, tanto en valores de composición como de ejecución y ya en esa época existían en el Brasil todos los instrumentos europeos modernos, siendo el piano común en Río de Janeiro, Pernambuco, Bahía y otras grandes ciudades. A partir de este año y hasta 1831, la actividad se reduce considerablemente como consecuencia de las agitaciones políticas.

Renace con la aparición en 1831 de las óperas de Rossini, las que inciden fuertemente en las características de la producción local, pero la capilla imperial se había desorganizado y el Conservatorio de Río había dejado de existir. Conciertos tardíos y alguna que otra representación de óperas con artistas locales y extranjeros, es la única actividad durante la regencia hasta 1843, en que D. Pedro II organiza el Imperial Conservatorio de Música de Río de Janeiro, fundado en 1841 debido a los esfuerzos del gran compositor brasileño Francisco Manuel da Silva, que en 1833 fundó la Sociedad Musical de Beneficencia.

El reinado de D. Pedro II fué una brillante resurrección musical, y por iniciativa de este monarca se fundan escuelas, se contratan maestros y se encauza la producción nacional

En 1844 fundó un Conservatorio Nacional en Río de Janeiro y en ese mismo año hizo activas gestiones para que Wagner, refugiado en Zurich, se estableciese en el Brasil, lo que no pudo conseguir.

A partir de este último año el arte lírico se afianza en el gusto del público y compañías italianas y francesas traen las obras de Bellini, Pacini, Rossini, Mercadante, Auber y Meyerbeer, cantadas por intérpretes de fama en la sala del San Januario, de Río de Janeiro.

En 1854 se incorpora a la enseñanza otro instituto, el Benjamín Constant, que antes fué llamado Imperial Instituto dos Meninos Cegos, donde se imparte enseñanza completa de música y de práctica instrumental.

Con la fundación de la Academia Imperial de Música y Opera Nacional, en 1857, se inicia el período de la ópera nacional, fecundo como ninguno en América. En esa academia, aparte de la enseñanza general y completa en música, se instruía a los alumnos en el canto, egresando figuras de gran relieve en el plano nacional. Con estos elementos se formó un elenco artístico para cantar óperas exclusivamente nacionales, y en 1853 se estrenaron *Noite do Castello* y *Joanna de Flandres*, ambas de Antonio Carlos Gomes y las más destacadas en esa época. A esas dos siguieron *O Vagabundo*, de Enrique Alves de Mesquita; *A noite de San Joao*, de Elías A. Lobo y muchas otras, pero que no llegaron a eclipsar la fama de las de Gomes.

En 1869 este famoso compositor estrena en el teatro All' Scala, de Milán, su ópera más célebre, *El Guarany*, que a su regreso dió a conocer en una noche memorable de 1870 en Río de Janeiro.

Surgida la república, el estado se hace cargo de la enseñanza musical y en 1890 se crea el Instituto Nacional de Música, continuación de la Academia Imperial, y en el cual se contemplan todos los estudios generales y afines al arte de los sonidos. Leopoldo Miguez fué su primer director y el reformador de los antiguos planes de estudio.

Desde entonces hasta el comienzo del siglo XX se fundan numerosos establecimientos dedicados a la enseñanza

musical, oficiales algunos pero en su inmensa mayoría privados. De los oficiales los más destacados son los Conservatorios de Pará, Curytiba, Pernambuco, Bahía Maranhao, Petrópolis y Porto Alegre, algunos de los cuales aún existen.

MUSICOS MAS DESTACADOS

Muchos artistas notables registra la historia musical brasileña en los distintos géneros de composición, los que con sus obras elevaron el prestigio del arte de ese país en el plano internacional y con su ejemplo estimularon la producción local, encauzando a las generaciones de músicos hacia elevados fines estéticos.

De entre los más celebrados en todas las épocas descuellan las figuras de *Antonio Carlos Gomes*, el más alto valor como compositor de óperas; *José Mauricio Nunes García*, el más famoso autor de música sagrada; *Alberto Nepomuceno*, gran compositor de temas sinfónicos y de óperas; *Francisco Braga*, sinfonista de grandes méritos; *Héctor Villa Lobos*, el más significativo valor actual de la música brasileña, autor de óperas, poemas sinfónicos, suites y canciones infantiles y folklóricas, inspirada toda su obra en el acervo nativo; *Camargo Guarnieri* y *Oscar Lorenzo Fernández*, celebrados compositores de nuestra época; *Francisco Manuel da Silva*, compositor, educador y gran propulsor del arte; *José María Xavier*, iniciador de la escuela brasileña en música religiosa y destacado autor de música sacra; *M. Joaquín María*, un exquisito talento musical, instrumentista famoso y notable

creador de *modinhas* y *Domingo Da Rocha Musurunga*, otro de los más notables compositores de música eclesiástica y feliz autor de celebradas *modinhas*.

Antonio Carlos Gomes, el más ilustre compositor brasileño, nació en plena época del romanticismo musical, en el año 1836 y en el pueblo de Campinas, en el estado de San Pablo. Hijo de padre músico, recibe de éste las primeras lecciones y luego estudia clarinete, violín y piano, iniciándose a los 20 años como compositor. En 1858 fundó en su pueblo natal una escuela nocturna, dictando clases de piano, canto y música y ese mismo año estrena su fantasía para clarinete titulada *Alta noite*, la que lo destaca del medio y lo revela como un exquisito artífice del sonido. Al año siguiente realiza una gira por varias ciudades de San Pablo, cosechando grandes éxitos en compañía de su hermano Pedro Sant'Anna Gomes, y en 1860 ingresa al Imperial Conservatorio de Río de Janeiro para continuar sus estudios.

Sus progresos son notables bajo la dirección del maestro italiano Gioacchino Giannini y comienza a producir óperas sacras y profanas. La primera en estrenarse fué *Noite do Castello*, representada en 1862 en el Teatro Nacional de Río, donde al año siguiente se cantó su segunda ópera: *Joanna de Flandres*, con cuyos trabajos se consagró como el mejor compositor de su tiempo.

Reconocido su talento por el Emperador D. Pedro II, este lo ayuda y le facilita los medios para que estudie en Italia, a donde se traslada en 1863 y después de seis años de estudio de contrapunto, fuga, composición y formas, estrena en el teatro Alla Scala, en Milán, su más célebre trabajo: la ópera *El Guarany*, inspirada en temas brasileños pero construída a la manera italiana, cuya escuela influyó en toda su producción, en la cual se nota un exquisito espíritu poético y una gran maestría para tratar la melodía en sus formas más expresivas.

El Guarany fué el suceso más notable de la época y se

constituye en la ópera obligada en el teatro Alla Scala durante los años 1869 y 1870.

En 1871 regresa Gomes a Río y dirige esa ópera ante el Emperador, obteniendo un éxito clamoroso, pero al año siguiente parte nuevamente para Italia y sigue produciendo, estrenando ese año *Fosca*, su trabajo predilecto; en 1874 *Salvador Rosa*; en 1879 *María Tudor*; en 1889 *Schiavo*; en 1890 *Cóndor* y en 1891 *Cristobal Colón*, que no le deparó ninguna satisfacción.

Compuso, además, numerosas piezas vocales e instrumentales, pero *El Guarany* es la ópera que le dió renombre univésal, representándose en casi todos los principales teatros líricos del mundo.

A la edad de 60 años muere este eminente músico el 16 de setiembre de 1896.

El padre *José Mauricio Nunes García* es considerado el más preclaro talento musical religioso del Brasil, y el representante genuino del arte musical en el brillante período del reinado de Juan VI en ese país, el que comprendió a tres grandes compositores: Marcos Portugal, el músico portugués más famoso de todas las épocas; Segismundo Neukomm, eminente pianista y compositor alemán, discípulo de Haydn, y José Mauricio.

Nació éste en 1767 en Río de Janeiro, donde murió en 1830, y después de cursar estudios musicales en el Conservatorio de la Fazenda de Santa Cruz, el famoso Conservatorio de los Negros, sin más maestros superiores que su propia intuición y la enseñanza derivada de la intensa práctica como pianista, organista y cantor en la Catedral de Río de Janeiro, compone innumerables piezas religiosas y algunas profanas, todas las cuales alcanzaron singular notoriedad en la época y lo elevaron a los más altos cargos en la Capilla Real, de la que fué director y compositor oficial, en compañía de los citados Marcos Portugal y Neukomm.

Un excelente tratado de armonía y contrapunto y más de 300 obras dejó escritas José Mauricio, la mayoría de las cuales se han perdido y de las que lograron salvarse hoy distinguidos músicos brasileños las están compilando. De

entre ellas se destacaron la *Gran Misa de Santa Cecilia* y su *Misa de Requiem* en los temas religiosos y en los profanos la *Ouverture de Zemira*, su *Sinfonía fúnebre* y la *Misa festiva*. Compuso, además, algunos temas populares y sus *Doce divertimientos* para banda militar.

Como compositor, instrumentista, director y pedagogo, su labor tuvo una gran resonancia en el Brasil y por haberse formado con recursos locales, sin maestros ni directores extranjeros, es el producto más noble del arte local del final del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) fué, hasta el día de su muerte, el músico más representativo del ambiente brasileño. Nacido en Ceará, se educa musicalmente en esa ciudad y luego se perfecciona en Pernambuco, donde obtiene grandes éxitos populares como compositor finísimo de las más celebradas *modinhas*, entre las cuales una de las que alcanzaron mayor divulgación fué la titulada *Tu es o sol*.

En 1887 compone en Río de Janeiro una *Romanza en Mi bemol* y en 1880 se traslada a Italia, donde estudia durante dos años con Terziani y De Santis. Vuelto a Río compone un himno que es premiado con una beca, que le permite recorrer Francia y Alemania. Compone entonces su melodrama lírico *Eléctra*, que es recibido auspiciosamente por la crítica parisina, y en 1896, de regreso a Río, estrena sus óperas *Artemis* y *Abul*, sus mejores trabajos y en los que es visible la influencia del estilo wagneriano, que suplantó al francés, que había sido hasta entonces su característica.

A partir de esa fecha produce gran cantidad de piezas de concierto y temas sinfónicos y los últimos años lo muestran como a uno de los más ilustres profesores de la Academia Nacional.

Francisco Braga nació en Río de Janeiro en 1871 y realiza sus estudios de clarinete en el Imperial Conservatorio de esa ciudad. Becado luego, sigue sus estudios en París con Massenet y finalizados estos, compone varios poemas sinfónicos que destacaron su calidad inspiradora y sus grandes recursos sonoros. De entre ellos se destacan *Scherzo, Cau-*

chemar y *Paisaje*, a los que sigue su celebrado *Concierto Brasileño*.

En 1899 estrena en Río su ópera *Jupira* y sucesivamente va dando a conocer numerosas piezas orquestales y temas de cámara, donde acusa también haber sentido la influencia de Wagner, por otra parte característica en la producción de los mejores maestros brasileños de su época y en la actual.

Héctor Villa Lobos, nacido en Río de Janeiro en 1889, es, como dijimos, el más alto valor actual de la música brasileña y también uno de sus más fervientes renovadores. Familiarizado con la música autóctona, en ella se inspira para independizar la música docta de su país de influencias extranjeras y con su acción y con sus obras ha producido un movimiento nacional emancipador que hoy congrega a los músicos más destacados del Brasil.

Villa Lobos es un músico nato, esencialmente descriptivo y con un concepto propio y original de la melodía, en la que se siente la influencia folklórica al hacerse marcadamente rítmica. Gran armonista, sus obras son vigorosas y de una pujanza sonora que detalla admirablemente los procesos, situaciones y ambientes que describe.

En su fecunda producción ha abordado los más diversos temas y una vez finalizados sus estudios superiores de música y de instrumentos, de entre los cuales el violoncello fué su preferido y del que es uno de sus más dúctiles ejecutantes, comienza a componer piezas para piano y para concierto, estrenando entre 1907 y 1908 *Confidencia* y *Carnaval de Pierrot* para piano; su *Primer Trío* para piano, contrabajo y cello y un *Trío* para flauta, violoncello y piano. A estas piezas siguen *Concierto* para violín y orquesta; *Desesperanza*, sonata fantasía para orquesta y en 1912 su ópera *Enith Izath*, donde ya aparece marcadamente su estilo modernista.

Desde entonces y hasta 1915 produce dos *Suites infantiles*; una *Suite* en tres partes para piano y orquesta; su *Gran concierto* para piano y orquesta; el *Segundo trío* para piano, cello y contrabajo; *Segundo cuarteto* para cuerdas y sus *Danzas africanas*. En 1916 les suceden el *Tercer cuarteto* para

cuerdas; una *Sonata* para violoncello y el poema sinfónico *Tedio de alborada*.

En 1916 estrena su *Primera sinfonía*, trabajo que ha continuado llegando a totalizar siete sinfonías, de las cuales las más notables son la tercera, titulada *La guerra*; la cuarta, *La victoria* y la quinta *La paz*. Las óperas *Jesús*, *Zoé*, *Aclaiá* y *Malazarte* son otros tantos productos de su intensa producción, que se extiende a numerosas formas y títulos.

Numerosos son también sus trabajos corales, que ha compuesto para la enseñanza escolar de la música, la que actualmente dirige por encargo especial del gobierno federal, que lo ha nombrado Director del Departamento de Educación del Distrito Federal.

SINTESIS DEL CAPITULO IX

Antes de la llegada de los conquistadores, los indígenas del Brasil conocieron y practicaron la música como exteriorización religiosa o para acompañar ceremonias guerreras y ritos de magia. Los tupinambás y los tamoyos eran muy afectos al canto y a la danza, pero el sentimiento del amor, del afecto, del recuerdo o de cualquier otro acto íntimo, estaba descartado de su música, que fué esencialmente ritual. De esa música primitiva nada subsiste, conservándose únicamente tipos de instrumentos que, aunque evolucionados, aun siguen en uso en el interior del país. De la raza guaraní se sabe que era muy afecta a la música pero se carece de datos valederos y de documentos.

Iniciada la conquista, los portugueses, y luego los españoles, trasladan su música y sus costumbres, las que se aclimatan en el país y pasan a ser usuales entre los nativos, sobre todo la religiosa, que es practicada por los nativos

en una extraña mezcla donde el simbolismo cristiano se confunde con los rituales paganos.

Las cantigas portuguesas, y luego los boleros, malagueñas, zapateados, fandangos y seguidillas españolas, son las primeras expresiones profanas que cultivan los criollos brasileños. En música religiosa los jesuitas realizan una labor intensísima, preparando musicalmente al pueblo para hacerlo participar directamente en las celebraciones religiosas y en la representación de dramas sacros.

La canción profana importada por los conquistadores adquiere características locales por la influencia del ambiente y hacia 1600, con la importación de esclavos africanos, esas características se acentúan con la influencia de la música negra, que deja profundas huellas en la música popular brasileña.

El elemento negro, evadido de la esclavitud y refugiado en el interior del país, crea, a su vez, un tipo de música ceremonial muy característico, de acentuada modalidad africana, que luego refluye sobre la ciudad. Esa música de las *congadas* aun subsiste en el interior, cuando los *congos*, o reductos negros, proceden a elegir su rey.

El carácter de la música popular brasileña, formada por la triple conjunción del estilo portugués y español con el aporte negro, formó la canción folklórica, representada en la *modinha* que, al parecer, es una reminiscencia de la serranilla portuguesa. *Fandangos*, *cheganças*, *cantigas da rua*, *cantares de roda* y otras expresiones populares florecen en el siglo XVII, a las que suceden, primeramente la *samba* y luego el *lundú*, danza derivada de la *modinha*, la *maxixa*

y el *tango*, danzas que se cultivaron en las ciudades mientras que en el interior siguieron en auge los bailes negros.

Rio de Janeiro, Bahía y Pernambuco han sido los centros musicales más famosos del Brasil. En Bahía es donde más incremento acusó la música negra y Pernambuco, hacia mediados de 1600, contribuye eficazmente al desarrollo musical con el aporte de las escuelas holandesas, durante la dominación de éstos en el norte del Brasil.

La característica actual de la música popular brasileña es la influencia de la síncopa, que dejando de ser una frecuencia del acompañamiento se ha convertido en parte integrante de la melodía.

La enseñanza de la música en el Brasil arranca desde el año 1549, en que el Padre Manuel de Nobega fundó un seminario en Bahía, con especial dedicación al estudio musical y práctica del canto sagrado. En 1553 en San Pablo se funda el convento de ese nombre, también con especial cuidado en la enseñanza musical. Rio de Janeiro cuenta con un conservatorio en 1567 y desde entonces la enseñanza y práctica musical se desarrolla ampliamente en todas las grandes ciudades.

Con el establecimiento de la corte de Portugal en Rio de Janeiro, en 1808, se acentúa la difusión musical y comienza una era de gran florecimiento. Don Pedro I, excelente compositor y ejecutante, trajo de Lisboa a los mejores músicos de su época y entre ellos a Marcos Portugal y al alemán Segismundo Neukomm, compositores que ejercen la hegemonía en el arte, conjuntamente con el brasileño Padre José Mauricio Nunes García.

La ópera italiana se hace presente alrededor de 1830 y desde entonces ejerce notable influencia sobre toda la producción docta. En su escuela se inspiraron Antonio Carlos Gomes, el más célebre de los compositores de ópera brasileños, y otros distinguidos músicos de su época, mientras que Alberto Nepomuceno, Francisco Braga y otros músicos contemporáneos, siguieron la escuela wagneriana. Intentando la independencia del arte local de sugerencias extrañas, Héctor Villa Lobos, el más eminente compositor actual del Brasil, se ha inspirado en los temas nativos para crear una corriente nacionalista y con ellos ha obtenido un triunfo magnífico.

En la actualidad la música es tratada en el Brasil en forma amplísima, figurando en los programas de todos los establecimientos educacionales, y el Departamento de Educación ha creado institutos para iniciar y encauzar la práctica y gusto por la música a los alumnos desde la más tierna infancia. La dirección general de esos institutos la ejerce Héctor Villa Lobos.

BIBLIOTECA NACIONAL
DE MAESTROS

BIBLIOTECA NACIONAL
DE MAESTROS

inv. 47.855

12/7/85

*El último ejemplar de este libro fué
impreso en nuestros talleres el
16 de marzo de 1939.*

FERRARI HNOS.



BME. MITRE 2748
BUENOS AIRES

€ 2.00

